

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 38 (1951)
Heft: 3: Zeitfragen der Architektur und Kunst

Artikel: Abgesangsliteratur zur Kunst der Gegenwart
Autor: Roh, Franz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-82043>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

in Frage gestellt und für Schlagworte mißbraucht, statt daß man sie in ihrer Ruhe und Abgeschlossenheit beläßt. – Wenn man den Katalog liest, der der Ausstellung des «Laienmalers» M. beigegeben ist, dann greift man sich an den Kopf vor so viel Unverstand, als ob jeder Kunst-Journalist heute seinen eigenen Laienmaler entdecken müßte, um seine eigene Person als «Entdecker» ins Licht der Diskussion und der Öffentlichkeit zu stellen. Was wird da alles beschworen, um den «naïven Surrealisten» einzuführen, um seine «Malereien der Verdrängung» weltanschaulich als Kunst zu deuten und «an die rechte Stelle» zu rücken: bei Laotse beginnt es, und bei André Breton und Louis Aragon hört es auf! Vor lauter Worten sieht man kaum noch Bilder! Es wird «Revolution» verkündet und von «eigener, urwüchsiger Konstitution» gesprochen, als ob die Salons noch immer gestürmt werden müßten. Zum Schluß lesen wir dann, daß «Bestellungen auf Bilder entgegengenommen werden», zu entsprechenden Preisen natürlich, von denen der Kunsthandel seine Prozente erhält. – «Primitivismus» als Weltanschauung, frisch importiert aus der Welt der Kinder und Laienmaler, «revolutionär» aufgefrischt durch hektische Interpretationen! Die «primitiven Malereien» finden bereits Verwendung als Glückwünsche zum Neuen Jahr, oder sie dienen (in teuren Reproduktionen) als Wandschmuck, ohne die, die weder mit sich selbst noch mit ihrer Zeit zurechtkommen und darum dauernd «Betrieb» machen müssen, zu beschämen. Wie lange wird es dauern, bis man Kinderzeichnungen bestellen und käuflich erwerben kann?

So ließen sich zahlreiche Beispiele für diesen mehr und mehr zunehmenden Mißbrauch des Naïven zusammen-

stellen, der zur Folge hat, daß nun auch noch die Laienmalerei langsam zur Strecke gebracht wird.

Der historische Überblick hat gezeigt, daß der künstlerisch tätige Laie, nach Ausfall des Erb- und Gemeinschaftsgutes der Volkskunst, aus seinem eigenen Vermögen heraus seine Formsprache völlig neu finden muß und daß es nur wenigen gelingt, sich selber treu zu bleiben. Reine Laienmalerei ist eben nur in seltenen Fällen möglich, was uns freilich nicht hindern darf, auf echtes Laienschaffen hinzuweisen und deutlich den Mißbrauch zu bezeichnen, der damit getrieben wird. Die zunehmende Verflachung alles ursprünglichen bildnerischen Schaffens – selbst das des Kindes – in Dilettantismus erleben wir in den letzten Jahrzehnten. Anstatt dagegen anzugehen, anstatt die ursprüngliche Formkraft, die jedem Kind eingeboren ist, zu wecken, zu fördern, zu stärken, vor Verschüttungen und Verfrühungen zu bewahren durch Hinführung an echte Aufgaben, wird diese Kraft ursprünglicher Begabung sehr bald durch schulungsmäßiges Dilettieren nach bestimmten «Grundsätzen» und Kunsttheorien gefährdet und ausgelöscht. Trotz bester Absicht wird die der echten künstlerischen Bildung so abgeneigte Schicht der Dilettanten vermehrt (leider auch an Volkshochschulen), denen die geistigen und handwerklichen Voraussetzungen zur berufsmäßigen Kunstübung fehlen, denen – durch solch mißverständene Schulung – die ursprüngliche Formkraft verlorengeht, die entweder selbstgefällig oder resigniert im Biedermeier steckenbleiben. Damit wird der echten Laienkunst mehr und mehr der Boden entzogen. Sie stirbt ab und wird – wie alles Echte und Natürliche – zu einer Angelegenheit des Museums.

