

DARMSTÄDTER GESPRÄCH

**DAS MENSCHENBILD
IN UNSERER ZEIT**

NEUE DARMSTÄDTER VERLAGSANSTALT GMBH DARMSTADT

ERSTES DARMSTÄDTER GESPRÄCH
»DAS MENSCHENBILD IN UNSERER ZEIT«

Diese digitalisierte Version wird zur Verfügung gestellt vom
Familienarchiv Hans Gerhard Evers
<https://archiv.evers.frydrych.org>
mit freundlicher Genehmigung der Neuen Darmstädter
Verlagsanstalt, NDV, Andreas Holzapfel

D A R M S T Ä D T E R G E S P R Ä C H

DAS MENSCHENBILD IN UNSERER ZEIT

HERAUSGEGEBEN

IM AUFTRAG

DES MAGISTRATS DER STADT DARMSTADT

UND DES KOMITEES

DARMSTÄDTER GESPRÄCH 1950

VON

HANS GERHARD EVERS

DARMSTADT

NEUE DARMSTÄDTER VERLAGSANSTALT GMBH

Umschlag und Typographie: Erich Roether
Gesamtherstellung: Buchdruckerei Eduard Roether, Darmstadt
Klischees: Fritz Hausmann, Darmstadt

D I E A U S S T E L L U N G

Veranstaltet von der Neuen Darmstädter Sezession in der Zeit vom 15. Juli
bis 3. September 1950 in den Räumen des Ausstellungsgebäudes auf der
Mathildenhöhe in Darmstadt (Künstlerkolonie)

BEGRÜSSUNG: ERNST SCHROEDER

BÜRGERMEISTER DER STADT DARMSTADT

Meine Damen und Herren! Der Anlaß, der uns zu dieser festlichen Stunde zusammenführte, ist die Eröffnung der diesjährigen großen Sommerausstellung der „Neuen Darmstädter Sezession“ DAS MENSCHEN-BILD IN UNSERER ZEIT und der Beginn des unmittelbar im Zusammenhang damit stehenden DARMSTÄDTER GESPRÄCHS.

Ich habe die Ehre und Freude, Sie, meine Damen und Herren, an dieser traditionsreichen Stätte, von der in früherer Zeit mehr als einmal künstlerische und allgemein geistige Impulse in den deutschen und darüber hinaus in den europäischen Kulturkreis hinausgingen, im Namen der Stadt Darmstadt, gewissermaßen als Hausherr, herzlich willkommen zu heißen.

Gestatten Sie mir, Ihnen die besonderen Grüße unseres Oberbürgermeisters Ludwig Metzger auszurichten, als dessen Vertreter ich heute zu Ihnen spreche und von dem ich und jeder, der ihn kennt, weiß, wie sehr er heute, trotz aller interessanten Anregungen und Erlebnisse dort jenseits des Ozeans mit seinen Gedanken und in seinem Herzen unter uns weilt, und der es besonders bedauert, gerade in diesen Tagen nicht mit dabei, nicht unter uns sein zu können.

Die Stadt Darmstadt ist nicht die Veranstalterin dieser Ausstellung. Und ich möchte es als eine überaus erfreuliche Entwicklung begrüßen, daß nicht nur diese Ausstellung der Sezession und das daran angeschlossene „Darmstädter Gespräch“, sondern eine ganze Reihe von anderen Veranstaltungen des Darmstädter Kunstsommers nicht von der Stadtverwaltung, überhaupt nicht von der öffentlichen Hand, nicht von einer zentralen Stelle, *von oben her*, inauguriert worden sind, sondern daß sie der lebendigen, eigenwilligen Initiative verschiedener kunst- und kulturverbundener Kreise Idee und Ausführung verdanken, wobei als Phänomen unserer Tage zu erwähnen ist, daß eine dieser Ausstellungen — wie wir gestern gesehen haben, eine sehr interessante — ganz und gar dem Mäzenatentum eines einzelnen zuzuschreiben ist. Vivant sequentes!

Daß die Stadt durch das Verständnis und die Bewilligungsfreudigkeit unserer Stadtverordneten in der Lage war, dieser Ausstellung, dem „Darmstädter Gespräch“ und einigen anderen Veranstaltungen unseres Kunstsommers so eine gewisse beruhigende materielle Grundlage, die finanzielle Rückendeckung zu geben, möchte ich nur am Rande, aber in anerken-

nender Dankbarkeit gegen unsere Stadtväter erwähnen und der Hoffnung und festen Zuversicht Ausdruck geben, daß uns die wirtschaftliche Entwicklung unserer Stadt in Zukunft mehr und mehr die Möglichkeit geben mag, allen kulturellen Bestrebungen, insbesondere dem künstlerischen und geistigen Schaffen, eine stetige und wirkungsvolle Förderung zuteil werden zu lassen. Darin sehen wir eine der schönsten und wertvollsten Aufgaben, gerade auch der gemeindlichen Selbstverwaltung. Es ist an anderer Stelle schon ausgesprochen worden, daß wir dadurch nicht nur in unserer Stadt allmählich wieder jene geistige, allen künstlerischen Bestrebungen aufgeschlossene Atmosphäre schaffen wollen, die Darmstadt in früherer Zeit vor anderen Städten Deutschlands auszeichnete, sondern daß wir in der Erweckung und Förderung der vorwärtsdrängenden und schöpferischen Kräfte auf allen kulturellen Gebieten unseren besonderen Beitrag zur Wiederherstellung des Ansehens unseres Vaterlandes unter den Kulturvölkern dieser Erde erblicken.

Obwohl, wie ich schon sagte, die Stadt nicht die Veranstalterin dieser Ausstellung ist, möchte ich doch all denjenigen den Dank unserer Stadt aussprechen, die das Zustandekommen der Ausstellung und des „Darmstädter Gesprächs“ in anerkannter, selbstloser Hingabe vorbereitet haben, selbstverständlich aber im besonderen Maße denen, die als Aussteller, als Vortragende und Diskussionsredner den künstlerischen und geistigen Beitrag zu dieser Veranstaltung gestellt haben oder noch stellen werden.

Der „Darmstädter Sezession“ gebührt besonderer Dank, und ich möchte sie dazu beglückwünschen, daß ihr erster Ruf — nach jenem furchtbaren Zusammenbruch — an die gesamte deutsche Künstlerschaft ein so lebhaftes Echo, ein so starkes, aufgeschlossenes Interesse gefunden hat. Die Sezession hat mit der thematischen Begrenzung der Ausstellung auf frühere eigene Übung, ja, auf bewährte Gepflogenheiten aus Darmstadts letzter, großer Kulturepoche zurückgegriffen. Ich erinnere an die großen Ausstellungen der Künstlerkolonie und des Hessischen Landesmuseums, der Darmstädter Sezession und anderer Darmstädter Künstlervereinigungen, an die Vortragsfolgen der „Schule der Weisheit“ des Grafen Hermann Keyserling und der Freien literarisch-künstlerischen Gesellschaft. Die Themen mancher dieser Ausstellungen, etwa „Ein Dokument unserer Zeit“, „Der Mensch in der Bildenden Kunst“, „Alte Kunst am Mittelrhein“ oder „Malerei des Expressionismus“ werden vielen von Ihnen noch im Gedächtnis sein. Mit diesen wenigen Beispielen aus der letztvergangenen großen Kulturepoche Darmstadts will ich die Tradition kennzeichnen, der wir uns verpflichtet fühlen und der wir mit unseren diesjährigen Veranstaltungen, insbesondere mit der heutigen Ausstellung und dem „Darmstädter Gespräch“, zu entsprechen glauben.

Über die heutige Ausstellung selbst und zu ihrem Thema zu sprechen, maße ich mir nicht an. Das will ich unseren hochverehrten Gästen überlassen, die in liebenswürdiger Weise in erlesener Schar unserer Einladung zum Darmstädter Gespräch gefolgt sind und deren Beiträgen zu unserem Thema wir mit großer Spannung entgegensehen.

Lassen Sie mich schließen mit dem Wunsch, daß diese Ausstellung und das Darmstädter Gespräch für alle Beteiligten ein schöner voller Erfolg wird, der alle in selbstloser Hingabe aufgewandte Mühewaltung rechtfertigt und uns den ermutigenden Beweis erbringt, daß wir in unserer Stadt mit unserer kulturellen Arbeit auf dem rechten Wege sind.

ERÖFFNUNG: KURT HEYD

ERSTER VORSITZENDER

DER NEUEN DARMSTÄDTER SEZESSION

Meine Damen und Herren!

Vor einem knappen halben Jahr hat in unserem Kreis der junge Bildhauer Wilhelm Loth den Vorschlag gemacht, die diesjährige Ausstellung der „Neuen Darmstädter Sezession“ unter das Motto „Das Menschenbild in unserer Zeit“ zu stellen und damit in die wohl aufregendste Diskussion einzugreifen, die im letzten Jahrzehnt um die Bildende Kunst dieser Zeit geführt wurde. Das große Interesse, das das Thema der Ausstellung bei Künstlern und Kunstinteressierten in ganz Deutschland fand, ließ es erwünscht erscheinen, einem Vorschlag unseres Freundes Dr. Schmoll genannt Eisenwerth zu folgen und die erwähnte Diskussion angesichts dieser Ausstellung weiterzuführen. Aus diesem Wunsch und aus diesem Gedanken entstand nach meiner Formulierung das „Darmstädter Gespräch 1950“ — ein Begriff, der gleichzeitig auch von anderer Seite geprägt wurde —, zu dessen Verwirklichung eine Reihe anderer Organisationen sich mit uns zusammenfand. Es schien uns, der Sezession, nicht ratsam, neben der Fülle von Aufgaben und Verpflichtungen, die die Ausstellung mit sich brachte, auch noch für das Gespräch die alleinige Verantwortung zu tragen. Das eine oder das andere hätte darunter leiden können. Die Zusammenarbeit mit den Vertretern der anderen Organisationen, Technische Hochschule, Kunstverein, Verein der Förderer der Werkgemeinschaft Künstlerkolonie Darmstadt e. V., und dem Magistrat der Stadt war — auch für die Zukunft — anregend; daß sie auch glücklich und fruchtbringend gewesen ist, werden die drei Tage des Gesprächs zeigen.

