Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 42 (1955)
Heft: 8: Sozialer Wohnungsbau in Italien

Artikel: Das Problem, Zeitgenosse zu sein
Autor: Vogt, Adolf Max
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-32537

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: 09.01.2026

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

Das Problem, Zeitgenosse zu sein

Von Adolf Max Vogt

An der Hauptversammlung des Schweizerischen Kunstvereins vom 19. März 1955 sprach Dr. Adolf Max Vogt, Redaktor an der Neuen Zürcher Zeitung, über «Das Problem, Zeitgenosse zu sein» (s. WERK-Chronik, Mai 1955). Seine vielschichtigen prinzipiellen Äußerungen fordern zur ernsthaften Auseinandersetzung auf. Wir freuen uns darum, sie nachfolgend im Wortlaut und vollständig wiedergeben zu dürfen. *Red.*

Unter Goethes Maximen aus Ottiliens Tagebuch in den «Wahlverwandtschaften» findet sich diese: «Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst*.» Da Goethe unter «Welt» gewiß auch die Gesellschaft und Umwelt, also die Zeitgenossenschaft mit einbegreift, darf man es wagen, «Welt» für einmal durch «Zeit» zu ersetzen. In der Tat kann man auch der Zeit nicht sicherer ausweichen als durch Kunst, verknüpft sich aber auch mit nichts so sehr der Zeit als eben durch die Kunst. Ausweichen und Verknüpfen, dramatischer formuliert: aus der Zeit ausbrechen und in die Zeit einbrechen – beides scheint, als eine seltsame und paradoxe Doppelwürde, Kunst zu kennzeichnen. Sie wird gepriesen als ein läuternder Weg aus der oft beklagten Niederung der Zeitgebundenheiten und Zeitgemäßheiten. Sie wird aber auch – und nicht minder oft – gepriesen als zuverlässigster Zeuge dessen, was eine Zeit, eine Epoche in ihrer Art, in ihrer Gestimmtheit und Bestimmtheit ausgemacht hat. Bis ins Jahrzehnt, in Einzelfällen bis ins Jahrfünft vermag man einen marmornen Zeugen der griechischen Klassik zu datieren – wobei die Forscher- und Betrachterfreuden immer doppelter Art sind, einerseits die solcherart exakte Einweisung in die Zeitbedingnis betreffend, anderseits das mehr als Zeitbedingte, das Überragende und über die Zeit hinaus Anspruchskräftige und Geltende des gleichen und selben Werkes betreffend. Wir bewundern am Kunstwerk – das ist der paradoxe Tatbestand – zugleich seine Zeitabhängigkeit und seine Zeitüberhobenheit.

Wenn also Kunst in einem sowohl verknüpfenden als auch übersteigenden, sowohl zugewendeten wie auch abgewendeten Verhältnis zur Zeit steht – wie sehr muß dann der kunstbedürftige Mensch, der Betrachter, der Sammler, der Kritiker, der Historiker im dreieckig ausgespannten Feld zwischen Kunst, Gegenwart und Vergangenheit einer verwirrlich großen Zahl von Möglichkeiten und Verhaltensweisen gegenüberstehen. Zeitgenosse der Kunst zu sein oder – mit der Verdeutlichung Hugo von Hofmannsthals gesagt – «um der Zeit willen Genosse» von Kunst zu sein ist also nicht etwas Eindeutiges, sondern ein Problem.