Abgesangsliteratur zur Kunst der Gegenwart

Von Franz Roh

In jedem Kulturlande tritt gewisse Literatur hervor, die der heutigen bildenden Kunst, ja der gesamten Dichtung, Musik und Architektur energisch abwinkt, überall kulturellen Verfall witternd. Ihr steht eine andere Literatur gegenüber, die a priori alles Moderne bewundert, hierbei gute wie schlechte Gestalter emporlobend. Beide Gefahren sollten wir meiden. Instinktsicher müssen wir zwischen Scilla und Charybdis hindurchsegeln. Fragt man nun aber, an welchem Ufer die größeren Gefahren lauern, so würde ich antworten, am Gestade des stumpfen, verständnislosen Protestes. Ist es doch wie im Umgang mit Menschen: ein überströmendes Wohlwollen macht immerhin noch produktiver als ein Mißtrauen

a priori. So wollen wir hier nur erörtern, wo man unsere heutige Lage *verkennt*, obgleich in einem zweiten Aufsatz zuzugeben wäre, daß auch *Bejaher* neuer Kunst bisweilen größere Dichte und Reinheit ersehen: nicht so viel Improvisation und bloßes Psychogramm! Mehr an sammelndem Verweilen und Fertigmachen eines einzigen Kunstwerkes, statt so viel Reihen, so viel «Themen mit Variationen» auszubreiten, wie man dies heute nicht nur bei Picasso oder Braque (beinah zum Filme überleitend) findet! Die Malerei der Zeiten eines Piero della Francesca, eines Bosch oder Bruegel war insofern dichter, als dort Makro- und Mikro-Andacht waltete, das heißt großformige und zugleich Lupengestaltung,

was ich hier nicht im äußeren, gegenständlichen Sinne meine.

Unsere allzu pessimistische Abgesangsliteratur aber hat mehrere geistesgeschichtliche Ursachen. Obenan steht das Resonanzgesetz allen Kunstempfindes: Für die Musik, Literatur und Malerei konnte ich nachweisen, daß Werte, die wir heute für unantastbar halten, meist beinahe zwei Generationen warten mußten. Vereinfacht kann man formulieren: die meisten Menschen lieben oder bewundern, was formengeschichtlich zur Zeit ihrer Großmutter aktuell war (Trägheitsgesetz der Resonanzgeschichte). In meiner «Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens» (München 1948) habe ich aus methodischen Gründen nur Meister bis etwa 1900 durchgenommen, weil dann bis heute schon eine Bewährungsfrist vorliegt, während Skeptiker einem Paul Klee gegenüber natürlich murmeln könnten: Warten wir erst einmal ab, ob diese Produktion in fünfzig Jahren noch geschätzt sein wird. – Einen sofortigen Anhängertrupp besitzt natürlich jede bedeutende Gestaltung, nur handelt es sich zuerst um eine gefährdete Minorität, die verspätet dann zur allbeherrschenden Majorität aufsteigt.

Zu diesem Resonanzgesetz kamen seit etwa 1750 Sonderschwierigkeiten. Für Malerei und Plastik zerfiel jetzt jene inhaltliche Bindung an Kirchen oder staatliche Absolutismen, die einheitliche Aufgaben gestellt hatten, an die das Publikum seit langem gewöhnt war. Die Kunst, nun stärker auf sich selbst gestellt, fing radikaler zu experimentieren an, während der unbewegliche Durchschnittsempfänger weiterhin Konstanten seiner Gemütsbedürfnisse verlangte. Das nun entstehende *l'art pour l'art* wird heute aber allzu negativ bewertet. Bedeutet es doch auch, daß die Kunst nun frei und spezifisch wurde. In soziale Bindungen, Symbole, Gemeinschaftszeichen wird die Kunst erst wieder einmünden, wenn ein allverbindendes neues Ethos, ein neuer irdischer Glaube entstanden ist.