Sie werden, meine Damen und Herren, verstehen, wenn ich in dieser Stunde

und von diesem Platz aus nicht zum Motto der Ausstellung spreche, die zu eröffnen ich die Ehre habe. Im Ablauf dreier Tage werden sich Vorträge und Diskussionen hoffentlich so erschöpfend damit befassen, daß ich es mir wohl versagen darf. Ich möchte auch vermeiden, durch eine vorzeitige Stellungnahme den kommenden Diskussionen eine bestimmte Richtung zu geben.

Trotzdem seien mir einige Hinweise gestattet, die nötig sind, um gewisse Vorurteile und Mißverständnisse auszuräumen. Die „Neue Darmstädter Sezession“ hat mit der Wahl des Themas „Das Menschenbild in unserer Zeit“ keineswegs die Absicht gehabt, eine bestimmte und sehr große Gruppe von Künstlern, die man landläufig als Abstrakte bezeichnet, auszuschließen. Wie das aus einer Reihe von Zuschriften an uns hervorging, ist diese Auffassung leider sehr verbreitet. Die abstrahierende Darstellung des Menschenbildes fand in dieser Ausstellung selbstverständlich ihren Platz. Es hat sich aber in den letzten Jahrzehnten bei dem beschränkten Raum aller Ausstellungsgebäude immer deutlicher erwiesen, daß es nützlich ist, thematische Beschränkungen zu suchen, weil sie das Wollen und Wirken der zeitgenössischen Kunst deutlicher aufzeigen können als eine große Gesamtschau, deren Überfülle nur allzuleicht verwirrt. Uns daraus einen Vorwurf zu machen, wäre genau so falsch, wie wenn man jemandem, der eine historische Schau des impressionistischen Still-Lebens gäbe, vorwerfen wollte, er habe damit gegen die Landschaftler jener Zeit ein Urteil gesprochen.

In einer unserer nächsten großen Ausstellungen sollen auch diejenigen wieder ihr Werk zeigen, die in diesem Jahr rein thematisch — und nicht wegen ihrer künstlerischen Auffassung — nicht vertreten sein können.

Was wir in diesem Jahr wollten und was, wie ich glaube, uns auch gelungen ist zu zeigen, sind die verschiedenen künstlerischen Möglichkeiten, in denen das Menschenbild — auch in allen Graden der Abstraktion — heute noch als bestimmendes Thema der Bildenden Kunst erscheint. Sie werden verstehen, wenn ich sage, daß wir damit keiner Entscheidung ausgewichen sind, sondern den Versuch gemacht haben, die Aufgabe der Sezession zu erfüllen, nämlich durch einen umfassenden Überblick im Geschehen der Zeit ein Wort mitzusprechen.

Lassen Sie mich, bevor Sie die Ausstellung betrachten, noch allen jenen danken, die an ihrem Zustandekommen mitgewirkt haben: den Künstlern, die hier ausstellen, den Herren der Jury, die diesmal eine besonders schwere Aufgabe zu erfüllen hatten, besonders aber jenen, die in den letzten Tagen und Nächten die verantwortungsvolle Arbeit des Hängens der Bilder bewältigten und die vielen organisatorischen Kleinarbeiten machten, die eine solche Ausstellung mit sich bringt. Wenn Sie, meine Damen und Herren, sich diesem Dank anschließen wollen, geschähe es am einfachsten auf dem

Wege, daß Sie die Künstler durch den Kauf des einen oder anderen Werkes unterstützten.

Lassen Sie mich an dieser Stelle aber auch jenen danken, allen voran der Stadt Darmstadt, die durch ihre finanzielle Hilfe überhaupt erst die Ausstellung ermöglichten. Wir wünschen, daß die gute Zusammenarbeit zwischen dem Magistrat und der Neuen Darmstädter Sezession unserer Stadt jenen Ruf wieder zurückgewinnt, den sie jahrzehntelang innehatte, den Ruf, in fortschrittlicher Gesinnung die Kunst zu fördern, im wahrsten Sinne des Wortes also eine Kunststadt zu sein.

ZUM THEMA DER AUSSTELLUNG. (AUS DEM KATALOG)

DR. ADOLF SCHMOLL GEN. EISENWERTH

Im Streit um das Menschenbild der Gegenwart stehen sich — wie zu allen Zeiten — nicht nur die Vertreter verschiedener persönlicher Meinungen gegenüber, sondern diejenigen verschiedener Epochen, um nicht pathetisch zu sagen: verschiedener Welten.

Hier wird im Neuen das *Nichts*, dort das *All* gesehen. — Hier erscheint das Verlustkonto, dort wird Gewinn gebucht. Das einzig Sichere bleibt die Erkenntnis von einer umstürzenden Wandlung. Das Menschenbild ist in ihren Strudel gerissen worden. Am jenseitigen Ufer erhebt sich die „absolute“, „ungegenständliche“ Kunst — für die einen die Erscheinung des schrecklich Sinnleeren oder gar Sinnlosen, für die anderen das Schöpferisch-Befreiende —, seit 1911 Stockwerk auf Stockwerk ihres „Elfenbeinernen Turmes“ errichtend.

„Seit den Achtzigerjahren des 19. Jahrhunderts breitet sich mehr und mehr das Nichts um den Menschen und in ihm aus, am Beginn des 20. Jahrhunderts erscheinen Richtungen, die ein unentstelltes Menschenbild gar nicht mehr geben können oder wollen“ (Hans Sedlmayr, „Verlust der Mitte“, 1948).

Die Tendenzen zur Ent-Individualisierung des Menschenbildes setzen bereits mit der Generation der um 1840 Geborenen ein. An ihr haben verschiedenste künstlerische Richtungen Anteil, die durch so gegensätzliche Persönlichkeiten wie vor allem Marées und Cézanne, aber auch Monet und sogar Rodin vertreten sind.

Einen mächtigen Impuls in dieser Richtung bedeutet die Wandlung in der europäischen Kunst um 1908/1911, an der besonders Kandinsky, Marc, Picasso, Braque und Archipenko beteiligt sind.

Kandinsky und Marc wandten sich damals gänzlich vom Menschenbilde ab.

„Ich empfand schon sehr früh den Menschen als häßlich.“ (Franz Marc).

Gleichzeitig zerlegte Picasso das Menschenbild in die Elemente seiner Formensprache, die auf umfassendere Sichtbarmachung zielte, als die ältere Malerei sie im Porträt und im Gestaltbild geben konnte.

„Hier steckt das Problem Picasso: Sein Schöpferum ist ursprünglich, — doch er muß es realisieren an abgeleitetem Formungsstoff, abgeleitet aus einer noch schwankenden Gegenwart. Das aber ist Schicksal der heutigen Künstler:

Sie stehen außerhalb einer Zeit. Das Heute ist noch nicht Zeit im Sinne gestalthäfter Weltdeutung. Es nährt noch nicht mit eigener Formkraft. Es ist im Bau. Es verlangt noch, ehe es gibt. Verlangt die Preisgabe des Menschlichen, Zertrümmerung der geliebten Menschengestalt, der „Figur“, um aus „Unmenschlichem“ neue Figurationen zu heben. Dies die Tragik, die unsere Tage durchschüttert: sich loslösen müssen von menschlicher Gestalt, aus der Jahrhunderte ihr Empfinden geschöpft, in das sie ihr Gestalten gegossen — sich einfügen müssen in außermenschliche Bindungen des Alls — deren Entsprechungen im Symbol der Gestalt nur mehr unsicher klingen —, deren Unerbittlichkeit und Schärfe über sie hinauswuchten ins Reich umfassenderer Gesetzlichkeit.“ (Oskar Schürer, „Pablo Picasso“, 1926).

So wird zwischen diesen Polen der Zeit ein Menschenbild geschaffen, das auf den Erkenntnissen und Erfahrungen der Altmeister unserer Epoche, der Expressionisten und Revolutionäre von 1910, aufbauen muß, und das mehr oder weniger teil hat an den Errungenschaften der „absoluten“ Kunst. Das Menschenbild als künstlerisches Thema steht somit in einem ungeheuren Spannungsfeld polarer Ausdruckssprachen, — wie der Mensch selbst im Bewußtsein unserer Zeit dem Spannungsfeld außermenschlicher Kräfte zugehört, in dem sich das neue Gefühl vom erweiterten und ins Unermeßliche sich breitenen All kaum noch faßbarer Dimensionen bekundet.

Es sind, sehr formelhaft vereinfacht, drei Aussagemöglichkeiten in unserer Zeit nebeneinander festzustellen:

1. Gestaltung aus der anthropomorphen Tradition (der „größeren Renaissance-Epoche“, die seit Cézannes Generation erschüttert und abgelöst wird), der das Menschenbild noch Symbol für kosmische Ganzheit ist (Nachimpressionismus, Nachexpressionismus, Neoklassizismus, Archaismen).
2. Gestaltung aus der Erschütterung der antropomorphen Auffassung, Versuch, die vertrauten Gegenstände der älteren Bildsprache, im Zentrum das Menschenbild, mit der neuen Sicht elementarer inner- und außermenschlicher Kräfte zu vereinen (Kubismus, Futurismus, Surrealismus, Abstraktionen).
3. Gestaltung aus der Sicht inner- und außermenschlicher Kräfte, für die das Menschenbild fast alle Bedeutung als selbständiges Symbol verloren hat („ungegenständliche“, „absolute“ Kunst).