1. Der Kunstfreund zwischen Historismus und Modernismus

Was die Zeit sei, diese schwierigste der Fragen zu beantworten oder doch nur richtig zu stellen – das muß den Philosophen als Versuch und Versuchung überlassen bleiben. Hingegen dürfen wir uns fragen, auf welche Art die Geschlechter und Generationen sich jeweils innerhalb der Zeit eingerichtet haben. Jeder Mensch hat seinen Zeithorizont ins Auge gefaßt als Horizont oder Höhengrad, an dem er sich orientiert, unter dem er, bewußter oder weniger gewiß, seine eigene, ihm zugemessene Spanne Leben durchlebt. Diese zugemessene Spanne wird als Weg empfunden, und als Weg hat sie eine Richtung. Ich kann mich auf dem Anmarsch zu höheren Horizonten der Zukunft finden; – oder auf dem Niedergang und Abstieg von höheren, rückwärts gelegenen Horizonten her; – oder im Auf und Ab einer Wellenbewegung; – oder in der Mulde eines Wellentals; – oder auf der Woge und Hochflut eines «tragenden» Augenblicks; – oder auf dem Kreisweg der ewigen Wiederkunft des Selben und Gleichen; – oder auf der gestillten Fläche eines bestenfalls nur untergründig spürbaren wallenden Wandels. So oder so leben wir «hoch» oder «tief», wissen wir uns «oben» oder «unten», jedenfalls umgeben und bedingt von etwas Größerem, dem wir einverleibt sind, der Zeit – die uns hebt, senkt, trägt, absetzt, nicht unähnlich der Flutung des Wassers, das beispielsweise eine Alge (die doch wurzelt in einem bestimmten Ortpunkte, wie wir wurzeln in einem bestimmten Epochenpunkt) so oder so bewegt. Nicht umsonst spricht man von Flut und Ebbe, Woge und Welle der Zeit, wie man überhaupt Zeit mit Vorliebe dem Wasser vergleicht.

* Goethe, Artemis-Ausgabe, XIII. Bd., S. 458

Die angedeutete Reihe von Möglichkeiten, die sich verlängern und verfeinern ließe, zwingt jedesmal zu einer anderen Perspektive auf Vergangenes und Gegenwärtiges – also auch auf vergangene und gegenwärtige Kunst. Mag der Zeithorizont mir anerzogen oder von mir frei gewählt sein – etwa unter den Titeln des Optimismus oder des Pessimismus, der Erlösungshoffnung oder des grundsätzlichen Skeptizismus –, gleichviel, ich habe ihn und richte mich danach, richte auch meine Urteile danach. Überspitzt ließe sich sagen, daß mein Zeithorizont das stets mitwirkende, nie ganz zu unterdrückende Vorurteil oder Voraus-Urteil auch in Kunstbewertungen bestimmt.

Unter den heute verbreiteten Situierungen spielt der Anmarsch auf höhere, künftige Horizonte zu, also das Fortschrittsdenken, der Fortschrittsglaube, eine nicht geringe Rolle. Allerdings ist dies schon eine geraume Weile so, und Jacob Burckhardt konnte selbst noch der Geschichtsphilosophie Hegels den Vorwurf des Fortschrittsdenkens nicht ersparen. Mit spürbarem Mißfallen schreibt Burckhardt in den «Weltgeschichtlichen Betrachtungen*»: «Auch die behutsam eingeleitete Lehre von der Perfektibilität, das heißt dem bekannten sogenannten Fortschritt, findet sich bei ihm (Hegel).» – «Wir sind aber nicht eingeweiht in die Zwecke der ewigen Weisheit», fährt er fort, «und kennen sie nicht. Dieses kecke Antizipieren eines Weltplanes führt zu Irrtümern, weil es von irrigen Prämissen ausgeht.»

Schränken wir unser Blickfeld jetzt ein auf die Kunst und ihre Geschichte, fragen wir danach, ob und wo sich allenfalls auch in diesem Bereich das «kecke Antizipieren eines Weltplanes» fühlbar mache. Der Fortschrittsglaube, den Jacob Burckhardt so entschieden ablehnt, kann sich in der Kunst äußern als Glaube an die zwingende Überlegenheit des Neuesten. Das Zurückliegende oder stilistisch Zurückgebliebene wird geringgeschätzt, weil die Überzeugung von der Perfektibilität den Betrachter zwangsmäßig an die vorderste Schwelle der Neugier drängt, wo er das zunehmend Bessere ungeduldig erwartet. Ist er beispielsweise von der Möglichkeit der Abstraktion als spezifisch moderner Wesenäußerung eingenommen, wird er die Wertstufe eines Werks vorwiegend oder lediglich nach der gewagten Abstraktionsstufe beurteilen. Auf die Frage, ob nicht nach den Leistungen der großen ersten Abstrakten – wir denken etwa an Kandinsky, Klee, den Kubismus, Mondrian – so etwas wie ein Wellental der Wiederholung, vielleicht auch der mechanischen und damit auch schon modischen Nachahmung sich breitmachen könnte, muß er mit einem entschiedenen «Nein» antworten, denn es kann für ihn nicht sein, daß das gegenwartspulsende und gegenwartsbündige Prinzip je erlahmen, je Raum zum Versagen bieten, je an Qualität verlieren könnte – im Gegenteil, es führt hinan, und wer zuvorderst schreitet, ist der Beste, und dies bis zu jenem Moment, wo ein weiterer Vorderer ihn überschreitet und überholt.