Verwandelte Formen werden am schwersten aufgenommen, wenn ein gesamter Kulturpessimismus vorherrscht, von jener beliebten Vorstellung getragen: je älter ein Ausdruck, desto profunder sei er automatisch, je neuer aber, desto fragwürdiger sei seine Welt. Aus solch grundsätzlicher Gegenwartsskepsis, verbunden mit üblicher Vergoldung vergangener Kulturen, entsprang der Entwicklungspessimismus eines J. J. Rousseau, wurde dann die Romantik gespiessen, erschreckend schließlich die Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Versank man hier doch in jenes Mimikry, von dem noch heute jene «Möblierungen auf alt» zehren, wie sie die «besseren Leute» bestellen.

Manche Vergleiche der Abgesangsliteratur sind deshalb windschief, weil sie zum Beispiel heutigen Ausstellungen der Malerei einen Courbet, Manet und Cézanne gegenüberstellen, wobei man nicht die vielen Niete des damaligen «Salon» mitzählt. Am gefährlichsten aber sind

diejenigen Abgesänge, welche die neuen Formen immer «krankhaft» nennen, wie das seit mindestens 150 Jahren üblich. Beethoven, Goethe, Kleist, Hebbel, Wagner, Delacroix, Manet, Cézanne, sie alle galten wegen damals ungewohnter Formungsmittel als seelisch gefährdet oder gespalten (wenn man auch etwas andere Ausdrücke brauchte). Deshalb ist es irreführend, wenn C. G. Jung 1932 behauptet (1934 in «Wirklichkeit der Seele» wieder abgedruckt): Picassos Problematik ist «der meiner Patienten durchaus analog». – «Das Bild läßt kalt und wirkt erschreckend wegen seiner paradoxen, gefühlstörenden, schauerlichen oder grotesken Rücksichtslosigkeit auf den Betrachtenden.» Ein Historiker muß dem Psychologen da mitteilen, daß alle hier gebrauchten Ausdrücke haargenau diejenigen sind, mit denen man zu jeder Zeit zu reagieren pflegte auf verhältnismäßig neue, ungewohnte Ausdrucksformen, deren Sinn noch nicht empfunden wurde, ganz gleich, ob es sich nun um neue Dichtung, Musik, bildende Kunst, Sitte, Moral oder politische Ideale handelte. Jung fährt aber fort: «Man muß vom schizophränen Ausdruck sagen, was ich über Joyce bemerkte: nichts kommt dem Betrachtenden entgegen, alles wendet sich von ihm ab, selbst eine gelegentliche Schönheit erscheint nur wie eine unentschuld bare Verzögerung des Rückzuges. Das Häßliche, Krankhafte, Groteske, Unverständliche, Banale wird gesucht, nicht um auszudrücken, sondern um zu verschleiern. . . » Hier ist die Tabelle der üblichen Verkennungsvokabeln nur etwas erweitert. «Picasso ruft die plumpen Erdformen grotesker Primitivität herauf und läßt die Seelenlosigkeit pompejanischer Antike in kaltem Licht strahlend wiedererstehen, wie es schlimmer Giulio Romano nicht konnte. Ich habe selten oder nie einen Fall unter meinen Patienten gesehen, der nicht auf neolithische Kunstformen zurückgriff und sich in Evokationen antiker Dionysmen ergangen hätte.» Man spürt aus diesen, übrigens in sich verworrenen Vergleichen bereits, daß hier ein Abwehrgriff waltet, der neuen Intensitäten nicht gewachsen ist, wieder einmal Chaos witternd, wo nur eine spannungsgeladene, also jähre Einheit vorliegt. Ein ähnliches Verkennungsecho erschallt auch immer, wenn aus einer mehr klassizistischen Ausdrucksweise eine verjüngende Spontaneität hervorbricht. «Die grellen, unzweideutigen, ja brutalen Farben der letzten Periode entsprechen der Tendenz des Unbewußten, den Konflikt der Gefühle gewaltsam zu meistern.» Sätze, die dieser Situation genau entsprechen, kann man zum Beispiel um 1800 lesen, als die angeblich brutale Formenwelt Beethovens eitel Empörung bei denen auslöst, die auf der Stilstufe Haydns und Mozarts verharren.