Zwischen diesen drei Bildsprachen gibt es zahlreiche Übergänge und Überschneidungen. Alle drei werden zugleich gesprochen, wie in jeder Schwellenzeit, und sie haben alle drei ihre Berechtigung. Aber das Verblässen der ersten, das Ringen der zweiten, die vorgeschobene Einsamkeit der dritten charakterisieren unseren geschichtlichen Ort.

Für das Verblässen der ersten Bildsprache ist das Versiegen echter Porträtkunst im 20. Jahrhundert ein untrügliches Symptom. Das Ringen der zweiten Bildsprache bekundet sich augenfällig in der Auffassung von der Fragwürdigkeit der menschlichen Erscheinung, die dennoch nicht eliminiert wird. Aber dem Empfinden der Fragwürdigkeit (besonders bei den Surrealisten) steht das Gefühl von der Gleichordnung des Menschen im Verband aller Dinge gegenüber. In einmaliger Schwebelage entstanden die „klassischen“ Typisierungen der menschlichen Figur bei Meyer-Amden und bei Oskar Schlemmer. — Daß die dritte Bildsprache der anthropomorphen Epoche noch nicht allzu fern steht, gibt sich in den figuralen Erinnerungen und in den menschlichen Beziehungen zahlreicher Elemente der „ungegenständlichen“ Kunst zu erkennen. Überhaupt ist es nötig, um erstickenden Schematisierungen zu entgehen, mindestens die Dialektik der künstlerischen Begriffe zu betonen:

Der Impressionismus enthält z. B. noch einen anthropozentrischen Kern: Renoirs Menschenbild — und ist zugleich schon der Auflöser der anthropozentrischen Welt: Monets Farbgespinnste —, vor denen Kandinskys Wandlung begann.

Der Expressionismus kann mit seinen Gott-Mensch-Ich-Schreien als letztes Aufbäumen des anthropozentrischen Lebensgeföhles verstanden werden. Er gilt uns aber gleichzeitig auch als der große „Deformator“ der „geliebten Menschengestalt“, als der Erwecker elementarer Bildkräfte.

Für eine spätere Zeit, sofern sie noch ein Organ für entwicklungs-geschichtliche Phänomene besitzt, wird der gegenwärtige Streit um die verschiedenen künstlerischen Richtungen vielleicht als der übliche Begleitlärm verhallen, der sich immer dann erhob, wenn Symbole abgelöst und wenn neue Motive gefunden wurden. So mag man einst den Gang der „abstrakten“ Bildkunst nicht sehr viel anders als jenen beurteilen, den z. B. die absolute Landschaftsmalerei genommen hat; von ihren spätmittelalterlichen Anfängen bis zur reinen Symbol-Landschaft Caspar David Friedrichs etwa, dessen Bildsprache in seiner Zeit auch, als von einer fremden Welt kommend, vielfach mit Kopfschütteln aufgenommen wurde. Man erinnere sich nur, was ein so bedeutender Kunstkennner wie Sulpiz Boisserée 1815 in sein Tagebuch einträgt:

„Jetziger Zustand der Kunst — bei vielem Verdienst und Vorzug große Verkehrtheit. — Maler Friedrich seine Bilder können ebensogut auf den Kopf gesehen werden. Goethes Wut gegen dergleichen, wie sie sich ehemals

ausgelassen, mit Zerschlagen der Bilder an der Tischecke.“ (!) (Nachweis von Franz Roh, „Der verkannte Künstler“, 1948).

Jeder geschichtliche Vergleich hinkt. Hier sollte nur verdeutlicht werden, daß wir in der sogenannten „abstrakten“ und in der sogenannten „ungegenständlichen“ Kunst — entwicklungsgeschichtlich gesehen — zwei Stufen eines großen Wandels erblicken können, in dem sich neue Bildmotive formen, — hinter denen ganze Haltungen gewandelten Menschentums stehen.

Wenn die hier angedeuteten neuen Bildsprachen auch außermenschliche Kräfte zur Anschauung zu bringen versuchen, so bedeutet dies nicht (— ein häufiger Kurzschluß —), sie seien ohne die „geliebte Menschengestalt“ unmenschlich und folglich ahuman und asozial oder gar „übermenschlich“ und hybrid. — Ist es nicht auch ein Zeichen größerer Demut des Menschen, daß er seine Gestalt nicht mehr als göttliche Norm empfindet? — Daß er nicht mehr anthropozentrisch denkt? — Daß er nicht mehr, von sich selbst fasziniert, in den Spiegel schaut? (Spiegel und Selbstbildnis als Leitmotive der anthropozentrischen Epochen seit der Renaissance.)

Die durch unsere geistigen Bemühungen, durch die Naturwissenschaften ebenso wie durch die Musik, mächtig geweiteten Horizonte unseres Weltbewußtseins verlangen auch in der Bildsprache nach Ausdruck: nicht illustrativ, sondern unbewußt und elementar.

Nur vom anthropozentrischen Standpunkt aus ist die folgende Diagnose zu dieser geistigen Entwicklung des Menschen noch zu stellen:

„ . . . seine für diese Sicht entwickelten Organe Mikroskopie und Makroskopie (auch hier Verlust der Mitte), sein Verhalten ein teilnahmsloses Beobachten und in weitestem Sinn Fühllosigkeit.“ (Hans Sedlmayr, „Verlust der Mitte“.)

Läßt sich nicht von den gleichen Tatsachen sagen, daß durch die Sichtbarmachung des Mikrokosmos mit seinen feinsten Strukturen ein Äquivalent zum Makrokosmos geschaffen worden ist, und daß genau in der Mitte, im Schnittpunkt dieser Welten, der Mensch steht, in dem sich beide durchdringen? Und so *fühlt* sich auch der Mensch heute in anderer Weise in die Schöpfung eingeordnet als im 19. Jahrhundert, im Barock oder in der Renaissance. Es ist gewissermaßen ein Verlust an plastischer Selbständigkeit eingetreten zugunsten eines Gewinns an energetischer und musikalischer Teilhaberschaft am größeren Weltganzen. In der optischen Ebene führt das notwendig zu einer diaphanen (raumzeitlich-vielschichtigen, durchsichtigen) Darstellungsweise. (Vgl. Jean Gebser, „Ursprung und Gegenwart — Die Fundamente der aperspektivischen Welt“, 1949.) Daher steht die Plastik der Gegenwart in ihrer besonderen und genau fixierbaren Grenzsituation. Wo sie noch *echte* vollkörperliche Gebilde schafft, muß sie sich gegen die Kräfte des Raumes durchsetzen mit gesammelter Wucht ihrer Massen und Flächen. Zum Teil

ist sie schon in die neue Schnittpunkt-Stelle getreten, zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos die Erscheinung im Gleichnis der Schwingungen einzufangen. — Auch hier wird der eine nur den Verlust an körperlicher und damit menschlicher Gestalt und Substanz beklagen, wo der andere den Gewinn einer Wesenhaftigkeit begrüßt, die heute mehr auszusagen imstande ist, als latente Renaissance-Romantik noch immer zu träumen versucht.

Die Malerei hat weitere Möglichkeiten (hier ist bekanntlich der Verlust einer Dimension — im Unterschied zur Plastik — Gewinn einer größeren Aussagefreiheit). So kann die Malerei auch sehr viel stärker von angrenzenden Mächten „aufgeladen“ werden. Lebte sie um 1800 stark im Bannkreis der philosophischen Dichtung (Nachweise von Wilhelm Pinder und Richard Benz), so könnte man für unser Jahrhundert behaupten, sie sei mit der „absoluten“ Gestaltung in den Bannkreis der Musik eingetreten. Die Sphären-Klänge der zeitgenössischen Musik — aber auch die Sphären-Visionen präziser naturwissenschaftlicher Kosmogonien — sind vielleicht die entscheidendsten geistigen Leistungen unserer Zeit, denen sich die Malerei unbewußt zuordnet mit ihrer „Kontrapunktik“ und mit ihrer aperspektivischen Sicht in den Bereich innerstmenschlicher oder außermenschlicher Kräfte (Picasso, Kandinsky, Klee). Damit ist die Notwendigkeit, ja Zwangsläufigkeit der Wandlung des Menschenbildes in unserer Zeit unmittelbar berührt. Die Kunst des mittleren 20. Jahrhunderts strebt, soweit ihr die menschliche Gestalt noch bildwirken-der Anlaß ist, fort von der abbildhaften, psychologisierenden Darstellung hin zur Realisierung der Erscheinung des kosmischen Wesens Mensch, der Bildung aus Geist-Materie, die, dem Weltganzen eingebunden, als Hieroglyphe (Paul Klee) oder Menhir (Henry Moore) beschworen wird.

JURY:

Gottfried Diehl, Kronberg (Taunus)

Georg Heck, Frankfurt a. M.

Willi Hofferbert, Darmstadt

Wilhelm Loth, Darmstadt

Hans Mettel, Frankfurt a. M.