Es gibt nun jedoch – und das beachtet man in Kunstfragen sehr viel weniger – eine genaue Entsprechung zum eben beschriebenen Fortschrittsgläubigen, dem Prinzip der geradlinigen Entwicklung genau so streng unterstellt, obzwar mit vertauschter Orientierung in der Zeitenperspektive, also mit umgekehrtem Horizont. Dies ist der Rückschrittsgläubige. Er ist überzeugt davon, daß in einem bestimmten Epochenpunkt – mit Vorliebe wird die Französische Revolution dafür gewählt, es kann aber auch das Ende des Mittelalters oder das Ende der klassischen Antike sein – der Abstieg einsetze. So absonderlich es tönt: er «glaubt» an den Abstieg, und deshalb ist er aufgebracht, wenn man ihm zumutet, ein Werk *nach* diesen Abgleitepunkten, also etwa nach 1800, ernst zu nehmen oder gar ohne den Seitenblick auf sogenannte Symptomatik und Diagnose frei und hingegeben zu würdigen. Ein Beispiel für diese streng eingehaltene Linie des Abstieges ist die Darlegung über das 19. und 20. Jahrhundert, die der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr in «Verlust der Mitte*» gibt. Diese Arbeit, die an vielen Stellen durch geistreiche und verblüffende Perspektiven fasziniert, ist dem abwärtsweisenden Vektor des Rückschrittsdenkens eingeschrieben, müßte somit von Jacob Burckhardt – trotz dem Ertrag an Einzelerkenntnis – mit Entschiedenheit abgelehnt werden, ist sie doch geradezu ein Beleg für das «kecke Antizipieren eines Weltplanes». In solchen Extremfällen der starren Konsequenz in der Absteige- oder Aufstiegsrichtung wird der Historiker zum bloßen Historisten, und der Betrachter oder Kritiker moderner Kunst wird zum bloßen und krampfhaften Modernisten.

Während es immerhin an der Tagesordnung ist, den bar Neugierigen und Neugläubigen in Schranken zu weisen und nicht selten auch zu diskriminieren, pflegt man ungerechterweise den Unterschied zwischen dem Historiker und dem Historisten kaum zu beachten. Wer aber die kunstgeschichtliche Literatur kritisch sichtet, wird nicht weniger historistische Fehlkonzeption bemerken, als er bei den Modernisten Voreingenommenheit, Abstandlosigkeit findet. Der Modernist trifft und erfüllt zwar bloß sein minderes Selbst, das der Zeitgebundenheit, des Momentes, der ja oft genug nur Mode und nicht Kunst hervorbringt – aber er steht doch wenigstens in der Kongruenz mit seinem Jetzt und Hier. Der Historist dagegen verpaßt diesen Realort seiner Lebensbedingnis, und den Sehnsuchtsort seiner Forscherzone verfälscht er, weil er mitten durch diese Zone hindurch die starre Schräge seines auf- oder absteigenden Prinzips durchzieht. Die persönliche Lage des Historisten ist zumeist bestimmt von Sarkasmus oder von Märtyrergefühlen, die beide es erleichtern, der abschüssigen Lage der Gegenwart zu begegnen. Bisweilen pathetisiert er auch die Forderung, bescheiden zu sein und das Un-

* Jacob Burckhardt: Weltgeschichtliche Betrachtungen, 3. Auflage, Stuttgart 1918, S. 3

* Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte, Salzburg 1948

abänderliche still zu tragen; in einzelnen Fällen neigt er zur Selbstentschuldigung, indem die volle Kraft einzusetzen in einer hoffnungslosen Epoche ohnehin für ihn nicht mehr lohnt.

Ist die Verwandtschaft des Historisten mit dem Modernisten einmal erkannt – die sich stimmungsmäßig nur in ihrem «Vorzeichen», richtungsmäßig einzig im Winkelgrad ihrer geradlinigen Strebung unterscheiden* –, so wird man sich auch nicht wundern, daß es gerade diese ungleichen Zwillinge sind, die seit langem schon den erbittertsten Kampf untereinander ausfechten. Weil ihre Konzeption im Grunde ein und dieselbe ist – abschüssig von der Vergangenheit her oder schräg aufwärts zur Zukunft hin –, ist die Feindschaft nicht lösbar, sondern dauerkräftig und zäh infolge symmetrischer Ähnlichkeit. Auch die große Zahl von Konvertiten hinüber und herüber (eine auffällige Erscheinung der Nachkriegsjahre) erweist, daß in Wahrheit etwas Ähnliches, aber mit entgegengesetzten Vorzeichen, gemeint bleibt.

