

Alfred Lehmann

Das Unbekannte – Eine kritische Betrachtung zur Lage der Kunst

1949

DAS BUCH WILLI BAUMEISTERS, das diesen Titel trägt*, beschränkt sich nicht darauf, von der äußeren und inneren Erfahrung des Künstlers zu berichten, es ist der Versuch gemacht, die Entwicklung im Kunstschaffen der Jahrtausende zu deuten und zu zeigen, was heute und immer Kunst heißen könne und was nicht. Bei der Endwertung ist alle formhafte Kunst jedem Naturalismus vorgezogen, die Darlegung läuft für die Gegenwart aus in die Darstellung abstrakten Schaffens und in die Ausführungen über das Unbekannte. Das Buch ist in pädagogischer Absicht geschrieben und gibt dem werdenden Künstler wie dem Betrachter Anweisungen.

Sind die Ergebnisse zwingend? Ich halte es zur Beantwortung dieser Frage für unerlässlich, vor allem anderen einen Blick zu tun auf die allgemeinen Voraussetzungen, die das Erscheinen eines solchen Buches, ein So-und-nicht-anders-sein, seine Wirksamkeit bedingen. Es wird dabei schwer zu Durchschauendes durchschaut, ja, wir werden vielleicht besser als auf andere Weise eine Position gewinnen, die uns dem Buch sozusagen nicht ausliefert.

Unter dem Kunstleben einer Zeit hätten wir eigentlich wohl immer das Ingesamte aller auf Kunst gehenden Anstrengungen zu verstehen. Es ist bekannt, dass das Bewusstsein der Zeitgenossen meist nur einen Teil dieser Anstrengungen aufnimmt. Das Größte, das in einer Zeit getan wird, wird vielfach nicht öffentliches Ereignis, es rückt nicht in das Allgemeinbewusstsein. Der Künstler würde es wohl wün-

schen, aber die Zeitgenossen lehnen ab. Die Wenigen, die Ersten, denen der Künstler sein Werk anbietet, nehmen es nicht an. Zu den Vielen gelangt nicht einmal die Kunde seiner Existenz.

Das Bewusstsein der Menschen des ausgehenden 19. Jahrhunderts war nicht ausgefüllt von Marées und Cézanne, beide haben wohl nicht einmal von einander gewusst, sondern, wenn wir von Deutschland sprechen, von Feuerbach, von Böcklin, von Stuck und Lenbach, vorwiegend aber von viel Geringerem, das mit Recht heute vergessen ist. Dass es im Holland des 17. Jahrhunderts nichts anderes war, ist weniger bekannt. Muther, der soziologische Voraussetzungen früh untersuchte, hat darauf hingewiesen. Schon den alten Florentinern scheint Gentile da Fabriano lieblicher eingegangen zu sein als der gewaltige Masaccio. Ist es nun Naivität oder hohe Zuversicht, die glaubt, nicht fragen zu müssen, ob es heute ist wie gestern? Wir seien so fortgeschritten, und es werde heute kein guter Künstler mehr übersehen?

Nein. Die Menschen bewegen sich immer auf der Linie des geringsten Widerstands. Den Wenigen ist allein vorbehalten, das Entscheidende zu tun, und ihr Tun wird spät erkannt. Das ist das Fragwürdige aller Kunstöffentlichkeit. Es mag geradezu zur Charakteristik des guten Interpreten dienen, dass er diese Transparenz kennt und fühlt, dass er hinter dem öffentlich Gewordenen das Verborgene ahnt und danach trachtet, es ans Licht zu ziehen. Dieser gute Interpret scheint heute zu fehlen. Die Organe, welche die Kunstöffentlichkeit bildet, scheinen heute diese Funktion noch weniger erfüllen zu können als in früherer Zeit.

Sind die Folgen bekannt, so ist die Probe leicht zu machen. Künstler und Kunstfreunde sind in immer größerer Zahl beiseite getreten und meiden das Getriebe. Kennt man diese Kreise, so überrascht das gute Niveau. Es ist Hervorragendes zu finden. Was in diesen Köpfen vorgeht, kann allein über die Lage der Kunst Aufschluss geben. Hier ist einige Jahrzehnte gearbeitet worden, die Entwicklung ist vorgetrieben.

Versetzen wir uns in den Geist eines dieser Maler. Lernen wir sein Forschen kennen. Sehen wir zu, wie er ein weitschichtiges Wissen bewegt, wie er sich bemüht. Und ich glaube, alles wird sich erklären. Zunächst hat unser Maler dieselben allgemeinen Anschauungen über die Entwicklung wie andere. Er findet, die Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts habe wenig Gutes hervorgebracht. Naturabklatsch mit beigemischter Novellistik oder Historie, mit dem Versuch, die Distanz vom Gemein-Wirklichen durch Soßen, durch Galerieton zu gewinnen – schlecht verstandene malerische Tradition. Dann aber kam die Befreiung, die Entdeckung der künstlerischen Mittel, eindeutige, kräftige Formen, reine ungebrochene Farben. Man hatte die Gotik, die Romanik, die Aegypter, die Exoten, die Prähistorie in Betracht gezogen. Zuvor hatte man immer nur Raffael und die alten Holländer gegeneinander ausgespielt. Nun wird das Werk des Malers verstanden als autonomes Gebilde, das der Natur nicht mehr bedarf. Die Erfindung der abstrakten Kunst war eine, wenn man so will, geniale, und es entstanden Dinge, die man nicht mehr missen möchte. Da ist Hölzel. Er geht nach innen, wirkt ganz wie Musik, große Musik. Ein verehrenswerter Meister. Da sind die Expressionisten. Aus der menschlichen Erschütterung sind ihre Werke echte Seinsaussagen. Aber unser Maler findet