Als Jung 1945 in der «Neuen Schweizer Rundschau» sehr profund mit aller Hitlerei abrechnet, gerät er bei Erörterung moderner Kunst geradezu in eine Zuordnungsphantastik. Er beschwört «das ganze Europa, dessen Geisteszustand überhaupt schon seit längerer Zeit nicht mehr normal ist. . . Wie steht es denn mit unserer Kunst, diesem feinsten Registrierinstrument der Volkseele? Was bedeutet die überall verbreitete Herrschaft

des ungeschminkt Pathologischen in der Malerei? die atonale Musik? die weitreichende Wirkung des berühmten Ulysses usw.? Da ist es schon in nuce, was in Deutschland auch noch politisch wahr geworden ist.» Hier werden also die modernen Gestalten mit der Hitlerlei einfach gleichgesetzt. Jung aber sagt ja von der neuen Kunst wörtlich dasselbe, was Hitler von ihr sagte, während doch gerade zwischen dieser Kunst und Hitler Todfeindschaft herrschte. Weiß Jung denn nicht, daß jener Zug zu «verwegener Abstraktion» in demokratisch gebliebenen Ländern erst recht herrscht, und daß atonale Musik nicht zuchtlos ist, sondern ein striktes, freilich neuartiges, deshalb noch wenigen mundendes Bezugssystem besitzt? Weiß er denn nicht, daß Kunst, wie schon Schiller betonte, ein tiefes, expressives Spiel treibt, wo man, wie bei Chagall (der Jung gewaltig erschrecken dürfte), im Traumspiel Menschen auf den Kopf stellen darf? Es scheint ihm unbekannt zu sein, daß der Fehler Hitlers gerade darin lag, das Phantasievolle, ja Grausige in der Kunst polizeilich zu verbieten, während er Entsprechendes im sozialen Leben, zwischen Nationen, Rassen und Parteien zuließ. Genau umgekehrt aber sollte das Verhältnis zwischen Kunst und Leben gelagert sein.

Nun, die Seelenforscher der jüngeren Generation sind, unserem Gesetze der Adaptionszeit entsprechend, den Künsten gegenüber vorsichtiger geworden. So hat denn W. Winkler in seiner «Psychologie der modernen Kunst» (1949) die neue Malerei höchst verständnisvoll analysiert. Leider aber hat er alles diesmal vorschnell mit den Konstitutionstypen des Neurologen Ernst Kretschmer verquickt. Der zykllothyme Menschentypus wird hier ein für allemal den Realisten zugeordnet, der schizothyme aber den künstlerischen Abstraktionen. Geschichtlich läßt sich jedoch nachweisen: beide Körper- und Seelentypen haben zu bestimmten Zeiten realistisch gearbeitet, beide Typen zu anderen Zeiten aber abstrakt. Wenn das Behavior des einzelnen aus jenen Körpertypen ableitbar ist, so doch noch lange nicht ein von weither bedingter, geistesgeschichtlich durchlaufender Stil. Wenn jene Zuordnungen aus neurologischen Bereichen stimmten, dann müßten im Mittelalter lauter schizothyme Körper geboren worden sein, seit zirka 1500 lauter zykllothyme, seit etwa 1900 wieder schizothyme. Im 20. Jahrhundert aber stehen etwa Marc und Braque auf der zykllothymen, Gris und Schlemmer auf der schizothymen Seite. Marc, den ich noch persönlich kannte, war ein zyklthymischer Mensch, während Winkler ihn «aus Formgründen» als Muster eines Schizothymen analysiert. Winkler sieht nämlich nicht, daß ein zerlegender bis aufspaltender Formenkanon wie der Kubismus, der auch auf Marc abfärbte, einen Stil darstellt, dem sich *beide* Typen unterwerfen, wenn er zum Zuge kommt. Genau so wie in der Musik die Fuge, wenn sie einmal besteht, von verschiedenen Seelentypen benutzt wird, natürlich mit verschiedenem Ausdruck. Man beachtet hier überall zu wenig die Eigengesetzlichkeit des objektiven Geistes (Hegel), die Macht des Formenzwanges (Wölfflin).