Daß der Kampf andauert, zeigt sich am jüngsten Beispiel der erbitterten deutschen Diskussion um das Buch von Alois Melichar «Überwindung des Modernismus; konkrete Antwort an einen abstrakten Kritiker» (Verlag Weinberger, Frankfurt). In der Zeitschrift «Der Monat» (Heft 75, Januar 1955) fühlt sich der Berichterstatter vom «Jargon» der Abstrakten «allzu lebhaft an eine andere, leider nicht so abstrakte Zeit der Vernichtungs- und Ausrottungsfeldzüge gegen unerwünschte Oppositionen» erinnert (S. 355), und er deutet den Gedanken an, «daß die Symbole der politischen Massenbewegungen, Rutenbündel, Hakenkreuz, Hammer und Sichel, demselben Bedürfnis dienten, die bösen Geister der Realität durch magische Zeichen abzuwenden, wie es die Kunst der gleichen Zeit mit ihrer chiffrierten Handschrift, ihren Kreisen, Stäbchen, Dreiecken, Kurven versuchte» (S. 356). Diese maßlosen und groben Vorwürfe finden ihre Entsprechung ziemlich exakt im Votum der Gegenpartei. In «Baukunst und Werkform» (Heft 1/1955) kommt der Referent zum Schluß, daß er Melichar «dennoch für einen Nazi oder Bolschewiken» halte, denn es gebe «so etwas wie Naturnazis» (S. 7). Womit die innere Ähnlichkeit der Widersacher belegt ist – läuft das Spiel der Gehässigkeiten doch auf einen regelrechten Austausch derselben Verfemungsformeln hinaus. – An ein Ende solcher Kämpfe ist so lange nicht zu denken, als beiderseits der Starrengrad der Zeitvektoren das Denken und Urteilen bestimmt. Wer allerdings selber schon ermessend und bekennend in die Streitgefilde einbezogen wurde, der weiß, wie schwer es ist, sich selber von dieser eigentlichen Schein- und Trugalternative innerhalb der neueren Zeitsituierungen frei zu halten.

Eingangs haben wir mehrere Arten von Zeitsituierung erwähnt, die wir anschaulich zu machen suchten unter den Zeichen des Kreises, des aufwärts- oder abwärtsgerichteten Pfeils, der Mulde, der Woge und des Wellengangs. Keine dieser Situierungen verzichtet auf wenigstens zwei Richtungen, jede ist daher auch zweisinnig lesbar – mit der einen Ausnahme der Pfeile des Fortschrittsdenkers und des Dekadenzgläubigen. Rein graphisch vorgestellt, sind diese die simpelsten unter den erwähnten Formen. Sie versetzen das Walten der Zeit in Unrecht und Ohnmacht, indem sie es auf eine starre Gerade verpflichten, damit die Möglichkeit einer Wandlung reduzieren auf die bloße Möglichkeit der Stufentreppe oder schiefen Bahn. «In der Gegenwart», notiert aber doch Hofmannsthal, «in der Gegenwart ist immer jenes verborgen, durch dessen Hervortreten alles anders werden könnte: das ist ein schwindelerregender Gedanke, aber ein trostvoller*.» Was Hofmannsthal tröstet und zugleich taumeln läßt, ist die Einsicht in die Wendekraft des Schöpferischen, in die Wendekraft der gebenden, stiftenden Zeit, die aus dem uns Verborgenen her waltet, also nie kalkulierbar wird, am allerwenigsten in den Belangen des Geisteslebens und der Kunst, somit auch nicht als eine gerade Linie vorstellbar ist. Jacob Burckhardts spürbar erregter Ablehnung jeglichen «kecken Antizipierens eines Weltplanes» liegt ein meistermäßiger Klarblick zugrunde. Früh und scharf hat er die verhärtete und starr gewordene Stelle in unserem Zeit- und Geschichtsdenken erkannt: die Verhärtung der Hoffnung und die Erstarrung der ursprünglichen christlichen Heilserwartung zu bloßen «Perfektibilitäten».