Rolf Müller-Landau, Heuchelheim (Pfalz)

Dr. Walter Passarge, Mannheim

Otto Ritschl, Wiesbaden

Dr. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, Darmstadt

Fritz Schwarzbeck, Darmstadt

AUSSTELLENDEN KÜNSTLER:

- Ahlers-Hestermann, F., Hamburg, geb. 1883 in Hamburg
+ Albiker, Karl, Ettlingen, geb. 1878 in Uehlingen (bad. Schwarzwald)
Ammersbach, Oswald, Offenbach, geb. 1889 in Würzburg
Anselment, Hermann, Dinkelsbühl, geb. 1905 in Freiburg (Breisgau)
Arndt, Alfred, Darmstadt, geb. 1898 in Elbing
Barth, Carl, Haan (Rheinland), geb. 1896 in Haan (Rheinland)
+ Baumeister, Willi, Stuttgart, geb. 1889 in Stuttgart
Becker, Curth Georg, Hemmenhofen, geb. 1904 in Singen (Hohentwiel)
Becker, Walter, Tutzing, geb. 1893 in Essen
+ Beckmann, Max, z. Z. in den USA, geb. 1884 in Hermsdorf bei Berlin
Best, Georg Jakob, Dreieichenhain, geb. 1903 in Dreieichenhain
Busch, Carl, Münster i. W., geb. 1905 in Münster i. W.
Camaro, Alexander, Berlin, geb. 1901 in Breslau
+ Diehl, Gottfried, Kronberg im Taunus, geb. 1896
Dierkes, Paul, Berlin, geb. 1907 in Cloppenburg (Oldenburg)
Ehses, Edgar, Wiesbaden, geb. 1894 in Trier
Ende, Edgar, München, geb. 1901 in Hamburg
+ Frank, Edvard, Birkenfeld a. d. Nahe, geb. 1909 in Korschebroich
+ Gebürsch, Teo, Mainz, geb. 1899 in Mainz
+ Geibel, Hermann, Darmstadt, geb. 1889 in Freiburg (Breisgau)
+ Geitlinger, Ernst, Seeshaupt, geb. 1895 in Frankfurt a. M.
Gies, Ludwig, Berlin, geb. 1887 in München
Gilles, Werner, München, geb. 1894 in Rheit
Gowa, Hermann Henry, Saarbrücken, geb. 1902 in Hamburg
Grieshaber, H. A. P., Eningen, geb. 1909 in Rot (Allgäu)
Gunschmann, Karl, Darmstadt, geb. 1895 in Darmstadt
Hartmann, Adolf, München, geb. 1900 in München
Hartung, Karl, Berlin, geb. 1908 in Hamburg
+ Heck, Georg, Frankfurt a. M., geb. 1897 in Frankfurt
Heckel, Erich, Karlsruhe, geb. 1883 in Döbeln (Sachsen)
Hegenbarth, Josef, Dresden, geb. 1884 in Böhmischn-Kamnitz
Heiliger, Bernhard, Berlin, geb. 1915 in Stettin
Herbig, Otto, Weimar, geb. 1890 in Dorndorf (Werra)
Hergenbahn, Walter, Nierstein am Rhein, geb. 1904 in Frankfurt a. M.
Hergenbahn-Dinand, Inge, Nierstein am Rhein, geb. 1907 in Darmstadt
Herkenrath, Peter, Köln, geb. 1900 in Köln
Hiller, Anton, München, geb. 1893
Hofer, Carl, Berlin, geb. 1878 in Karlsruhe
+ Hofferbert, Willi, Darmstadt, geb. 1896 in Darmstadt

- Hoffmann-Lederer, Mila, Darmstadt, geb. in Trier
- Hundt, J. B. H., Plettenberg (Westf.), geb. 1894 in Mülheim a. d. Ruhr
- Imkamp, Wilhelm, Asperg, geb. 1906 in Münster i. W.
- Itten, Johannes, Zürich (Schweiz), geb. 1888 in Südern-Linden,
Schwarzenegg, Kt. Bern
- Kaus, Max, Berlin, geb. 1891 in Berlin
- Kerkovius, Ida, Stuttgart, geb. 1879 in Riga (Livland)
- Kirchner, Heinrich, München, geb. 1902 in Erlangen
- Klein, Cesar, Lübeck, geb. 1876 in Hamburg
- Kleint, Boris H., Saarbrücken, geb. 1903 in Masmünster (Elsaß)
- Kowalski, Ludwig Peter, Berlin, geb. 1891 in Berlin
- + Kovats, Georg, München, geb. 1912 in Klausenburg (Siebenbürgen)
- Kretzschmar, Bernhard, Dresden, geb. 1889 in Döbeln (Sachsen)
- Kubicek, Juro, Berlin, geb. 1906 in Görlitz
- Kuhn, Erich, Wiesbaden, geb. 1890
- Kuhn, Hans, Berlin, geb. 1905 in Baden-Baden
- + Kunz, Karl, Augsburg, geb. 1905 in Augsburg
- Levedag, Fritz, Ringenberg, geb. 1899 in Münster i. W.
- + Lortz, Helmut, Darmstadt, geb. 1920 in Schneppenhausen bei Darmstadt
- + Loth, Wilhelm, Darmstadt, geb. 1920 in Darmstadt
- Marcks, Gerhard, Hamburg, geb. 1889 in Berlin
- + Martin, Erich, Offenbach a. M., geb. 1905 in Büdingen
- Mataré, Ewald, Düsseldorf, geb. 1887 in Aachen
- Meistermann, Georg, Solingen, geb. 1911 in Solingen
- Moehring, Christa, Wiesbaden, geb. 1916 in Beeserstedt
- Muche, Georg, Krefeld, geb. 1895 in Querfurt
- + Müller-Landau, Rolf, Heuchelheim, geb. 1903 in Kayingchow (China)
- Münter, Gabriele, Murnau, geb. 1877 in Berlin
- Neumann, Otto, München-Solln, geb. 1895 in Heidelberg
- Niederreuther, Thomas, München, geb. 1909
- Pankok, Otto, Düsseldorf, geb. 1893 in Mülheim a. d. Ruhr
- Primm, Werner, Berlin, geb. 1904
- Pudlich, Robert, Düsseldorf, geb. 1905 in Dortmund
- Reich an der Stolpe, S., Frankfurt a. M., geb. 1912
- + Ritschl, Otto, Wiesbaden, geb. 1885 in Erfurt
- + Roeder, Emy, Mainz, geb. 1890 in Würzburg
- Rogister, Marie-Louise, Hervest-Dorsten, geb. 1901 in Saarboung (Lothr.)
- Scharpf, Rudolf, Ludwigshafen am Rhein, geb. 1919 in Ludwigshafen
- Schlichter, Rudolf, München-Laim, geb. 1890 in Calw (Wttbg.)
- + Schlotter, Eberhard, Trautheim bei Darmstadt, geb. 1921 in Hildesheim

- Schultze, Bernard, Frankfurt a. M., geb. 1915 in Schneidemühl
- + Schwarzbeck, Fritz, Darmstadt, geb. 1903 in Wicklesgreuth bei Ansbach
- Schwippert, Kurt, Münster i. W., geb. 1903 in Solingen
- + Seitz, Gustav, Berlin, geb. 1906 in Mannheim
- Siegle, Theo, Saarbrücken, geb. 1902 in Haßloch (Pfalz)
- Solovij, Jurij, Dinkelsbühl, geb. 1921 in der Ukraine
- Széekessy, Zoltán, Düsseldorf, geb. 1899 in Dombiratos (Ungarn)
- Stadler, Toni, München, geb. 1888 in München
- + Vogel, Ernst, Dinkelsbühl, geb. 1894 in Halberstadt
- Westfahl, Conrad, Pöcking (Obb.), geb. 1891 in Berlin
- + Wimmer, Hans, München, geb. 1907 in Pfarrkirchen (Niedb.)
- Zimmermann, Kurt, Düsseldorf, geb. 1910 in Düsseldorf
- + Mitglieder der Neuen Darmstädter Sezession.

Zugleich mit der Ausstellung der Neuen Darmstädter Sezession „Das Menschenbild in unserer Zeit“ (Mathildenhöhe) wurden in Darmstadt folgende Ausstellungen gezeigt:

Werke hessischer Künstler.

Veranstaltet von den Freunden zeitgenössischer Kunst, Frankfurt a. M.
(Hessisches Landesmuseum Darmstadt)