Andere Abgesänge ertönen bei denen, die sich religiös beunruhigt fühlen. Da wären Sedlmayr, Hausenstein, Piccard, Radecki zu nennen, obgleich sie sich sehr voneinander unterscheiden. Wir können hier nicht alle diese Schriften analysieren. Sedlmayr neigt mehr oder weniger dazu, alles für entleert zu halten, was nicht auf dem Boden christlichen Glaubens steht. Entgegnet man, daß dann die großen ostasiatischen, ägyptischen, altmexikanischen Kunstformen unerklärlich blieben, so erweitert sein Abgesang den Kreis ein wenig, nun etwa sagend, nur diejenige Kultur sei nicht mehr kunstoffähig, die nicht mehr glaube, daß aller Weltgrund aus einem persönlichen Gott hervorgehe (Theismus). Schon der Deismus gilt ihm für Europa als Kunstverfall. – Aber man muß den Kreis doch noch einmal erweitern. Darf man doch höchstens eine dritte These wagen, die da heißt: Wer keines irrationalen Tiefenerlebnisses mehr fähig ist, kann auch als kunstunfähig angesehen werden. Dann wäre aber der moderne Atheist keinesfalls von künstlerischer Produktion ausgeschlossen, es sei denn, es läge hierbei ein Gestalter vor, der die Welt nur noch zweckmäßig, platt rational zu erleben imstande wäre. Unsere Untergangsautoren verstricken sich mehr oder weniger in eine romantisch rückwärts gerichtete Innerlichkeit, die der *freieren* Innerlichkeit von heute oder morgen nicht gerecht wird. Was alles ist schon in früheren Jahrhunderten an neuen Kunstformen im Namen des Christentums verworfen worden, um dann nach üblicher Assimilationszeit auch von christlichen Belangen her geschluckt zu werden!

Beim «Verlust der Mitte» wird nicht klargestellt, daß sich der Begriff der «Mitte» doch dauernd wandelt und jeder Kulturraum, jede Epoche eine *andere* Mitte besitzt. So interpretiert denn Sedlmayr die ganze künstlerische Entwicklung seit etwa 1770 als Verlust und Entleerung. Von dieser Zeit an addiert er (wie dies ein mittelalterlicher Mensch tun würde) nur noch Negative, ohne die Positiva mit zu verrechnen. Man wird diese Sicht später einmal als «religiöse Neuromantik» bezeichnen. Die Größe einer Zeit von Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, vom gewaltigen «Heiden» Goethe, vom ethischen Atheisten Schiller, vom «Allzermalmer» Kant, bei denen alle Kernreligiosität sich längst verflüchtigt hatte, bliebe dann unerklärbar; ebenso die künstlerische Bedeutsamkeit eines Stendhal, Flaubert, Zola, Gide, eines Delacroix, Courbet, Manet, Cézanne; fürs 20. Jahrhundert dann eines Munch, Picasso, Braque, Léger, Kandinsky, Klee usw., eines Corbusier oder Strawinsky.

Echte Problematik unsrer Künste, besonders der bildenden, die Sedlmayr sieht, geben wir natürlich zu. Traurig ist es zum Beispiel, daß unsere Kultur soziologisch und menschlich nicht mehr durch derart gemeinsame Werte ausgerichtet ist, wie sie das Mittelalter besaß. Auch das Problem der Auftraggeber und der gesamten *Darbietung* der Kunst, die doch das Leben der Gemeinschaft steigern soll, ist problematisch geworden. Durch Rezeption des alten Theismus aber, wie Sedlmayr in scharfem

Gegensatz etwa zu Scheffler («Kunst ohne Stoff», 1950) zu glauben scheint, ist jene fehlende Basis schwerlich wieder zu erreichen. Weshalb das subjektiv Freischwebende heutiger Künste gerade Ausdruck ihrer Ehrlichkeit und Innerlichkeit ist.

Andere Klagen betreffen das auseinanderfallende Spezialistentum heutiger Arbeiten, die nicht mehr im Ganzen einer Architektur aufgehen. Auch hier sind Abgesänge oft berechtigt. Doch vergesse man nicht, wieviel seit Van de Velde und dem «Bauhaus» geschehen ist, die bildenden Künste wieder einheitlich an die umfassende Großform des Raumes zu binden. Gerade hier sind wir schon weiter als etwa mit der Findung jener typischen, geltenden «Zeichen» der Malerei oder Plastik, obgleich sich auch hier Kräfte regen. So ist denn zu beklagen, daß die Beurteiler der heutigen Kunst entweder ein erstarbener Wintergelände wittern oder aber eine vollkommene Hochblüte vermuten. Warum wollen wir nicht lieber sagen: Wir sind in einem Vorfrühling, wo trockenes Herbstlaub gebrochener alter Kulturen am Boden raschelt, während wir Schreitenden überall auf saftige Verjüngungskeime stoßen, die aus unerstorbenem Boden drängen.