Zwar kann keiner von uns darauf verzichten, über den Tag hinaus einen Zeithorizont ins Auge zu fassen und sein Leben darauf einzurichten. Maßgebend bleibt, daß Zeit nicht als plumpe Vorhandenheit und Quantität, Gegenwart nicht als bloßer Durchgang oder Stichpunkt auf einer Geraden erfahren werde. «Gegenwart anerkenne dort, wo du in Gestaltung empfängst», heißt eine weitere Forderung Hofmannsthals aus dem «Buch der Freunde**», und in der Tat bemißt sich die Würde eines Lebens- und Schaffenshorizontes am Grade seiner Empfangens- oder Geschickbereitschaft. Der Historist und der Modernist haben nichts zu empfangen; denn sie wissen keck voraus. Damit treten sie in Widerspruch zu jener uns teuren Umschreibung des Künstlers, die C. F. Ramuz gegeben hat: «Le poète est essentiellement celui qui s'étonne.»

* Arnold J. Toynbee kommt in einem Vergleich zwischen «Futurismus» und «Archaismus» zu folgender Feststellung: «Diese beiden alternativen Versuche der Flucht aus der Gegenwart, aber nicht auch aus der Dimension der Zeit ähneln einander darin, daß sie Gewalttouren sind, die sich in der Probe als hoffnungsloses Unterfangen erweisen. Sie *unterscheiden* sich voneinander *bloß in der Richtung* – die Zeit stromauf oder stromab –, in der sie ihre beiden gleich verzweifelten Ausfälle aus einer Lage des Ungenügens an der Gegenwart machen.» (Der Gang der Weltgeschichte, Zürich, o. J., S. 512; Sperrungen vom Verf.)

* H. v. Hofmannsthal, Buch der Freunde, Insel-Verlag, 1949, S. 105

** H. v. Hofmannsthal, a. a. O., S. 49

2. *Der Künstler zwischen Vergänglichem und Dauer*

Der Kunsthistoriker und Kunstbetrachter verfolgt das atmende Wandelwesen der Künste über zeitliche Erstreckung hin; er weiß zwar, daß «jedes wirkliche Kunstwerk der Grundriß zum einzigen Tempel auf Erden» ist*, dennoch kennt und liebt er mehrere solche Grundrisse, und diese Kennerschaft ist ihm «Lust und Last» zugleich – wer hätte es nicht dutzendfach empfunden! –, ist ihm Lust und Last vor vielen Waben, deren Biene zu sein das Los des Überblickenden bleibt. Die aber am Entwurf und Bau des für sie einzigen Tempels auf Erden begriffen sind, die Künstler selber, richten ihr Augenmerk weniger auf die Erstreckung und auf die Wellenfolge der Zeiten, sie richten ihr Augenmerk auf das gegebene «Jetzt», das sie zu einem einzigen, dauertüchtigen «Immer» ausgestalten sollen und wollen. Der Protest gegen die geschwinde Vergänglichkeit war stets ein Hauptantrieb zur Kunst. Will man indessen die moderne Art der Auflehnung in einem knappen Satze prägen, muß man sich an Novalis' Klage halten: «Wir suchen überall das Unbedingte und finden überall nur Dinge!» Die Drift unseres Halbjahrhunderts zum Namenlosen hin, der erklärte Widerwille gegen bloße Dinge, der Hang zur gegenstandsfreien, abstrakten Malerei dürfte sich auf diesen Satz des Novalis beziehen und von ihm her mehrerlei Rechtfertigung erlangen.

Um – in grober Skizze zwar – die heute wichtigsten Zeitsituierungen des Künstlers in ein einfaches Bild bringen zu können, halten wir uns an den Vergleich mit dem Tageslauf. Der Tageskreis, mit Morgen, Mittag, Abend, Nacht, ist ein einfaches, allgemeines, sinnenhaftes Gleichnis für Vergänglichkeit, darum den Künsten seit jeher nah. Wer nun die neueren Dezennien der Malerei beispielsweise überblickt, der bemerkt eine besondere Vorliebe für zwei «Sektoren» im Tageskreis: für den Morgen und für den Mittag.