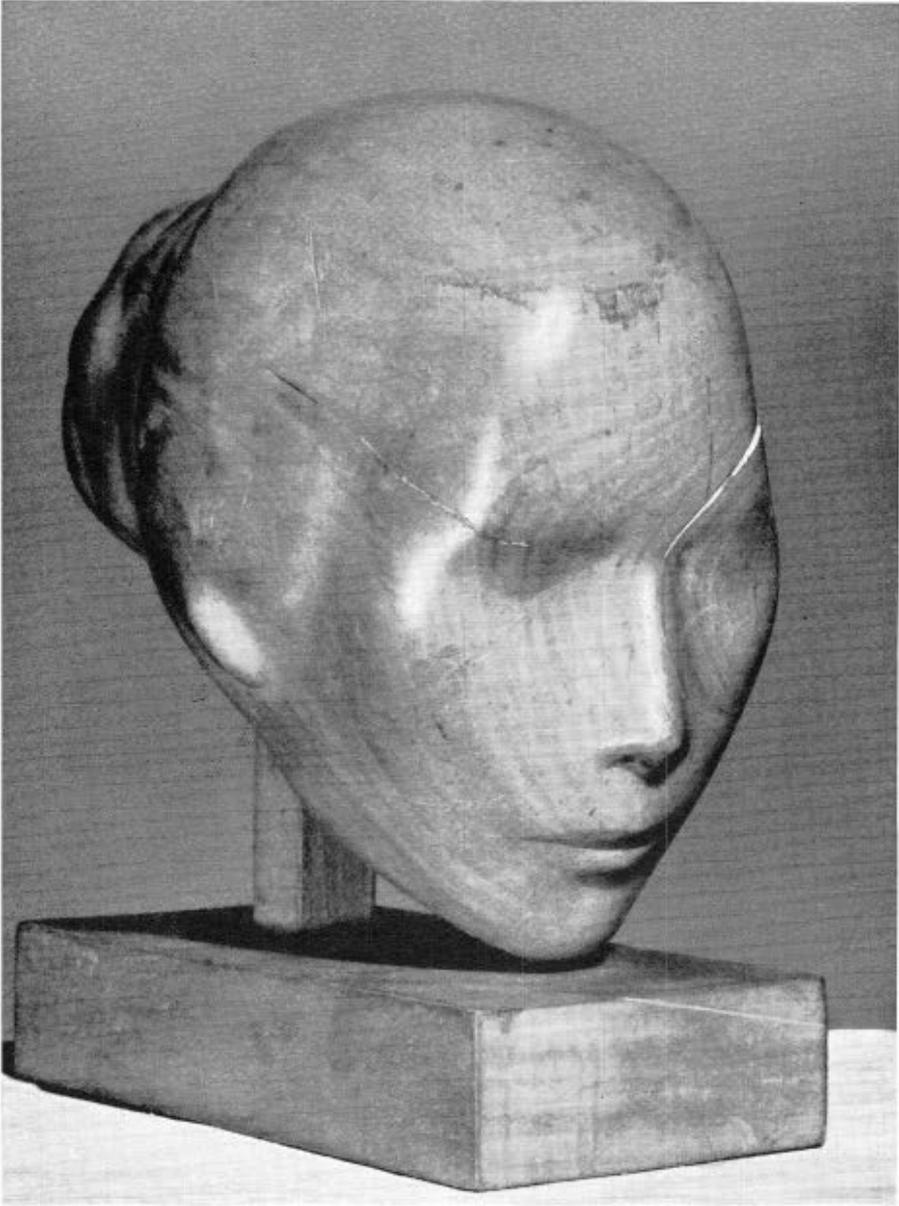
Ströherpreis für Kunst der Gegenwart. Ungegenständliche Malerei
(Holzhofallee)

Kollektivausstellungen Gustav Wolf und Hanns Hoffmann-Lederer
(Neuer Hessischer Kunstverein)

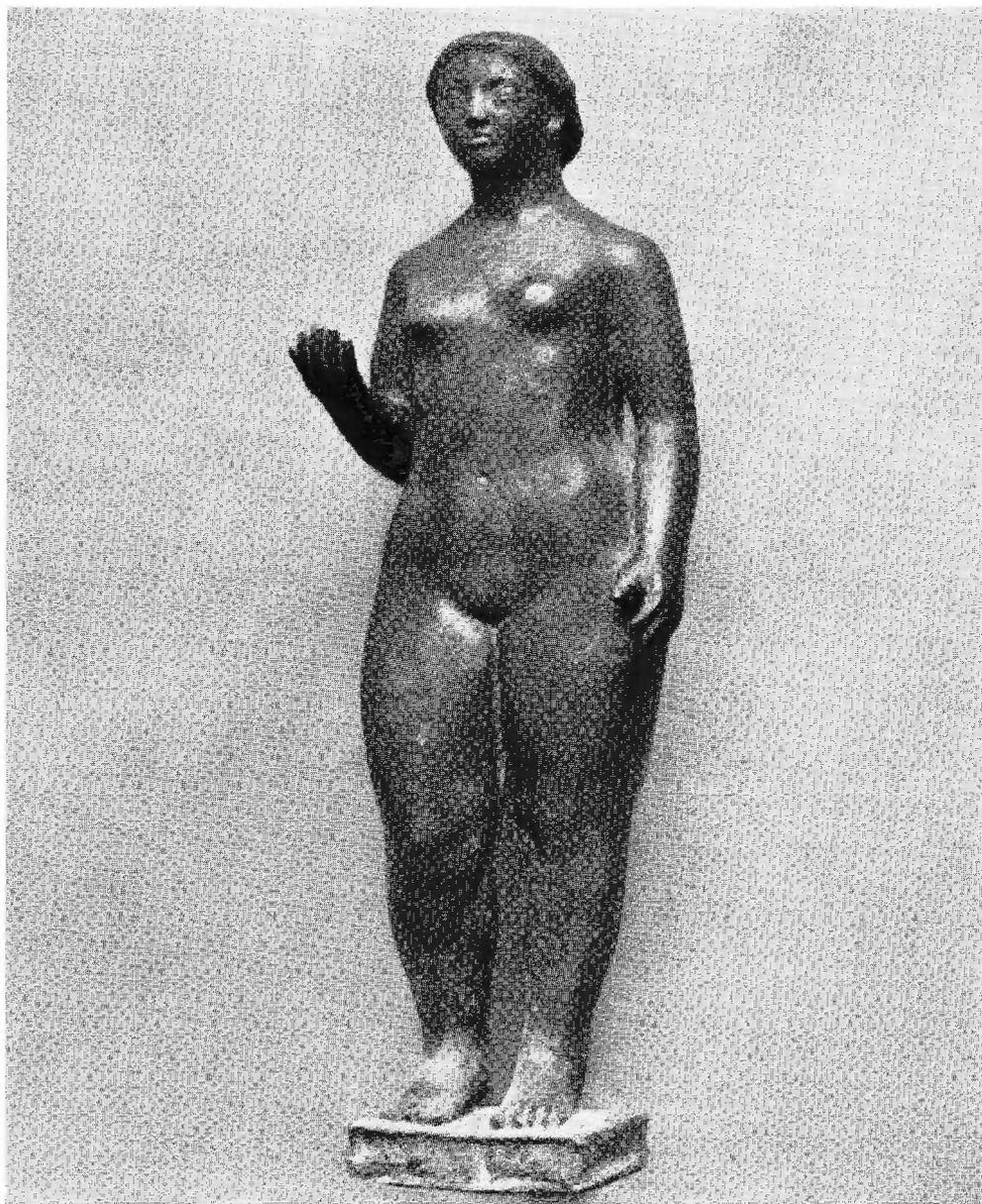
Ausstellungen Helmut Lortz und Juro Kubicek (Buchhandlung D'Hooghe)
fotoform (Amerikahaus)

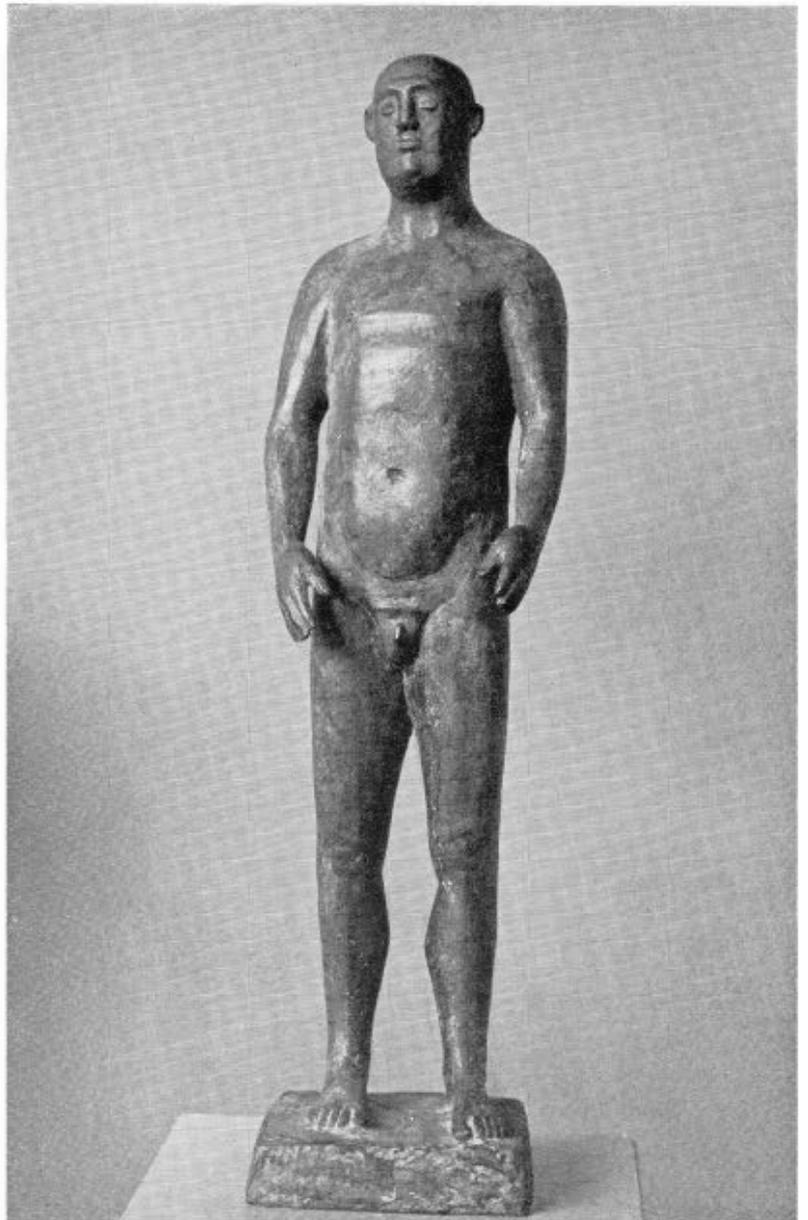
Auf den Seiten 19 bis 26 und 41 werden einige Reproduktionen wesentlicher Kunstwerke der Ausstellung wiedergegeben. Bei der Auswahl der in diesem Buch veröffentlichten Bilder sind die Darmstädter Künstler zurückgetreten. Die Reproduktionen stammen von den Photographen Hewicker, Hamburg (S. 21), Kiefer, Saarbrücken (S. 23), Rathgeber, Darmstadt (S. 19, 20, 22, 24, 25 und 41). Photomontage (S. 26): Aus dem Kreis der Teilnehmer des Darmstädter Gesprächs (von oben nach unten: links: Hartlaub, Sedlmayr, Jedlicka; rechts: Baumeister, Itten, Roh). Zusammenstellung der Photomontage: Helmut Lortz, Darmstadt; Aufnahmen: Peter Ludwig, Darmstadt.