noch andere Dinge. Da ist um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert David, kein Maler wie Watteau, Chardin. Dann aber kommt Delacroix, und die reine Malerei ist wieder hergestellt. Gewiss, auf anderer Zeitgrundlage. Es kommen die Impressionisten. Die hatten bereits ihre Aufmerksamkeit auf strenge Stilkunst gerichtet, die Japaner und die Höhlen von Altamira, sie haben Stil. Dabei ist die Natur berücksichtigt. Unser Maler sieht Cézanne's Knabe mit der roten Weste, und der fordert den Vergleich heraus, wahrhaftig, er fordert ihn, mit dem Harlekin von Picasso. Gewiss, dieser ist glänzend gemacht, in der Zeit gehört er zum Besten. Er hat Abstraktion, Cézanne aber hat sie viel mehr. Aus ihm hat man den Kubismus gezogen, hat ihn abgespalten, wie man im Laboratorium arbeitet. Was aber ist dort bei Cézanne? Es wird offenbar, was nachher kam, ist meist sehr cerebral, sehr geklügelt, sehr gewollt, im Vergleich gesehen. Unser Maler sieht die Entwicklung auf zwei Ebenen verlaufend. Auf der höheren führte sie zu den großen Leistungen, zu Cézanne und Marées, auf der unteren wirken die halbverstandenen Anregungen wie Gift. Die Giftspritze und das Abwerfen des Gepäcks der Überlieferung lassen in der Entwicklung auch die schwächeren Geister noch mitkommen. Der platte Verstand hatte es nun herausbekommen, die Natur war also der Sündenbock. Sie wurde nach Kräften ausgetrieben. Das ging nicht so plötzlich, war sie doch eingefleischt. Das Fleisch kasteite sich zur Abstraktion. Und dann kam schließlich das schwarze Quadrat auf weißer Fläche, der purste Purismus. Manche sind stolz zwanzig Jahr dabei stehengeblieben. Unser Maler verweilt lange bei Cézanne. Er fühlt es, hier muss er auf den Grund dringen. Die schweren Leiber dieser Bilder, träge nach ihrer Beschaffenheit, werden zuweilen von einer heftigen Erregung hin- und hergeworfen. Sie haben so gar nichts von der eleganten Glätte, die jeder Zeichenlehrer lehrte, die man gerne als erste Talentprobe nahm. Dann gleichen diese Körper so merkwürdig den Äpfeln, die Cézanne malte. *Tout dans la nature se modèle selon la sphère, le cône et le cylindre.* Das Einheitserlebnis hat die Wucht einer Offenbarung. Alles eint sich in der Geometrie. Eine Nase, ein Auge sind inkommensurabel. Marées sagte, der Kopf sei die Kugel, die Beine seien die Säulen. Aber die Kugel ist nicht der Kopf. Er wollte, wie Cézanne, den Kopf, nicht die Kugel – offensichtlich. Cézanne hat vor der Natur ausgeharrt. Hundert Sitzungen ergaben ein Bildnis. Seine Landschaftsmotive besitzen wir in photographischen Dokumenten und können sie mit den gemalten Landschaften vergleichen. Cézanne hat nichts willkürlich verändert. Schließlich aber ist es der Antagonismus Mensch – Umwelt der hier das Schauspiel abgibt. Seine Leben strömt hin und wider zwischen ihm, dem Menschen Cézanne, und den Dingen und Menschen der Umwelt.

Und was für ein Mensch ist er! Bescheiden und wahrhaftig wie ein Mensch des Mittelalters sucht er die Lehren seines Kinderglaubens ohne Hintergrundgedanken zu erfüllen. Er spielt nicht vor der Welt eine Rolle, von der er sich zeitweilig verabschiedet, um es sich bequem zu machen. Er ist ganz einfach durchdringen von seiner Aufgabe als Mensch und als Künstler und gibt sich ganz an sie hin. Seine außerordentliche Klugheit hat er in den Dienst dieser Aufgabe gestellt.

In beiden Großen der Jahrhundertwende, Cézanne und Marées, ist ein großes Künstlertum gegründet in einem großen Menschtum. Die Überlieferung ist bewahrt. Was die Zeit auszusprechen

drängte, ist ausgesprochen. Exempla docent. Unser Maler hat die Lehre empfangen. Welcher Augenblick: Cézanne hat die Konvenienz des alten Bildes erschüttert, den neuen Weg gewiesen, dann wurde aller zerschlagen. Welt ist zu bilden vom Menschen, der heute ist, anders ist. Er kann arbeiten.

Wenden wir uns von unserem Maler wieder der Kunstöffentlichkeit zu. Die hohe Schätzung von Marées und Cézanne findet dort kaum mehr Ausdruck. Die tieferen Geister äußern sich wohl in der Weise wie Max Beckmann**) „Es gelang ihm, einen überspannten Courbet, einen mysteriösen Pissarro und schließlich eine neue mächtige malerische Architektur zu schaffen, in der er wirklich der letzte Altmeister wurde, oder ich möchte lieber sagen, er wurde der erste Neumeister, der sinnverwandt mit Piero della Francesca, Uccello, Grünewald, Orcagna, Tizian, Greco, Goya und von Gogh dasteht.“ Ein namhafter Historiker, Verfechter der Moderne, die immer die Moderne der Kunstöffentlichkeit ist, äußert sich dagegen, Cézanne habe es noch nicht gewagt zu tun, was die Späteren taten. Cézanne sah die Bilder Gauguins und nannte sie Chinoiserien. Er hat geseufzt! Sie werden aus mir noch eine Tapete machen.“ Wie wahr, wie prophetisch! Maillol, der die Kubisten noch erlebte, äußerte sich: „Sehen Sie, diese Kubisten sind zum Teil ganz begabte junge Menschen. Aber bei ihnen hat der Buchstabe den Geist totgeschlagen. Sie haben Platon gelesen, und nun ist bei ihnen alles Idee. Glauben Sie mir, Platon, fände ihre Gebilde recht abscheulich, und die festen Brüste meiner steinernen Göttin da wären ihm lieber als so eine kubistische Konstruktion.“ Baumeister identifiziert sich ganz mit der Kunstöffentlichkeit. Er kennt Cézanne nur als Formkünstler und würdigt ihn daher nur halb. Der Vergleich mit zwei anderen Schriften aber lässt Baumeisters Position am deutlichsten erkennen. Es sind: des französischen Avantgardisten und Malers Amadé Ozenfant's „Art et Vie“ (1928) und Carry von Biema's „Farben und Formen“, das Hölzel autorisiert hat. Ozenfant strebt nach einer Grundlegung für das Menschliche Sein. Die großen Alten werden beispielhaft gezeigt. Der Moderne wird starke Skepsis entgegengestellt, während sie bei Baumeister figuriert wie Gott der Herr im Schulkatechismus. Nichts ist aufschlussreicher als die Immunität Baumeisters gegen solche Skepsis. Er schlägt sich zu den oberen Konventikeln der Kunstöffentlichkeit, und wo er polemisiert, polemisiert er nur nach unten, gegen den platten Gemeinverstand. Wir beschäftigen uns nun mit Baumeisters Schrift.

Wir lesen in dem Kapitel „Nachbild und Formtrieb als Entfaltungsprozess“: „Die Masse der Kunsterscheinungen wird von der Kunstwissenschaft in vielfacher Weise gegliedert. Darunter ist eine Gliederung für die vorliegende Untersuchung besonders fruchtbar. Es ist die Gegenüberstellung von nachbildender Darstellungsweise, Naturalismus im weitesten Sinn, und Kunst des ausgeprägten Formtriebs, die sich gegen vorbildliche Erscheinungsformen durchsetzt. Die Naturalistik kennzeichnet eine Nachstellung der Kunst, die Kunst des Formtriebs aber kennzeichnet eine Vorstellung oder Voranstellung. Die Naturalistik geht in gewissem Sinn auf die Wiedergabe von etwas aus. Die Natur, wie sie ist, oder vielmehr wie sie zu sein scheint, soll ausgeschöpft werden mit künstlerischen Mitteln.