Formal schwebt Sedlmayr und einigen anderen beinahe ein harmonistischer (religiöser) Raumnaturalismus vor, sonst bliebe unverständlich, warum schon Cézanne wegen Verflüchtigung des Raumgefühls, der Plastizität und Dinglichkeit als «Verlust» zu buchen sei. Auch wird gar zu vordergründig eine Art Gesamtkunstwerk gefordert, wenn auch nicht im Sinne Wagners. Jedenfalls gilt hier das vieldimensionalere Kunstwerk als das höhere. – Dann wäre aber Malerei bedeutender als Graphik, die Oper bedeutender als die absolute Musik usw., weil im ersten Beispiele immer schon das zweite mit-enthalten sein kann. Hiergegen ist festzustellen, daß ein Decrescendo an Bildmitteln durchaus nicht mit einem Decrescendo an Tiefenmöglichkeiten des Ausdrucks verbunden zu sein braucht. Das gilt dann auch für das beargwöhnte Verhältnis zwischen dinglicher und gegenstandsloser Malerei. Überhaupt ist die geforderte Mitte doch keineswegs an Darstellung der «Dinge dieser Welt» gebunden, auch nicht an den idealisierten Menschenkörper, den so viele Kulturkritiker heute vermissen. Sonst wäre es grundsätzlich doch niemals möglich, daß sich überhaupt Landschaftsmalerei, Architektur und absolute Musik geistig «in der Mitte» befinden. Der prinzipiell gemeinte Satz Sedlmayrs, «die Kunst Picassos hat die Fähigkeit der Gesamtwahrnehmung verloren», leitet sich aus obiger Fehlprämisse her.

Die Grotesk-Ironie des Surrealismus wird «Verneinung der Kunst» genannt, nicht etwa «Verneinung des Ethos», was sich noch hören ließe. Schon Bosch wird indirekt angeklagt; sogar ein so übermäßig harmonisierender Ausdruck wie der der Tierbilder von Marc wird von Sedlmayr zitiert als «gegen den Menschen und seine Welt» gerichtet. Die Abgesänge erschrecken hier vor neuen Gegenständen, als ob es unmenschlich

sei, sich dem Tier, der Landschaft, den Gestirnen forschend oder gestaltend zuzuwenden. Bald erschrecken sie auch vor neuen Gewalten des Ausdrucks oder vor der existentiellen Verlorenheit. Auch beklagen sie das Dämonische, das man doch möglichst aus dem sozialen Leben, nicht aber aus der Kunst tilgen soll, wo es als unbeantwortbare Frage aufbricht. Am häufigsten wird aber der neue Versuch beklagt, neben dinglicher Malerei oder Plastik auch eine gegenstandslose zu schaffen, die wie absolute Musik den Tiefenausdruck einmal von jedem dinglichen Spezialbezug befreien will. (Goethes «sinnlich-sittlicher Wert der Farbe».)

«Hinab zum Anorganischen» heißt eine weitere Anklage, die zum Beispiel Sedlmayr gegen eine Malerei richtet, die aus konstruktivistischen Bereichen kommt. Sie wird dann bei Scheffler als bloßes Begriffsspiel für Logiker deklariert, obgleich sie mit Begriffen doch gar nichts zu tun hat. Meint sie doch nur einen rein anschaulichen Gehalt, der gelegentlich sogar im Spannungsgefüge der stereometrischen Modelle des Musée Poincaré liegen könnte, und der, im Gegensatz zu seinem wissenschaftlichen Gehalt, ohne mathematische Kenntnisse jeder unverbildeten Seele zugänglich ist. (Die *wissenschaftlich* bedeutsamsten Modelle fallen hier nicht etwa mit den «ausdrucksvollsten» zusammen.)