Ewald Mataré: Kopf. Finnische Birke (Besitz des Künstlers)



Toni Stadler: Weibliche Figur. Vergoldete Bronze, 1949 (Besitz des Künstlers)





**Gerhard Marcks: Bademeister. Bronze, 58 cm hoch, 1947
(Galerie Rudolf Hoffmann, Hamburg)**

H. A. P. Grieshaber: Herbst. Holzschnitt, 1950 (Besitz des Künstlers)





Karl Kunz: Liebespaar. Öl, 1949
(Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath KG,
Leihgabe des Künstlers)

Willi Baumeister: Helle Bewegung. Öl, 1947
(Karl Ströher, Darmstadt)



**Max Beckmann: Große Liegende. Öl, Amsterdam 1940 (Kunsthalle Mannheim)
Wiedergabe mit Erlaubnis der Galerie Günther Franke, München**





D A S G E S P R Ä C H

geführt in den Tagen vom 15. bis 17. Juli 1950 in der Stadthalle in Darmstadt

LEITUNG: Professor Dr. Hans Gerhard Evers

KOMITEE: Evers, Professor Dr. Hans Gerhard, Technische Hochschule
Feick, Dr. Gustav, Stadtkämmerer
Herchenröder, Dr. Max,
Werkgemeinschaft Künstlerkolonie
Heyd, Kurt, Neue Darmstädter Sezession
Hoffmann, Dr. Ernst Emil, Rechtsanwalt
Neuer Hessischer Kunstverein
Schmoll gen. Eisenwerth, Dr. Adolf,
Technische Hochschule und Werkkunstschule
Schroeder, Ernst, Bürgermeister

REDAKTION: Evers, Heyd, Schmoll g. E.,
Adolf Holzapfel, Verleger.

GLIEDERUNG DES GESPRÄCHS:

Samstag abend:

Eröffnung: Professor Dr. Hans Gerhard Evers, Darmstadt

Professor Johannes Itten, Zürich:

»Über die Möglichkeiten der modernen Kunst«

Professor Dr. Hans Sedlmayr, Wien:

»Über die Gefahren der modernen Kunst«

Sonntag morgen:

Referate: Das Menschenbild in unserer Zeit in der Sicht

der Theologie: Professor D. Adolf Köberle, Tübingen

Soziologie: Professor Dr. Alfred Weber, Heidelberg

Medizin: Dr. Alexander Mitscherlich, Heidelberg

Biologie: Professor Dr. Wulf Emmo Ankel, Darmstadt

Philosophie: Professor Dr. Karl Holzamer, Mainz

Sonntag nachmittag:

Öffentliche Diskussion der Kunstkritiker und Kunstschriftsteller
über die Antithesen des Vorabends

Sonntag abend:

Professor Willi Baumeister, Stuttgart:

»Wie steht die ‚gegenstandslose‘ Kunst zum Menschenbild?«

Montag vormittag:

Öffentliche Diskussion der Künstler

Montag nachmittag:

Schlußgespräch aller Teilnehmer

Montag abend:

Professor Dr. Gotthard Jedlicka, Zürich:

»Wo steht die außerdeutsche Kunst?«

ERÖFFNUNG:

PROFESSOR DR. HANS GERHARD EVERS, DARMSTADT

Im Auftrag des Komitees Darmstädter Gespräch 1950 habe ich die hohe Ehre, Sie heute abend hier willkommen zu heißen. Wir begrüßen die Vertreter der Regierung und der Stadt, wir begrüßen unsere Darmstädter Mitbürger. Vor allem aber begrüßen wir unsere auswärtigen Gäste aus den Kreisen der Künstler, der Kunstschriftsteller, der Kunsthistoriker, der Journalisten, die an unserem Gespräch teilnehmen wollen. Wir hoffen, daß die Reise, mag sie lang oder kurz gewesen sein, Sie nicht reut, sondern daß das, was Sie hören und sehen werden, Ihnen Ihre Mühe lohnt.

Das Darmstädter Gespräch, das heute abend beginnt und bis zum Montagabend dauern wird, soll über die Bildende Kunst der Gegenwart geführt werden. Die Ausstellungen, die augenblicklich in Darmstadt zu sehen sind, bilden den Hintergrund dieses Gespräches. Aber das Problem, wie die Kunst, die unsere Bildhauer und Maler heute schaffen, eingeordnet werden kann in unser Leben, ist weit über diese Ausstellungen von Bedeutung. Zwischen dem, was wir als Kunstwerk entstehen sehen, und dem, was viele von uns von der Kunst erwarten, besteht eine Kluft. Zeitweise hat man geglaubt, dieses Nichtverstehen sei bedingt durch politische Umstände und Einflüsse. Nach vielen Erfahrungen können wir aber heute sagen, daß das „Unbehagen an der modernen Kunst“ unabhängig von der politischen Einstellung ist, daß es ein charakteristischer Zustand unserer heutigen kulturellen Lage ist.

Dieser Zustand ist so offensichtlich, daß man nicht auf das Jahr 1950 und nicht auf die Stadt Darmstadt gewartet hat, um sich darüber zu unterhalten. Wenn wir trotzdem glauben, daß unser Darmstädter Gespräch in einem guten Augenblick geführt wird, so aus folgendem Grund: Wir haben eine Zeit erlebt, vor 1933, in der die damalige junge Kunst, damals Expressionismus, neue Sachlichkeit, Bauhausstil genannt, ungehindert sich äußern und mit anderen geistigen Strömungen ringen konnte. Dann kam eine Zeit, in der das alles totgeschwiegen und statt dessen eine Kunst mit gegenständlichen Formen gefordert wurde. Wir haben wiederum den Gegen Schlag erlebt, daß seit 1945 die sogenannte „Kunst der Gegenwart“, die gegenstandslose, abstrakte, surrealistische Richtung, nicht nur sich ungehindert äußern kann, sondern auch noch das Ansehen, den Schwung einer zu Unrecht unterdrückten Geisteshaltung entfaltet. Nun erleben wir seit zwei Jahren, daß mit erneuter

Schwere die Bedenken gegen diese „moderne“ Kunst geäußert werden, von Männern, deren Stimme schwer ignoriert werden kann. Kurz, es ist jeder so gründlich zum Wort und zum Zug gekommen, daß Überraschendes und Unvorhergesehenes zu dem Thema kaum mehr erwartet werden kann. Es ist alles so deutlich geworden, daß die Verbitterungen, die Ressentiments, die sich aus der Unterdrücktheit und der Überreiztheit ergeben konnten, hoffentlich geschwunden sind. Die Männer, die mit ihren Überzeugungen leben und sprechen, sind uns allen so bekannt, daß wir bei einem Zusammentreffen mit ihnen nicht erschrecken und uns nicht persönlich angegriffen fühlen. Wenn nun trotz dieser Offenheit das Problem der modernen Kunst in ganzer Schwere weiter besteht, dann ist der Augenblick gekommen, um einmal in einem ruhigen Gespräch uns zu treffen.

Wir können dabei aus der Erfahrung anderer Gespräche lernen. Wir haben zu rechnen mit einem Publikum, das zum Teil nicht einmal an die Seh-Weise der Bildenden Kunst gewöhnt ist und trotzdem sehr bestimmte und ungeduldige Forderungen an die Kunst richtet. Wir haben zu rechnen mit einer leidenschaftlichen und von ihrer Sache, von ihrem Werk besessenen Künstlerschar. Wir haben mit Männern zu rechnen, die sich dazwischen einschalten mit dem Bedürfnis zu belehren, das Publikum zu überzeugen, den Künstlern zu helfen. Wir haben mit Wissenschaftlern zu rechnen, die aus dem Weitblick ihres geschichtlichen und philosophischen Denkens die Probleme der Bildenden Kunst einordnen wollen in ganz andere Zusammenhänge. Wenn man all diesen intensiven Geistesdrang ungeordnet in ein Gespräch zu bringen suchte, wären die Mißverständnisse fast unausbleiblich. Das hat sich aus früheren Versuchen ergeben.