„Es gibt keine allzu festen Grenzen zwischen beiden Arten, die sich im Grunde aber doch gegenüberstehen. Die franco-kantabrische Kunst der Höhlen ist in gewissem Sinn nachbildend. Die ostspanische Kunst (Valtorta-Schlucht) ist Form. Nach diesen Anfängen der Kunst herrscht bis zur Gotik

(mit Ausschluss der hellenistisch-römischen Epoche) das formbildende Element vor. Damit sind auch die elementaren Ausdrucksmittel, die Linie, die Farbfläche, aus den flächigen Malereien und Kathedralen ablesbar. Für sie gilt: Je irrationaler ein Werk ist, desto werkgerechter ist der Einsatz der malerischen Mittel und desto mehr ist das Werk zugleich lebendiger Bestandteil einer ebenso rein gewachsenen Architektur und Raumkunst. Für die folgende Zeit jedoch gilt, je naturnäher ein Werk ist, desto mehr werden die Eigenkräfte der Mittel abgetötet und desto weniger hat es Verband mit der Mauerfläche und Architektur. Werkgerecht ist die mit dem Pinsel primär gezogene Linie als Umriß oder die Farbfüllung einer Form. Umrisse und Farbe sind die Ausdrucksmittel, die eine Malerei der Fläche bilden ... Ganz anders die nachbildende Kunst. Die Mittel verlieren ihre direkte Sprache. Die Umrisslinie wird solange mit Übergängen gequält, bis sie zum Körperschatten wird, zur Illusionserzeugung der Relieferung, bis zum scheinbar rundplastischen Körper. Die Linearperspektive, ein echtes Danaergeschenk, stößt die Fläche zum Tiefenraum auf.“

Dann Seite 36: „Die heutige Kunst hat eine spezielle Art herausgebildet, die allein aus den Eigenwerten der Farben und Formen, ihren Beziehungen und Kontrasten sich bildet. Diese Kunst wurde „Abstrakte Kunst“ genannt. (Neuerdings richtiger Konkrete Kunst.) Ohne jede Gegenständlichkeit oder Erinnerungsform der Naturerscheinungen wird sie völlig zur Bildfuge oder zum Bildornament, wobei sie über den üblichen Begriff „Ornament“ hinausgeht. Das Dekorative weit hinter sich lassend, will sie allein Erlebnis werden, aus dem, was die Mittel hergeben. Sie erreicht das Idealbild der Schau.“

Was ist diese abstrakte Kunst, was ist sie nicht? Wir bemerkten schon, dass Baumeister Zweifel fremd sind. Ozenfant führt aus: „Wenn ein Bild auf alles Naturhafte verzichtet, ob wir dann auch fähig sind, jeden Gedanken an die Natur auszuschalten? Eigentlich ist es eine Irreführung, wenn man sie dort suchen heißt, wo sie nicht ist. Und es bringt uns, entgegen der ursprünglichen Absicht, wieder zu der Natur zurück. Es scheint zunächst, als sei der echte Kubismus (Ozenfant schätzt diesen nur bis zum ersten Weltkrieg) die lyrische Form der Malerei. Im Wollen sicherlich. Bei näherem Hinsehen glaube ich, dass unser Geist trotz aller dialektischen Bemühungen versucht, den strukturalen Sinn dieser Gestaltung zu deuten, die nichts darstellen, aber deren Elemente in der Art ihrer Anordnung doch mehr oder weniger Naturgegebenheiten ähneln, vielleicht, ohne ihnen genügend zu gleichen. Zuviel oder zu wenig Wirklichkeit? Das ist eine Frage des Masses. Aber was hat revolutionäre Haltung mit Maß zu tun. Wer gab den Maßstab? Alle großen Maler. Die Natur bewegt uns, wenn sie sich der Kunst nähert. Die Kunst verliert an Wert, wenn sie ihr zu nahe kommt. (Knechtische Nachahmung.) Oder wenn sie sich zu weit von ihr entfernt. Unmöglich, theoretisch festzusetzen, wo das richtige liegt. Man muss es fühlen. Es ist keineswegs sicher, ob die Frage, zu viel oder zu wenig Wirklichkeit, schon eine richtige Lösung gefunden hat.“ Soweit Ozenfant.

Über die Arbeitsweise des Künstlers wird von Baumeister vermerkt (S. 156): „Gleichsam blind greift er zu zunächst seltsam erscheinenden Aussagen, die teils auch von seinen Mitteln auszugehen scheinen, als dass sie von ihm hervorgebracht werden. Es ist ein künstlerischer Höchstzustand, der die

Erfahrung hinter sich lässt...“ Dann ist der Künstler „von einem unfassbaren Urwillen bewegt...“ Diese Aussagen über Vorgänge, die Baumeister aus eigener Erfahrung kennt, deuten auf das Abweichen vom Scheinziel im schöpferischen Winkel, auf das Unbekannte. So sehr für Baumeister, ja, den abstrakt schaffenden Künstler, das Gesagte zutreffend sein mag – zumindest für alle ältere Kunst, Cézanne eingeschlossen, ist, was Baumeister immer abschätzig das Bekannte nennt, ganz anders wirksam. Wir kennen Cézanne’s sehr rationale Äußerungen. Das Unbekannte und hernach Bekannte ist so durchaus Ergänzung des Bekannten im strengen Wortsinn, dass Baumeisters Ausführungen, die eines Kerns nicht mangeln, eine bedeutende Veränderung erfahren müssten. Gewiss macht Kunst das Hinter den Dingen fühlbar, aber die Sprache leitet uns, was wäre dieses ohne die Dinge, das heißt das Bekannte? Baumeister belehrt uns, am Anfang stehe beim abstrakten Schaffen das Erlebnis aus den Mitteln. Erlebnis deutet auf Begegnung. Baumeister begegnet nicht der Welt, sondern den Mitteln. Er ist weltlos. Anders war noch bei Kandinsky, Marc, Hölzel, wo sie Dinge und Menschen nicht mehr bildeten, der Mensch in den abstrakten Rhythmen noch fühlbar. Doch Welt war auch dies nicht mehr.