In den wahren Morgen, Anfang und Ursprung hinzugelangen ist das Vorhaben großer Kunstgruppen. Der Weg führt mit deutlicher Folgerichtigkeit über das morgendlich Ursprüngliche des Bauerntums zur Bewunderung ursprünglich gebliebener Völker, vorerst der Morgenländer, dann der Exoten, schließlich führt er zur Hochschätzung alles Primitiven, selbst in außermenschlicher Form, also des zoologisch, botanisch und geologisch Anfänglichen. Zumeist verzichtet der morgenwärts suchende Künstler bewußt auf Entfaltung, Differenzierung und Raffinement, um nur doch dem keimzarten oder kindhaften oder rauhen Beginn brüderlich nahezukommen – was ihm von zeitgenössischer Seite her nicht wenig Mißachtung einträgt und ihn oft in den Verdacht des bloßen Nichtkönnens versetzt. So grundsätzlich romantisch dieses morgenwärtige Suchen ist, so ernsthaft und legitimiert ist doch seine Frage «Woher kommen wir?», denn sie ist die Voraussetzung für «Was sind wir – wohin gehen wir?». Nicht nur Gauguin, der diese drei Fragen zum Bildtitel nahm, hat morgenwärts Großes gefunden. Der Ausbruch morgenwärts ist ja auch von jedem Klassizismus und der ihm geschwisterlich verbundenen Romantik gesucht und begangen worden und spielt schon in der Renaissance mit eine Rolle, nämlich als Verehrung einer morgengewaltigen, anfangsreinen Antike. Erst recht aber seit Jean Jacques Rousseau wird die Morgenfrühe von zahllosen Künstlern als Heilsweg empfunden, bis auf den heutigen Tag.

Die zweite «Ausbruchstelle» ist wesentlich weniger altgewohnt und landläufig, deshalb auch kaum noch erschöpfend verstehbar: die Mittaghöhe. Die exemplarisch gültigen Künstlerreisen der neueren Epoche führen alle gegen Mittag, in den Süden, und zwar über Rom hinaus. Die erste derartige Mittagreise war diejenige Vincent van Goghs, sie führte in die Provence, und die Provence ist klimatisch wie lichtmäßig bereits ein «Spickel» Afrika. Moilliet, Macke und Paul Klee vollends gingen bis Kairuan, also ans andere Ufer, und was sie suchten, das war die steilste Sonne, der schattenlose Glanz. Genau wie Van Gogh wallfahrteten sie nach dem Ding ohne Schatten, nach der Zeit ohne Ziel.

Vielleicht wird man die Malerschaft der vergangenen siebzig Jahre einst unter dem Sammelwort «Die Schattenlosen» begreifen. Was Cézanne, aber auch Seurat, Van Gogh und Ferdinand Hodler von den Impressionisten unterscheidet, ist ihr Suchen nach dem Schattenlosen. Gerade der vielumstrittene Hodler hat in seiner Bergmalerei jenen senkrechten, schattenlöschenden All-Glanz erreicht, der für die kommende Entgegenständlichung der Malerei eine Vorstufe war. Man wird einwerfen, daß De Chirico und Edvard Munch beispielsweise in Schattenwürfen geschwelgt hätten – doch diese beiden nehmen im Namen der Epoche Abschied vom Schatten, indem sie ihn melancholisch übersteigern, und ihre Klage ist Novalis' Klage, daß wir überall das Unbedingte suchen und überall nur Dinge – schattenschlagende, zeitverhaftete Dinge – finden. Wenn man dem Ding den Schatten nimmt, nimmt man ihm die Hülle und den Standort; es beginnt entborgen zu schweben unter der Macht des Gestirns. Klee, Kandinsky, Mondrian und viele andere Abstrakte haben dies vollzogen – unsere Malerei ist der Abschied vom Schatten und der Versuch zur Ankunft bei einer Zeit ohne Ziel. Die Wendung von der «Zeit ohne Ziel» stammt aus einem Gedicht, das im Engadin niedergeschrieben wurde und das den Titel «Sils Maria» trägt. Friedrich Nietzsche hat es verfaßt; er fühlt sich im kristallenen Bündner Tag

«Ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel».