Daher ist unser Gespräch nicht nur geordnet nach Themen, sondern wir haben versucht, es in verschiedene Formen, vielleicht musikalischen Sätzen vergleichbar, zu ordnen. Heute abend werden wir als Einführung zwei Vorträge hören, von Professor Itten aus Zürich und Professor Sedlmayr aus Wien, über die Möglichkeiten und die Gefahren der modernen Kunst. Diese Vorträge von einem Künstler und von einem Kunsthistoriker sind gerichtet an unser ganzes Publikum. Sie sollen, so hoffen wir, eine Einführung geben in das Problem insgesamt. Morgen vormittag hoffen wir, mit den Kurzvorträgen aus den verschiedenen Gebieten der Religion, der Wissenschaft, des Geistes zu zeigen, daß das Problem „Das Menschenbild in unserer Zeit“ nicht nur in der Bildenden Kunst gegeben ist, und daß man nicht von den Künstlern ein Weltbild oder ein Menschenbild in einer Unversehrtheit erwarten kann, die in den anderen Disziplinen auch nicht vorhanden ist. Erst am Nachmittag soll das eigentliche Zwiegespräch beginnen, aber auch dieses nicht in einer chaotischen Form, sondern geführt unter Männern, die gleich geschult sind, die einiger-

maßen die gleiche Sprache reden, die seit vielen Jahren aus Beruf und Neigung und sorgender Anteilnahme die moderne Kunst kennen. Unter diesen Männern sind so gegensätzliche Auffassungen vertreten, und sie kennen das, was man zur modernen Kunst sagen kann, so gründlich aus ihrem eigenen Herzen, daß wir sicher sein können, es wird alles zur Sprache kommen. Aber in einer Form, die ein ruhiges Gespräch auf einheitlicher Ebene erlaubt.

Damit nun alles einen guten Verlauf nehmen kann, braucht es einen letzten günstigen Umstand, den wichtigsten, nämlich die Gastfreundschaft dieser Stadt Darmstadt. Aus ihrem langen Kulturerbe kommt auch in der Gegenwart, trotz aller Zerstörung, der Wille, teilzunehmen, ja, sogar an vorderer Stelle mitzuwirken in der Gestaltung des geistigen Lebens. Das Darmstädter Gespräch 1950 über die Bildende Kunst soll, so hoffen wir, ein Auftakt sein für andere Darmstädter Gespräche, die ebenso um das Geisteserbe und die Geistes Zukunft ringen werden. Deshalb können wir nicht beginnen, ohne schon am Anfang diesen Dank der Stadt auszusprechen, in deren Hallen und Museen die Werke der Künstler hängen, und in deren Stadthalle wir sprechen.

Das Wort hat Professor Itten aus Zürich.

PROFESSOR JOHANNES ITTEN, ZÜRICH: ÜBER DIE MÖGLICHKEITEN DER MODERNEN KUNST

Die Welt der modernen Bildenden Kunst ist außerordentlich weit und vielfältig. Von vielen verschiedenen Gesichtspunkten und Standorten aus ist sie geschaffen, und ebenso muß sie beurteilt werden. Die Schöpfungen der fortschrittlichen Maler und Bildhauer der letzten 50 Jahre haben in der ganzen Welt viel Aufsehen erregt. In der gleichen Zeit haben die Forschungen der Wissenschaftler und die Konstruktionen der Techniker zu so erstaunlichen Resultaten geführt, wie sie kaum ein menschliches Gehirn zu Anfang des Jahrhunderts sich vorzustellen wagte.

Kunst, Wissenschaft und Technik haben unserem Fühlen, Denken und Handeln völlig neue, unerwartete, begeisternde und beängstigende Inhalte geschaffen. Unser Leben ist gesteigert und gleichzeitig bedroht. Großes intensives Licht breitet sich aus, und große tiefe Schatten folgen ihm. Die Eroberung der Luft, Überschallgeschwindigkeit, Fernsehen, das Elektronenmikroskop und neue riesige Linsen und Spiegel erweitern unsern Blick nach dem unendlich Kleinen und unendlich Großen, Raketen steigen in 200 000 m Höhe und erlauben das Photographieren der Erde als Kugel. Die Macht des Raumes und der Zeit ist kleiner geworden. Physiker, Chemiker, Biologen und Mediziner entschleiern Geheimnis um Geheimnis — die Kraft und Macht im

Atom, die Schönheit und Größe der Lebensvorgänge, die begeisternden und erschreckenden Möglichkeiten des Menschenwesens — sie werden uns immer mehr bewußt.

Daß die moderne Bildende Kunst, das heißt die in den letzten 50 Jahren geschaffenen Werke, ein wichtiger Teilausdruck unserer Zeit ist, darüber kann kaum ein Zweifel bestehen. Man kann diese Zeit als Ganzes ablehnen oder sie gutheißen, die Einstellung den Kunstwerken gegenüber wird entsprechend sein müssen. Wieviele moderne Kunstwerke genügend optische, psychische, geistige Vitalität besitzen, welche ihnen ein langes und bedeutungsvolles Leben sichert, das ist eine andere, sehr wichtige Frage, die wir aber hier nicht zu entscheiden haben. Auch Eintagsfliegen haben ihren Sinn und ihre Stellung innerhalb der Schöpfung, sogar Parasiten und gifteproduzierende Bakterien sind ein notwendiges Glied der großen, geheimnisvollen Schöpfung!

Kritik, Zynismus und böses Gelächter sind keine Sache des Herzens. Bosheit aus Sucht und Lust zum Bösen und Bosheit aus Liebe zum Bessern sind zweierlei Bosheiten, Häßlichkeit aus Sucht und Lust zur Häßlichkeit und Häßlichkeit aus Freude und Bewunderung für die Vielfalt der ewigen Lebens- und Gestaltungskraft sind zweierlei Häßlichkeiten.

Die Schwerverständlichkeit der modernen Kunstwerke ist unvermeidlich und Schicksal alles Neuen. Die Menschen sind beunruhigt, weil einige allgemein anerkannte Standpunkte und Aussichtsplätze in Gefahr geraten sind. Seit 1900 ist viel materielles, aber auch viel intellektuelles Gut „ruiniert“ worden.

Kunstwerke sind im Brennpunkt des Künstlers gesammelte und von ihm gestaltete Spiegelungen oder Reflexionen seiner real-materiellen oder surreal-immateriellen Welt, die er reflektiv nach außen projiziert. Die Persönlichkeit des reflektierenden Künstlers und seine Gestaltungsmittel bestimmen den besonderen Charakter des entstehenden Werkes. Alles Geschehen in der Welt durchdringt auf drahtlosen Wellen alle Räume; die Künstler als Antennen fangen sie auf, und vermittelst ihrer intuitiven Fähigkeit gestalten sie aus einem unendlich Vielen das Eine, das Werk. Dann und wann aber ist dieser oder jener Künstler nicht Antenne und Empfänger, sondern Sender aus der tiefsten Tiefe seiner göttlichen Entität. Bar allen Denkens und Wollens, im Zustande der Inspiration formt sich durch ihn ein Werk wahrer universeller Allgemeingültigkeit.

Es ist nicht unsere Aufgabe, im Vortrage diesen subtilen Dingen in den Werken der modernen Bildenden Künstler nachzugehen, doch vermag das Angeführte viel Eigentümliches und oft Befremdendes schon verständlich zu machen.

Vor ungefähr 90 Jahren begannen die impressionistischen Maler zu beobachten, daß die Lokal- oder Gegenstandsfarben in ihrer Wirkung auf das Auge durch die Atmosphäre und die Farbe des beleuchtenden Lichtes völlig verändert werden. Sie sahen, daß ein grau-grüner Baumstamm leuchtend blau wirkt, wenn das orange-farbene Licht der Abendsonne ihn beleuchtet. Die Maler malten dann den grau-grünen Stamm blau. Durch Einwirkungen verschiedener Art können die Lokalfarben der Gegenstände völlig verändert werden. Schließlich sagten sich die Maler, daß die farbigen Bedingungen völlig frei geändert werden können, je nachdem welche Wirkung, das heißt welcher Ausdruck, im Bilde gestaltet werden muß.

Eine Gruppe von Künstlern legte größeres Gewicht auf die Gestaltung von innerlich Erlebtem als auf die Gestaltung von äußerlich Beobachtetem. Sie werden zusammengefaßt in der Gruppe der Expressionisten.

Eine andere Gruppe begann die formalen Wirkungen der Naturobjekte stärker zu studieren, und diese Maler erkannten, daß auch die Naturformen in ihrer Wirkung auf unser Auge sich verändern. Ein Baumstamm, den ich, mit einer waagrechten Horizontlinie vergleichend, betrachte, wirkt anders, als wenn ich ihn mit der Senkrechten einer Hauskante oder der Diagonalen einer Bergsilhouette zusammensehe. Außerdem können Licht- und Schattenwirkungen die real greifbare Form eines Objektes völlig verändern, ja, oft die Wirkung des gegenständlichen Zusammenhangs zerstören. Diese Beobachtungen und Studien führten zur Entstehung der kubistischen Bewegung. Ihre statisch ruhigen, zu organischen Bildräumen verdichteten Kompositionen stehen in starkem Gegensatz zu den futuristischen Gestaltungen.

Die Futuristen begriffen die heutige Zeit als eine dynamisch bewegte, und deshalb studierten sie alle Probleme, die mit der Darstellung der Bewegung zusammenhingen. Die bewegte Straße, das fahrende Rennboot, der springende Hund waren Themen dieser Künstler. Sie versuchten das kinematographische Nacheinander der Bewegungsbilder als Simultanes in einem Bild zusammenzubringen.

Expressionismus, Kubismus und Futurismus brachten die Zerstörung der sogenannten Gegenstandsfarben und -formen und ihres natürlichen Zusammenhanges. Aus diesen drei Hauptgruppen heraus entwickelten sich der Dadaismus, der Neoplastizismus, der Surrealismus und die Gruppen der Abstrakten oder Konkreten.

Die Dadaisten, eine Erscheinung der Nachkriegszeit des ersten Weltkrieges, verspotteten in zynischer Weise alles bisher als künstlerisch schön Geltende. Sie rissen allem Verlogenen, leblos Gewordenen die ausdruckslose Maske ab. Zerstörend und erfrischend zugleich suchten sie nach neuen künstlerischen Grundlagen.