Doch halten wir daran fest: Das Bilden reiner ungegenständlicher Formungen, das Gefühl für ihre Beeinflussbarkeit, ihre Abwandlungsmöglichkeiten, ist heute ein fundamentales und wesentliches Versuchsfeld für den Künstler. Die Kunstpädagogik wird diese Möglichkeiten zu nutzen haben. Gewissen Vertretern der abstrakten Malerei, die die Grenzen dieser Entdeckung nicht erkannt haben, soll aber hier entgegnet werden, doch nicht zugunsten der Biedermaler, welche die hier formulierten Erkenntnisse wohl nicht einmal werden begreifen können.

Wir fanden, die abstrakte Kunst sei wertlos und nicht das Ganze. Persönlichkeit ist in der Welt, und nur in der Welt, denkbar. Für die Kunst dieser Jahrzehnte ist bezeichnend der Persönlichkeitszerfall: die unteren Schichten der Psyche, die Vitalschicht, die Es-Schicht, sind schließlich bestimmend geworden. Das Menschendbild ist herabgezogen, es gelingt selten, den menschlichen Menschen, gar nicht, den göttlichen Menschen zu bilden. Kunst ist klinischer Befund.

Unsere Untersuchung drängt nun zur Frage hin, wie das Schaffen des Künstlers, der wahrhaft Welt hat, sich begreifen lasse:

Dem Menschen widerfährt Leben anders, als er durch Planen, Tätigkeiten es zu bewirken trachtet, es überrascht immer, erschüttert, quält und beglückt. Der anschauende Geist nun trägt in sich das Erlebnis vom Ganzen. In Augenblicken wird er von der Kette der Folge, deren er nicht mächtig ist, frei, schaut an, aber er gibt sich wieder in die Folge, sie ist sein wahres Leben, das den Geist speist und stachelt.

Es ist ein Werk, das der anschauende Geist unternimmt. Er bildet die Sprache über die Sprache der Zwecke fort, schafft Denksysteme, Kunstwerke.

Der Künstler, der Maler nun, den wir jetzt meinen, begreift und erlebt sich gerade in diesem, das wir, alles in einem, Welt nennen, Erleben ist ihm Begegnung mit der Welt der Dinge und Menschen. Ihre Seinsmacht will er bilden.

Was begibt sich nun, wenn er arbeitet, wie ist der Vorgang?

Sein geistiges Feld ist die Fläche. Hier nun ereignet es sich, dass, wenn er nur Weniges bildet, dieses Ding oder jenes, er doch das Ganze zu bilden vermag. Das Ding, das in seinen Geist eingeht, empfängt die Prägung seines Geistes, der das Ganze hat, und kann damit vertretend das Ganze darstellen. Die Fläche ist auf geheimnisvolle Weise wieder das Ganze. Das Ding wird seiner Gegenständlichkeit für einen Augenblick beraubt, um neu als Geist-Ding existent zu werden, indem es in die Länge und Breite auf der Fläche des Malers, dem geistigen Feld, geortet wird. Wie es nun ist mit dem nächsten und wieder nächsten, wie sie sich trennen und verbinden, als Teilflächen der Gesamfläche eingeometrisiert, einfiguriert werden, das ist ein ganz geistiger Vorgang beim wahren Künstler. Trennung zwischen Ding und Form ist dann beim Beschauer nicht mehr vollziehbar, ist es doch nicht mehr das Wirkliche, sondern das Geist-Ding als Figuration, als Teil der Fläche, des geistigen Feldes, das im Bild die Trennung verbietet. Es ist gewaltsam und ganz verfehlt, dass Baumeister bei gegenständlicher Kunst vom Gegenstand absieht und sie formal, ohne jede Aufmerksamkeit auf den Gegenstand, glaubt betrachten zu dürfen. (Das Außer-Optische.) Baumeister hat so weit recht, als die formale Betrachtung selbstverständliche Voraussetzung ist, aber sie wird der Sache nicht gerecht, das Phänomen ist weit umfänglicher und fordert mehr.

Die Wertungen sind denn auch ganz unannehmbar. Die letzten Konsequenzen dieser Betrachtungsweise sind in dem von Baumeister inspirierten Buch „Zehntausend Jahre Malerei und ihre Werkstoffe“ von Dr. Herberts zu finden. Da ist Marées, der „Wuppertaler Maler“, als ein Mann gezeigt, der wie seine ganze Generation die Probleme nicht gelöst habe, und der im Vergleich rein dekorative Puvis de Chavannes ist ihm vorgezogen. Am Ende wird dann eine Tapete gezeigt. Je mehr ein Kunstwerk der Tapete ähnelt, desto höher ist es zu bewerten, müssen wir finden.

Wir hörten schon Baumeisters Äußerung, die Linie werde solange mit Übergängen gequält, bis sie zum Körperschatten werde, zur Illusionserzeugung der Relieferung, zum rundplastischen Körper. Das ist für Baumeister ganz verwerflich. Sollen wir es bedauern bei Raffael, Tizian, Tintoretto, Rembrandt? Gerade wenn uns hohe Formempfindlichkeit eignet, finden wir, dass die ganz großen Werke gegenständlicher Kunst auch viel stärkere formale Sensationen bieten. Sie sind eben das Ganze, aus einer mächtigen menschlichen Substanz gezeugt. Diese unvergänglichen Werke sind Gegenstand hoher Kennerschaft, sie sind, ausgezeichnet interpretiert, auch heute für viele hoher geistiger Besitz. Denken wir an Theodor Hetzers Bücher, an Wölfflin oder an Friedrich Rintelen, der in seinem Giotto-Buch findet, dass Giotto sich nicht aus Kompositionsregeln erklären lasse, sondern aus der reinen und innigen Teilhabe am Vorgang; gemeint ist in diesem Falle die Franz-Legende.

Glaubt Baumeister, heute sei in der abstrakten Kunst das Idealbild der Schau gewonnen, so hat alles andere ja nur Annäherungswert, ist in der Entwicklung vorbereitend, dienend zu verstehen. Dass vollends „Naturalismus“, der sich heute noch im Glanze dieses Idealbildes zu zeigen wagt, ganz abgetan wird, können wir erwarten. Wir finden Seite 117:

„Es mag auffallen, dass naturalistische und wissenschaftliche Formbetrachtung in der spätgriechischen Zeit und in der Renaissance jeweils zusammen auftreten und dass auch in der weiteren Annäherung an die Natur im 19. Jahrhundert diese Parallele den Weg weiter geht. Mit Cézanne tritt eine ausgeprägte Ablenkung zum Formbetrieb hin ein, während andererseits die wissenschaftliche Naturbetrachtung in ihren Sparten weitergeht. Die Naturalistik in der Malerei ist zu Ende gekommen. Warum kann sie die Wissenschaft nicht mehr begleiten, warum degeneriert der Naturalismus?“ Und Seite 118: „Durch die Abwendung der Malerei von der Beobachtung der Natur ist diese an die Wissenschaft allein abgegeben worden. Das Malerauge will nicht mehr wissenschaftlich beobachten. Die Beobachtung übernimmt die wissenschaftliche Forschung mit wissenschaftlichen Mitteln und Techniken. Es hat sich erwiesen, dass das Auge dazu nicht mehr ausreicht. Die Photovergrößerung, das Mikroskop, das Röntgenbild, die Zeitlupe haben die Beobachtung in einer Weise intensiviert, dass dem unbewaffneten Auge keine neuen Beobachtungen mehr möglich sind. Die heute gefühlserregenden Beobachtungen sind Resultate der Instrumente... Das Atomsystem kann nicht mehr beobachtend erfasst werden.“

Der logische Schluss läuft wie folgt:

- A. Die Natur darstellende Malerei beruht auf naturwissenschaftlicher Beobachtung.
- B. Die wissenschaftliche Beobachtung der Natur wurde an die Naturwissenschaft abgegeben.
Folgt
- C. Die Natur darstellende Malerei ist am Ende.

Der Schluss ist bündig. Die Prämissen sind aber falsch. Ganz abgesehen davon, dass Cézanne, der als Formkünstler von Baumeister angesprochen wird, nach der Natur gearbeitet hat, ist die Malerei emotional begründet, immer, wie alle Kunst, und ein Mehr oder Weniger an wissenschaftlicher Beobachtung ist nicht so wichtig abzuhandeln. – Was uns noch beschäftigen muss, ist das Getriebe um die abstrakte Kunst. Das wirft ein besonderes Licht auf die Sache. Ozenfant äußert sich: „Seit fünfzig Jahren möchte es jeder zur Interessantheit des gehassten Künstlers bringen. Wie hat man sich gemüht, um so weit zu kommen! Wie viele schöne Werke misslingen, weil man zu allererst als Rasender gelten wollte... Seit dem literarischen Geschwätz, das Delacroix als einen vom Teufel Besessenen hinstellen wollte, diesen berechnenden Kopf (man lese sein Tagebuch). Der wüste Haarschnitt wird viel getragen, weil man sehr wohl weiß, dass die schlichten und gesunden Gemüter jedes Mal revoltieren, wenn man ihnen unter dem Vorwand, das neue Genie fordere es so, so eine neue Scheußlichkeit vorsetzt. Diese neue Hässlichkeit lässt die vorhergehende vergessen, man sagt dann, das Publikum gehe mit. Unsere Zeit scheint das Wesen des Genies darin zu sehen, dass es notwendigerweise unseren Anschauungen zuwider sei. Wir haben dieses Anderssein-Wollen gründlich satt. Die Kehrseite des gesunden Menschenverstandes ist reichlich abgenutzt, man hat sie allzu lange

getragen, langweilig. Falsche Primitive, sobald einer einfach tut, hat er aufgehört, es zu sein: Die Einfachen handeln nicht einfach, sie strengen sich an, soweit es ihr Geist zulässt... Man sah irgendeine vierte Dimension bei den Malern, man faselte über den Kubismus wie über das Tischrücken. Die Literaten ergingen sich in Metaphern nach Art der ehemaligen Okkultisten oder der Kartenlegerinnen... Man möchte gefallen, intrigieren, verblüffen, verführen. Man scheint nicht mehr zu wissen, was große Kunst ist.“

Welch reicher Beitrag zu dem, was wir Kunstöffentlichkeit nennen. Das ist vor zwanzig Jahren geschrieben – die Kunstöffentlichkeit hält noch genau am selben Punkt. Ideen scheinen sehr selten geworden zu sein.

Auch die Literatur hat kurze Zeit abstrakte Lyrik hervorgebracht. Wir hören aus Sörgel „Expressionismus“ von Franz Richard Behrens:

Namen leeren Zitterwellen
Wimmel scharen allen Sitz
Flügel flattern Schlagen
Milde blitzen
Augen schlingen
Ketten kreisen
Krumme schelmen
Angst weiß Hals
Wölben inseln flüstern inseln
Säuseln schweben wurzelauf
Urne menschen Kraft.

Das war halbabstrakt. Und nun vollabstrakt und doch noch zur deutschen Literatur gehörig. Rudolf Blümner:

Oiai laéla oia ssialu
Ensúdio trésa súdio mischnumi
Ja lon stuáz
Brorr schjatt
Oíázo tsuigulu
Ua sésa masuó tülü

Wir sind das nicht mehr gewöhnt, Gewohnheit scheint oft alles. Es war schnell damit vorbei. Das Wort ist an die Welt der Dinge und Menschen gebunden, hat es doch seine Bedeutung, es ist nicht nur Klang. Auch die Literatur scheint in der Folgezeit den Verlust der Welthabe nicht leicht mehr aufzuholen. Hören wir Max Piccard über „Diskontinuität in der Literatur“ (Prisma 8/1947):

„Der Aspekt der Bilder vieler Maler, zum Beispiel von Picasso, Klee, überhaupt von den Kubisten und

den Simultaneisten, stimmt überein mit dem allgemeinen Zustand der Zusammenhanglosigkeit. Die gemalten Objekte sind nicht nur zusammenhanglos, sie sind missgestaltet, zerschlagen, als seien sie überall herumgeworfen, überall angestoßen worden auf diesen Irrfahrten, hin und her im Durcheinander der Zusammenhanglosigkeit. Es ist, wie wenn in einer zusammenfallenden Welt ein Mensch auf einem Fragmentchen dieser Welt steht und mit einem Lasso so viele andere Fragmente als möglichst einzufangen sucht. – Das Eingefangene ist als ein Inventar in den Malereien der dadaistischen und futuristischen Maler zusammengestellt. Das ist es, was es heute noch gibt: Nicht mehr die Menschen, nicht mehr die Natur, nicht mehr Gott. Nur noch die Maschinerie der Zusammenhanglosigkeit, und der Künstler zeigt, wie sie funktioniert.