In populäreren Schriften klagt man dann über das *Tempo* der Kunstentwicklung. Sicher ist das 20. Jahrhundert aufgewühlt. Wie sollte das auch anders sein! Man kann aber nachweisen, wie organisch seit etwa Cézanne die Entwicklung zur beargwöhnten Abstraktion hin verlief. Während die einen nun klagen, alles ginge zu schnell, zetern die andern umgekehrt, wenn eine Art des Ausdrucks schon etwa dreißig Jahre besteht. Wie widerspruchsvoll auch *diese* Klagelaute! Warum soll man in einer Presto-Entwicklung nicht eine gedrängte, keimgeschwängerte Kulturatmosphäre sehen, in einem nachfolgenden Lento aber eine sich allmählich konsolidierende Synthese.

Natürlich gilt auch gewisse Programmfreudigkeit der Kunst des 20. Jahrhunderts als Verfall. Immer aber entstanden doch zunächst die Werke, die Programme aber erst in der Defensive gegen das nichtverstehende Publikum. Auch die so oft notwendig gewordenen Analysen vor einem einzelnen neuartigen Kunstwerk sind nur des *Publikums* wegen nötig. Selbst die Werke Courbets und Manets, die heute jeder «sehen» kann, bedurften einst solcher Erklärung.

Auf das Buch von Huber-Wiesenthal («Sonderbares um moderne Kunst», 1949) können wir kaum eingehen. Er protestiert gegen einseitig optimistischen «Zeitpatriotismus», nicht spürend, daß er einem «Vergangenheitspatriotismus» huldigt. Kommt er doch zu dem üblichen Populärerergebnis: «Die Welt der Kunst ist aus den Fugen. In jeder Beziehung ist ihr Ordnung und Maß verlorengegangen. Künstler, denen die größte Bedeutung zugemessen wird, glauben, ewige Gesetze mißachten zu

dürfen.» Als ob man ewige Gesetze überhaupt umgehen könnte! Indem er fortfährt: «Man kann in mancher Hinsicht von einer inneren Ratlosigkeit des Publikums sprechen», liefert er eine biedere Charakterisierung seiner selbst. Ahnt er doch nicht, wie sehr sein *Résumé* immer das Urteil desjenigen Kunstwollens war, das gerade verabschiedet wurde.

Niemals sei Kunstgenuß peinliche und anstrengende Arbeit gewesen (!). Hiergegen wäre zu erwidern, daß für die letzten Jahrhunderte, für die wir diese Frage überblicken, neuartige Werke immer zunächst als Schwerarbeit empfunden wurden.

Wir schließen mit Peter Meyers «Europäischer Kunstgeschichte». Dieser höchst klare und beachtenswerte Überblick über die Entwicklung scheint mir im zweiten Bande (1948) der Moderne gegenüber leider unfrei und gehemmt. Es «kann Monumentalität auf europäisch nicht anders als in klassischen Formen ausgesprochen werden». Bleibt da der Autor nicht in einem Klassizismus hängen? War zum Beispiel Corbusiers Projekt zum Völkerbundpalais nicht monumental? «Das Interesse, das die vielberedeten Beton-Stahl- und Glaskirchen bieten mögen, liegt durchaus auf der Ebene der Bautechnik.» Argumentiert hier nicht ein historisierendes Formengefühl? «Eine Kunst, die die menschliche Totalität zu vertreten sucht, sieht sich gegenüber der Technik in die Position der Romantik gedrängt.» Monumentalität könne «nur mit Formen ausgesprochen werden, die schon früher zum Ausdruck der Werthhaftigkeit gedient haben». Das könnte direkt ein historisierender Romantiker des 19. Jahrhunderts, etwa der Rezeptionsarchitekt Schinkel, geschrieben haben. Es «vermochte sich der technische Stil gerade auf dem Gebiet nicht durchzusetzen, wo von seiten ästhetisch interessierter Intellektueller ausdrücklich Propaganda dafür gemacht wurde: im Wohnungsbau». Wieder eine etwas übertriebene Behauptung. «Selbstverständlich hatte der Funktionalismus ausschließlich materielle Zwecke im Auge.» Nein, dieser Funktionalismus war auch auf ein neues Ethos aus. Auf Verkennung dürfte auch beruhen, «daß Konstruktivismus und Funktionalismus ... sich gegenseitig widersprechen». Ich glaube sogar, die beiden Sphären bedingen einander. – «Wenn der Beton als Gestalter auftrat, oder mechanisation takes command, war kein Architekt als Gestalter mehr nötig.» Im Grunde genommen ist Beton doch nur ein neues Material, das man wiederum gestalten muß. Deshalb widerlegt sich der Autor an anderer Stelle selbst, wenn er plötzlich den künstlerischen Spielraum innerhalb moderner Konstruktionen zugesteht und bei Corbusier bekundet: «Hier ist der Eindruck des Irrationalen, Zaubenhaften ohne technische Notwendigkeit aus Stilgründen ... gesucht.»