Das ist eine Gedichtzeile, die als Motto über große Bereiche neuerer Kunst gesetzt werden könnte. Nicht zufällig ist für Nietzsche der «Große Mittag», der in seinen Schriften immer wieder evoziert wird, die eigentliche Ankunft. Es ist heute noch kaum abzusehen, was alles an Intention und Erlösungshoffnung verborgen

* H. v. Hofmannsthal, a. a. O., S. 71

war und ist im Begriffe des «Großen Mittags», der Nietzsche so sehr wie Cézanne, Seurat, Van Gogh, Hodler und die Abstrakten fasziniert. Vermuten darf man, daß die panische Stunde, die den Schatten tilgt, der Vergänglichkeit entkommt und damit eine «Zeit ohne Ziel» erhoffen läßt – daß diese Feier der panischen Stunde unter anderem einen Protest gegen das Fortschrittsdenken darstellt, das doch immer nur Zeit *mit* Ziel und Strebung ist. Wieder ist es wohl kein Zufall, daß derselbe Nietzsche, der als Denker formulierte, was die Maler malten und seither noch malen, die ewige Wiederkunft des Gleichen verkündet hat. Diese Zeitsituierung unter dem Zeichen des Kreises der ewigen Wiederkunft scheint der Sehnsucht unserer Generationen zu entsprechen. Historisch gesehen ist sie eine Anknüpfung an den Griechenglauben, der von einem Christen wie Augustin als «blinde Rotation von Elend und Glück» gerügt worden ist. Wie jede Wiederaufnahme ist auch die Wiederaufnahme des hellenischen Wiederkunftsglaubens und der Verehrung der Stunde Pans zugleich weniger, mehr und anderes als das gemeinte Vorbild. Wer aber heute schon zu sagen versuchte, was der Große Mittag uns jetzt tatsächlich sei, der müßte über den eigenen Schatten springen – und das ist selbst für einen nahezu Schattenlosen zu schwierig . . .

Daß unsere Sucht und unser Sehnen auf das Schattenlose aus sind, bezeugt übrigens – wenn dieser Seitenblick erlaubt ist – neben der Kunstübung die Körperübung. Genau so nämlich wie das Rudern und das Reiten zum Impressionismus gehörten und von den Impressionisten immer wieder verherrlicht worden sind – genau so gehört das Skifahren (und wohl auch das Fliegen) zur abstrahierenden Malerei. Der Skifahrer sucht in Wahrheit den Großen Mittag und den schattenlosen Glanz, und er wischt seine Spur auf eine weiß blendende Welt, die Ding oder Gegenstand beinahe nicht mehr ist.

•

Ich habe versucht, einige Aspekte zum Problem der Zeitgenossenschaft anzudeuten, indem ich vorerst den betrachtenden Zeitgenossen, nachher den künstlerisch schaffenden Zeitgenossen in einigen – keineswegs systematisch ausgewählten – Verhaltensfällen zu skizzieren suchte. Abschließen läßt sich ein solcher Versuch wohl nur mit dem abermaligen Hinweis auf das Paradoxe menschlicher Zeitgenossenschaft. Es ist paradox, daß groß und sicher entwerfende Kunstepochen, je würdiger ihr Ewigkeitsbegriff ist, desto stärker, ja mit Jahresabhängigkeit sie in der Zeit verwurzelt sind. Was sie besser als andere Epochen zu überwinden scheinen, die vergängliche Zeit, dem sind sie mit peinvoller Deutlichkeit verhaftet. Man denke an Athen, an Ravenna und an Chartres. Das sind Orte, die einen Ewigkeitsbegriff von herrlicher und heiliger Würde verkörpern – und doch unterscheidet man in der klassischen Griechenskulptur beinahe schon stilistische Jahresstufen, unterscheidet man Ravenna nach minutiösen Zeitintervallen, skandiert man den Kathedralgedanken von Chartres in mindestens drei deutlich geschiedene Phasen.

Jene Kunstepochen, die am sichersten Zeit zu überwinden scheinen, scheinen aufs exakteste – in einem mitunter desillusionierenden und beschämenden Grade – den Stufen der Vergänglichkeit eingeschrieben und eingekerbt zu sein. Je höher ein Kunstwollen wächst, einem Baume ähnlich, desto gründlicher scheint es Wurzel fassen und mit der Vergänglichkeit aufs penibelste sich einlassen zu müssen. Die ewigen Gedanken sind fast ohne Ausnahme kurzfristig innegehabte und innegehaltene Gedanken.

Dieses Doppelwesen der Überwindung und der Einordnung läßt es verstehen, daß Jacob Burckhardt «die Hingebung, zumal die mit Gefahren und Opfern verbundene, an das zeitlich bedingte Wahre und Gute» als «etwas unbedingt Herrliches» angesprochen hat*. – Denn, so zitierten wir eingangs Goethe, «man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst.»

* Jacob Burckhardt, a. a. O., S. 9