„In dieser ungeordneten Welt ist von vornherein alles möglich, und deshalb gibt es hier auch keine Phantasie mehr. Denn in der Welt der Zusammenhanglosigkeit werden die einander entgegengesetzten Dinge zu einander hingewirbelt wie in der Phantasie. Durch die Zusammenhanglosigkeit der Dinge erscheint von vornherein alles phantasihaft, man vermisst gar nicht die besondere Tätigkeit der Phantasie, die den strengen Zusammenhang von Ursache und Folge aufhebt. In der Welt der Zusammenhanglosigkeit aber wird das einander Entgegengesetzte durch einen Defekt der Welt zu einander gewirbelt, eine Welt geht unter dadurch. Bei der Phantasie hingegen ist es so, dass eine neue Welt, eine vollkommener vielleicht als sie je war, geschaffen wird. ... Auch die Romanform von Joyce und Dos Passos passt zu der Zusammenhanglosigkeit von heute: Es gibt kaum mehr einen durchgehenden Faden, der sich verfolgen lässt. Ein Gedanke wird immer weggeschoben vom anderen, eine Szene wird immer vertrieben von einer anderen, ja, so selbstverständlich ist die Zusammenhanglosigkeit hier, dass die Gedanken und Szenen gar nicht darauf zu warten scheinen, bis sie weggestoßen werden, sie sind von vornherein zerrissen, abgebrochen da, und ihr Zweck scheint zu sein, nicht einen Inhalt auszusagen, sondern die pure Zusammenhanglosigkeit darzustellen.“ –

Wenden wir uns wieder zur Malerei, zu den menschlichen Voraussetzungen, die die Weise des Gestaltens bedingen.

Der Mensch des krank gewordenen Geltungstriebes, wie ihn Franz Werfel in „Krisis der Ideale der Snobismus als geistige Weltmacht“ analysiert hat, entfernt sich von der natürlichen Weise, in der Welt sich zu erkennen und zu wirken. Er greift nach dem Seltsamen, Abseitigen, wünscht das Niedagewesene. Das Einfach-Gegebene ist langweilig, ein Ärgernis. Auch die Ideen, die wir erkennen, wenn sich Dasein als geschichtliches Gewordensein uns erhellt, ohne deren Wirksamkeit der elementare Untergrund uns zu verschlingen drohen würde, werden als Konvenienz abgetan. Es bleibt das abseitige Unbekannte als Erlebnis aus den Mitteln. So Baumeister S. 23: „Der Durchschnitt der Anschauungen ist aus einer Summe von Erfahrungen aufgebaut. Sie ist damit nichts Ursprüngliches, sondern Ableitung. Das Bekannte und das Zweckdienliche regieren sie. Gesetze, gesellschaftliche Übereinkommen und alle Gepflogenheiten des Umgangs stehen als künstliches Gefüge der Urkraft des Lebens und dem Künstlerischen gegenüber. Das Künstlerische ist grenzenlos wie die Metamorphosen

in der Natur. Es setzt sich beständig über das Durchschnittliche im Empfinden, Denken und über die vom Menschen gemachten Gesellschaftsgesetze hinweg, weil es vom Urleben ausgeht.“

„Das Durchschnittliche beruht auf Erfahrungen, die aus dem Bekannten abgeleitet sind. Kunst kennt keine Erfahrung und ist keine Ableitung. Sie setzt sich mit dem Unbekannten in Beziehung.“

Die Konstanten des menschlichen Seins, die zu zeigen wir jetzt bemüht sind, sind Baumeister natürlich auch missbehaglich, wie zählen zum Bekannten. Ozenfant sucht sie in folgender Weise zu zeigen: „Caracalla widert uns an. Christi Reinheit entzückt und beruhigt uns ... Unser analytisches 19. Jahrhundert hat sich zwar abgemüht, alles in kleine Stücke zu zerlegen, das Detail und das Veränderliche in den Vordergrund zu rücken, hat zugunsten der Besonderheiten und der Ausnahmen den Sinn fürs Allgemeine verloren – die Menschen sind trotzdem geblieben, was sie waren, mit ihrer Seele, ihren großen Hauptbahnen (die kleinen Straßen und die neuen Sackgassen haben nichts zu bedeuten). Die Menschen sind verschieden, aber die Gleichheiten überwiegen bei weitem das Unterschiedliche. Daher die Unwandelbarkeit der großen Künste. Wenn wir uns wirklich sehr verändert hätten, wie sollten wir dann noch Gefühl haben für die Ausdrucksbewegungen, die Gedanken, die Kunst der Alten? Läßt es sich leugnen, dass es viel mehr alte Kunstwerke gibt, die uns ergreifen, als neue?“

Wir setzen Ozenfant's Betrachtung fort. Die Natur ist den Künstlern der bezeichneten Richtung gleichgültig geworden, sie bezeichnen sie als bekannt. Oh wüssten sie die Natur zu begeistern. Die heute gefühlserregenden Beobachtungen lägen in den Resultaten der Instrumente – was nützen hier die Instrumente, soll man die Skala der menschlichen Empfindungen ausdehnen. Sie reden von der vierten Dimension, vom gekrümmten Raum Einsteins, fahren, fliegen und wollen nicht mehr Fußgänger sein, statt den Leib des Menschen und seinen Bereich tief zu erkennen. Das Nahe ist uns vertraut, einen Vogel lieben wir brüderlich, bei einem Bakterienfeld wird uns das schwerlich gelingen. Seit Jahrhunderten wissen wir, dass die Erde sich um die Sonne dreht, ein rotierender Ball; und wir wagen es trotzdem, von Stille zu sprechen, wenn einige Kilometer um die Dorfkirche nichts geschieht.

Es ist überraschend: Auch Baumeister, der Ungegenständliche, braucht Hintergrund, braucht Welt. Er redet vom Heute. Wie ist dieses Verhältnis beider zu einander beschaffen? Es scheint, Baumeister suche mehr die Welt in seiner Idee als die Idee in der Welt unterzubringen, und auch dies sehr beiläufig. Immerhin, vom Heute zu sprechen bedeutet einen Hinweis auf die Menschen. Der Kosmos kennt kein Heute.

Unsere Untersuchung drängt, das künstlerische Leben im Gesamtleben zu betrachten, welche Betrachtung wir bereits begonnen haben. Unser Fragen nach der Welthabe mag dann letzte Antwort finden.

Menschliches Sein erweist sich in der Breite als das Sein der Vielen; er erweist sich weiter als das überlegene Sein Weniger, die mehr erkennen. Beides in unserem Rahmen auch nur andeutend sich aussprechen zu lassen, ist schwierig. Wir müssen es aber versuchen.