Zur Malerei und Skulptur übergehend, meint derselbe Autor: «Die Interesslosigkeit der modernen Kunst ge-

genüber dem Individuum findet ihre genaue Entsprechung in der Mißachtung der Persönlichkeit in den politischen und sozialen Organisationsformen des Materialismus, unter denen Kapitalismus, Kommunismus und Nationalsozialismus nur austauschbare Spielarten der gleichen Vermassung bedeuten.» So heißt es, als gezeigt wird, daß das Porträt und der Realismus heute verschwinden. Demgegenüber läßt sich aber nachweisen, daß gerade die antirealistischen, modernen Künstler überall für individuellen Ausdruck eintraten. Umgekehrt haben gerade ältere Kapitalisten, haben die Nationalsozialisten und Kommunisten immer wieder eine Art Porträtrealismus gefordert.

Auf Verkennung beruht auch der Satz: «Abstrakte Kunst ist eine Randerscheinung der Technik.» Ist sie doch eher aus neuem Irrationalismus erwachsen, wie schon die frühen Arbeiten ihres Initiators Kandinsky beweisen, ganz abgesehen von seiner Theorie («*Das Geistige in der Kunst*»), in der er dauernd auf das Wesen der Musik anspielt. Daß die neuen Künstler «ihren Werken nun selbst einen technisch-wissenschaftlichen Anstrich zu geben» suchten, kann doch höchstens vom Konstruktivismus, einem kleinen Sektor im Kunstkreise, behauptet werden.

«Allgemeinverständlichkeit gilt seit der Zeit des Symbolismus als Makel.» Nur bei wenigen Snobs ist das so. Der Vorwurf esoterischer Geheimbündelei wurde bekanntlich schon Beethoven, Hölderlin und Blake gemacht, von den folgenden Generationen zu schweigen. Meyer übertreibt auch, wenn er sagt, der «Schwur der Horatier» von David, die Karikaturen Daumiers, das Barrikadenbild von Delacroix seien im Namen des damaligen Bürgertums aufgetreten. Statt seiner These, die «Übereinstimmung zwischen dem Künstler und seiner Umwelt wird immer seltener», sollte man lieber den Satz prägen: «Diese Übereinstimmung kommt immer erst verspätet.» Meyer meint auch, der Naturalismus des 19. Jahrhunderts sei noch etwas spontan Verbindendes gewesen, weil auf einem «zusammenfassenden Wertsystem» ruhend. Typisches Harmonisieren post festum! Wir wissen, daß dieser Naturalismus von den Zeitgenossen als glaubenslos und zerstörerisch, als volle Auflösung empfunden wurde, beinahe genau so wie heute sein Gegenteil, der Antinaturalismus.

Lassen wir doch unsere dauerskeptische, unsere altbekannte Abgesangsmelodie, mit der sich jede Gegenwart selber zu mißachten scheint, eine Zeitlang verstummen. Vertiefen wir uns lieber schweigend in die oberste Qualitätsschicht unserer künstlerischen Produktion, die wir schwerlich bereits voll verstanden haben oder gar ausschöpften. Hierbei könnte vielleicht auch jener neue Zweig der Geisteswissenschaft, den ich Resonanzgeschichte nenne und zu unterbauen suche, ein wenig zu denken geben.