Jaspers „Geistige Situation der Zeit“ S. 25: „Das Dasein ist heute mit einer allverbreiteten Selbstverständlichkeit gesehen als Massenversorgung in rationaler Produktion auf Grund technischer Erfindungen.“ Walter Rathenau „Mechanisierung der Welt“: „So wird in der Schule des Berufes der Mensch seltsam gemodelt. Mag ihm die Arbeit eine Freude sein, so ist sie nicht mehr die Freude des Schaffens, sondern des Erledigens. ... Die Genüsse des Berufsmenschen sind ebenso extensiv wie seine Arbeit. Der Geist, nachzitternd von den Erregungen des Tages, verlangt in Bewegung zu verharren und einen neuen Wettlauf der Eindrücke zu erleben, nur dass diese Eindrücke brennender und ätzender sein sollen als die überstandenen. In Worte und Töne sich zu versenken, ist ihm unmöglich, weil die Gedankenflucht des Schlaflosen ihn durchfiebert. Gleichzeitig pochen die gequälten, unterdrückten Sinne an ihre Tore und verlangen Berauschung. So werden die Freuden der Natur und Kunst mit Hohn ausgeschlagen, und es entstehen Vergnügungen sensationeller Art, hastig, banal, prunkhaft, unwahr und vergiftet. ... Ein Sinnbild entarteter Naturbetrachtung ist die Kilometerjagd des Automobils, ein Sinnbild der ins Gegenteil verkehrten Kunstempfindung das Verbrecherstück des Kinematographen. Aber selbst in diesen Tollheiten und Überreizungen liegt etwas Maschinelles.“

Doch ist nicht alles Arbeitswelt und ihr Reflex. Was ist noch? Paul Valéry „Politik des Geistes“: „Wenn die Welt die abschüssige Bahn weiter verfolgt, der sie sich nun schon weitgehend überlassen hat, muss man sich von heute an darüber klar sein, dass die Voraussetzungen im raschen Verschwinden begriffen sind, durch die und dank derer geschaffen wurde und zur Wirksamkeit kam, was immer wir zutiefst bewundern, was immer an Wunderbarstem bis heute entstanden ist. „Es fällt mir zunächst auf, dass die Empfindlichkeit unserer Sinne in Abnahme begriffen ist und einer Art allgemeiner Trübung unterliegt. Wir Menschen von heute, wir sind recht wenig empfindlich. Der moderne Mensch hat stumpfe Sinne; er erträgt den ihnen wohlbekannten Lärm, er erträgt die widrigen Gerüche, die grelle, unsinnig starke wechselvolle Beleuchtung, er verlangt nach heftigen Reizmitteln, schrillen Tönen, höllischen Getränken, raschen und brutalen Erregungen. Er erträgt die Zusammenhanglosigkeit, er lebt geistig in der Unordnung. Andererseits wird uns das geistige Arbeiten, dem wir alles verdanken, oft zu leicht gemacht. Endlich führen die Bedingungen des modernen Lebens unvermeidlich, unerbittlich zur Gleichmachung, der Individuen, zur Gleichmachung der Charaktere. Und es ist der niedrigste Typus, dem mit unheilvoller Notwendigkeit der Durchschnitt sich anzugleichen strebt.“

So ist keine Hoffnung, aus der Arbeitswelt und ihren Reflexen sich zu erheben? Wahres Selbstsein zu gewinnen, schrieb Jaspers: „Eine Welt vollkommener Glaubenslosigkeit zu denken, in ihr die Maschinenmenschen, die sich und ihre Gottheit verloren haben, und einen zerstreuten, bald vollends ruinierten Adel vorzustellen (Adel hier nicht Geburtsadel), das ist nur formal einen Augenblick möglich. So wie es der inneren unbegründbaren Würde des Menschen widersteht, zu denken, er sterbe, als ob nichts gewesen wäre, so auch, es würden Freiheit, Glaube, Selbstsein zugrunde gehen, als ob es geradeso gut mit einem technischen Apparat ginge. Der Mensch ist mehr als er sich in solchen Perspektiven vor Augen bringt. Wenn aber die sich überschlagende Vorstellung zu den positiven

Möglichkeiten zurückkehrt, so gibt es nicht die einzige, die die allein wahre wäre. Ohne die in kirchlicher Tradition geborgene Religion ist in der Welt kein philosophisches Selbstsein, ohne dieses als Gegner und Stachel keine wirkliche Religion. In einem einzelnen Menschen ist nicht alles. In der gegenwärtigen Prognose müssten sich die Gegner, deren Spannung als Autorität und Freiheit das Leben des unvollendbaren Geistes ist, solidarisch sehen gegen die Möglichkeit des Nichts. Würde die Spannung von Autorität und Freiheit, in der der Mensch als Zeitdasein bleiben muss, in neuen Formen wieder hergestellt, so wäre eine Substanz in der Daseinsmaschinerie erwachsen. ... So bleibt, dass ich aus der Vergangenheit der Sprache höre, die mich zum Menschen bringt, und dass ich durch mein Leben sie in die Zukunft spreche. ... Aus der Einsamkeit befreit nicht die Welt, sondern das Selbstsein, das sich dem Anderen verbindet. Unsichtbare Wirklichkeit des Wesentlichen ist diese Zusammengehörigkeit der Selbst-Seienden.“

Wie nahe berührt sich dies mit Reflexionen Martin Bubers in „Das Problem des Menschen“: „Erst der Mensch, der die ihm möglichen Beziehungen mit seinem ganzen Wesen, in seinem ganzen Leben verwirklicht, hilft uns wahrhaft den Menschen erkennen.“

„Und da, wie wir gesehen haben, erst dem einem gewordenen Menschen sich die Frage nach dem Wesen des Menschen in ihren Tiefen eröffnet, weist der Weg zur Antwort auf den Menschen hin, der die Einsamkeit überwindet, ohne ihre fragende Kraft einzubüßen.“

„Die fundamentale Tatsache der menschlichen Existenz ist weder der Einzelne als solcher, noch die Gesamtheit als solche. (Gemeint sind Individualismus – Kollektivismus.) Beide für sich betrachtet sind nur mächtige Abstraktionen. Der Einzelne ist Tatsache der Existenz, sofern er zu anderen Einzelnen in lebendige Beziehung tritt; die Gesamtheit ist Tatsache der Existenz, sofern sie sich aus lebendigen Beziehungseinheiten aufbaut. Die fundamentale Tatsache der Existenz ist der Mensch mit dem Menschen.“

„Was die Menschenwelt eigentümlich kennzeichnet, ist vor allem anderen dies: Dass sich hier zwischen Wesen und Wesen etwas begibt, dergleichen nirgends in der Natur zu finden ist. Die Sprache ist ihm nur Zeichen und Medium, alles geistige Werk ist durch es erweckt worden. Es macht den Menschen zum Menschen, aber auf dessen Wegen entfaltet es sich nicht bloß, es verkommt und verkümmert auch. Es wurzelt darin, dass ein Wesen ein anderes als dieses bestimmte andere Wesen meint, um mit ihm in einer beiden gemeinsamen, aber über die Eigenbereiche beider hinausgreifenden Sphäre zu kommunizieren. Diese Sphäre, mit der Existenz des Menschen als Menschen gesetzt, aber begrifflich noch unerfasst, nenne ich die Sphäre des Zwischen. Sie ist eine Urkategorie der menschlichen Wirklichkeit, wenn sie sich auch in sehr verschiedenen Graden realisiert.“

Es kann kein Zweifel bestehen, dass hier das wirkliche Sein ins Auge gefasst ist. Das Sein der Vielen bedarf noch einer weiteren Betrachtung. Die Antithesen Kultur – Zivilisation, Eliten – Massen sind heute in geläufigem Gebrauch. Sie sind aufschließend. Bedürfen sie aber nicht einer Ergänzung? Ist der Mensch unserer Wirklichkeit schon deutlich geworden. Jaspers schreibt: „Der Strudel bringt zutage, was wir nur sehen, wenn wir in ihm mitgerissen sind.“ Was sehen wir, wenn wir den

Menschen in die Augen blicken, mit ihnen leben? Es ist noch ein großer Vorrat an schlichter Anständigkeit in der Welt. Die einfachen Leute tun sich nicht hervor. Sie bepflanzen ihren Garten, hier ist Pfléglichkeit. Sie fühlen sich von der Turbulenz der Kunstsensationen nicht angezogen, sondern düpiert, dumm gemacht, fühlen aber sehr wohl die Notwendigkeit, ihr Denken und Empfinden durch Anregungen aus wahrer Geistigkeit zu fördern. Sie fügen sich gut in die oben gezeigte Welt der Philosophen. Und es erweist sich, wie es sich immer erwies, das Bedeutende als die natürliche Weiterentwicklung des Einfachen, nicht als das Gesuchte, das Gemachte, das Seltsame. Schief abseitig erscheint dazu im Verhältnis unserer Kunstöffentlichkeit. Notwendig müsste sich eine andere Kunst zuordnen, und wenn sie nicht schon herangewachsen würde, müsste sie der gezeigte Platz fordern. Diese Kunst ist eine Kunst der Wiederherstellung des Menschen, wir haben es schon ausgesprochen. Der von einer Stilarten- und Entwicklungsmanie befallenden Kunstöffentlichkeit sind die wahren Maßstäbe verloren gegangen, die lange gegeben sind. Sie glaubt, es sei ein Wert gegeben, wenn etwas „heutig“ heißen kann und „nicht gestrig“. Dabei ist es nur eine Absichtlichkeit.

Diese Kunst der Wiederherstellung wird auch von den Alten das empfangen haben, was Rilke empfand, als er die Marmorbilder früher Griechen sah: „Da ist keine Stelle, die Dich nicht sieht. ... Du musst Dein Leben ändern.“ Das Menschenbild erweist in der Erscheinung die Höhe dessen, was der Mensch sein kann. Leben und Kunst sind sittigende Mächte, Definitionen des Ästhetischen allein reichen hier nicht aus. Das ist Wiederherstellung.

Das Ende des 19. Jahrhunderts hat das Phänomen der Kunst rein erkannt. Fiedler stellt die Anschauung rein heraus. Croce trennt Intuition, Expression vom Begriff. Beiden wäre es nie beigefallen, die Anschauung von der Natur zu trennen. Natur, das ist nicht das Bild des Photographen. Fiedler führt aus (Schriften 2): „Es gibt Künstler, die von der Natur freilich nicht mehr sehen als der Durchschnitt der Menschen; und in Betreff dieser ist es wohl gerechtfertigt zu sagen, dass sie die Natur nicht erreichen. Aber der bedeutende Künstler geht so selbständig und so weit über die Naturanschauung der anderen Menschen hinaus, dass der Vergleich zwischen der Natur, wie sie diesen erscheint, und der Natur, wie sie in den Leistungen jenes zur Entwicklung gelangt, nur auf dem selben Missverständnis beruhen kann, welches zugrunde liegt, wenn der Philister der sogenannten gesunden Menschenverstand zum Maßstab der höchsten Einsichten des philosophischen Geistes macht.“

Es ist sehr darauf zu achten, dass hier steht, der bedeutende Künstler gehe selbständig über die Naturanschauung der anderen hinaus. Es steht hier nicht „über die Naturanschauung“, wie es die Vertreter der Moderne der Kunstöffentlichkeit wohl gerne lesen würden. Der bedeutende Künstler gewinnt Natur bei Fiedler und bezeichnet sie nicht als gleichgültig. Fiedler also hat, so sagten wir, die Kunst auf die reine Anschauung gegründet. Erst dann konnte ohne schlimme Folgen das zunächst Abgetrennte wieder hinzugefügt werden. Leopold Ziegler schreibt: „Indes fühlt sich Fiedler selbst durch diese Auffassung der Kunst als einer Erkenntnisart sui generis im letzten doch noch nicht befriedigt. Dem Auge, dank der bildnerischen Tätigkeit, ein geklärtes Bild der Welt zu schenken, ist viel, aber es ist noch lange nicht alles. Gewiss, kein Künstler, der sich ernstlich auf sein Tun besinnt, wird je auf

diese Zielstellung wieder verzichten können, die, wenn man sie in ihrem strengsten, nämlich in ihrem metaphysischen Sinne nimmt, sogar im Stile Heraklits auf nichts Geringeres herauskommt, als auf ein bewusstes Arbeiten des Koinos – Kosmos, mit den Mitteln der Kunst, auf die Entstehung einer allgemeinen und gemeinsamen Welt.“

„Die Kunst ist dann nicht schlechtweg eine Art der Erkenntnis, sie ist vielmehr eines der Mittel, durch die sich der Mensch aus einer vereinsamten Stellung zu erlösen... sucht.“ – Das ist Wiederherstellung. Es erhellt nicht, mit welchem Recht Baumeister Fiedler wie Ziegler mehrfach in Anspruch nimmt.

Nun kommen wir zum Schluss. Wir haben einfaches Sein und, daraus sich erhebend, wesenhaftes Sein in geistiger Leistung und im Einklang mit der Überlieferung gesehen. Abseitig und heillos erweist sich das Scheingefecht zwischen der Moderne der Kunstöffentlichkeit und dem platten Gemeinverstand, den sie sich zum Gegner erwählt hat. Es geschah nicht ganz ohne Grund. Beide gehören zusammen. Beide sind der geistigen Weltschau nicht mehr mächtig. Sei es die weltlose Kunst oder eine Malerei der Naturimitation mit dem Ziel, es der Farbphotographie gleichzutun, unfähig, das Bild, das das Auge von der Natur empfängt, zu begeistern – wir haben es in der jüngst vergangenen politischen Aera über uns ergehen lassen. Nun hat die Medaille sich nur gewendet.

* Willi Baumeister. „Das Unbekannte in der Kunst (1947).

** Über Cézanne