Die Abstrakten oder Konkreten versuchten und versuchen, aus den reinen ungegenständlichen Formen und Farben heraus Bildorganismen zu schaffen, die in sich und aus sich heraus im Optischen so wahr und schön sind wie eine Bachsche Fuge im Akustischen.

Die Surrealisten wenden sich ab von der mit unseren fünf Sinnen erkennbaren Welt und finden ihre Themen im Unbewußten, in Träumen und Eingebungen unmaterieller Art, die sie bald in realistischer, bald in mehr abstrakter Art zur Darstellung bringen.

Das Gemeinsame aller modernen künstlerischen Bewegungen ist die Abkehr von die Natur imitierenden Gestaltungen. Daß viele gutwillige Ausstellungsbesucher vor diesen Bildern und Plastiken ratlos stehen, ist nicht erstaunlich, denn ihnen fehlen meistens die Kenntnis der Zugänge und Voraussetzungen und ein elementares Wissen und Erleben innerlich schaubarer Geschehnisse. Ich will nun versuchen, mit einigen Abbildungen*) — leider fehlen die Farben — Hinweise zu geben, welche vielleicht da und dort ein Tor zum Verständnis der modernen Kunst aufmachen könnten.

*1. Edouard Manet: Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko, 1867-68, und
2. ein volkskünstlerisches Werk mit demselben Thema.*

An diesen zwei Bildern möchte ich auf eine für das Verständnis der modernen Kunst wichtige Sache hinweisen. Manet hat in seinem Bild mit großem malerischen Können Soldaten in Uniform gemalt. Der rechts außen stehende nimmt sogar sein Gewehr wichtiger als den tragischen Moment der Erschießung von drei Menschen. Das ganze Bild ist eine erschreckend herzlose Peinture ohne jede geistig-seelische Erfassung des Themas. Die Landschaft hinter der Mauer könnte bei Manet ebensogut im Bilde einer Hochzeit stehen.

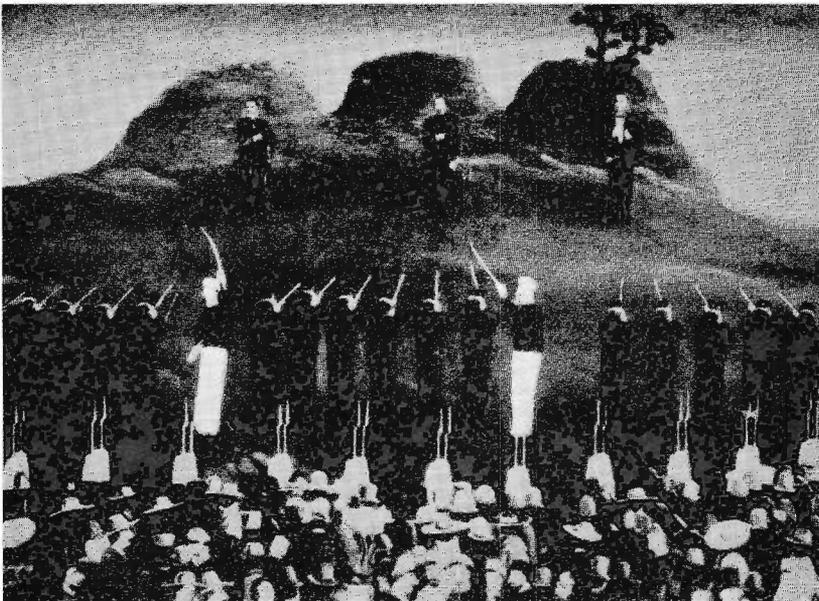
Der Volkskünstler dagegen (Abbildung 2) hat mit außergewöhnlich eindeutiger Klarheit die Kräfte und Mächte, welche zur Gefangennahme und Verurteilung führten, wie den tragischen Augenblick der Erschießung selbst zur Darstellung gebracht. Dem Kaiser und den beiden Mitverurteilten stehen die ungeordneten Volksmengen und der unerbittlich gerade Zaun des Militärs gegenüber. Der Zaun der weißen Bajonette gibt der Menschenmenge Abgrenzung, und die scharfen weißen Messer der Soldatenreihe zielen auf die drei in öder Vereinsamung und Verlassenheit vor den drei Felshügeln stehenden Todeskandidaten. Die erbarmungslose Unerbittlichkeit des Geschehens, die Gewalt und Macht der Masse ist durch die straffe Reihe der zielenden Soldaten geformt, und die historische Größe des gräßlichen Geschehens wird durch die fremdartig beängstigende Leere der Landschaft im Ausdruck verstärkt.

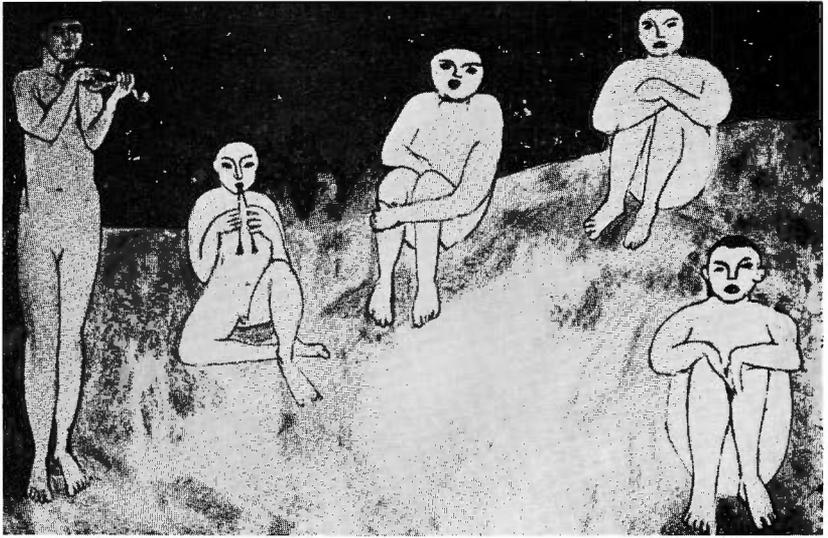
*) Für den Druck mußte die Auswahl der von Herrn Prof. Itten gezeigten Bilder leider sehr beschränkt werden.



1. Edouard Manet: Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko. 1867-68

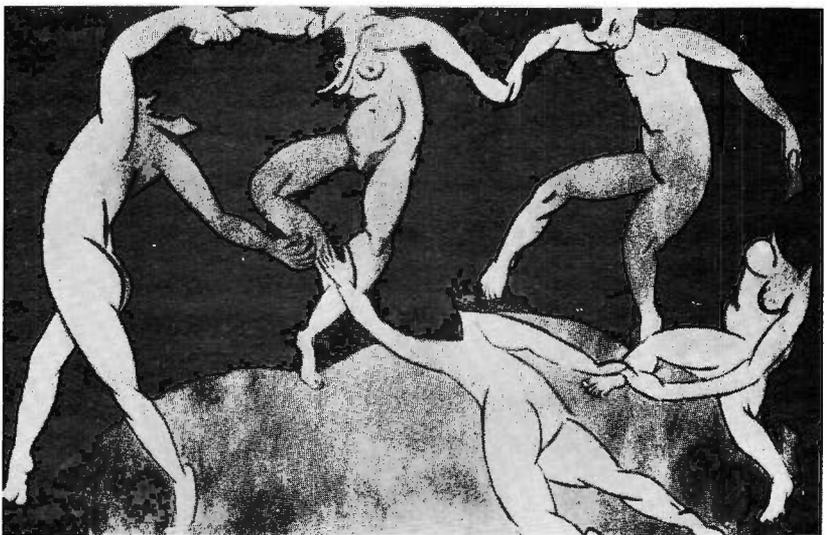
2. Zaguell: Erschießung Kaiser Maximilians





3. Henri Matisse: Die Musik. 1911

4. Henri Matisse: Der Tanz. 1910



Manet, der geschickte, scharfäugige Farbenmischer, malt ein optisches Fest, und der Volkskünstler gestaltet in tiefer Ergriffenheit und innerlich reiner Deutlichkeit die wesentlichen Kräfte und Mächte, die in einem tragisch bedeutungsvollen Moment der mexikanischen Geschichte konzentriert zum Ausdruck kommen.

3. Henri Matisse: Die Musik, 1911

Vier sitzende und eine stehende Figur, jede vereinzelt in stiller und völlig leerer Landschaft. Jede Figur in sich zurückgezogen, Arme und Beine versammelt, die Augen leer und ins Innere blickend. Geige und Flöte begleiten Gesang. Die vereinzelter Figuren des Quintetts scheinen so völlig stille zu sein, daß jeder Ton wie erlösend die Stille belebt. Von links nach rechts ein gleich abständiges Arpeggio in vier Figuren, schräg nach oben gleitend, und die fünfte Figur vorne wie ein angehaltener Kontrapunkt das Gleichgewicht der Melodien haltend. Hand- und Fußstellungen deuten den Variationsreichtum der Stimmen und der Instrumente. Die Formen der Figuren sind nicht naturimitierend, sondern natursuggestierend, mit sparsamsten Mitteln dargestellt. Nicht die Menschenformen als ein organisch Anatomisches sind das Wesentliche dieser Malerei, sondern der musikalische Klang der rhythmisch belebten Fläche ist Thema des Bildes.

4. Henri Matisse: Der Tanz, 1910

Stärkste und kraftvollste Bewegtheit der fünf Figuren. Ihr Rhythmus sprengt fast den Rahmen der eingegrenzten Fläche. Arme und Beine schwingen so weit wie irgend möglich vom Körper in den Raum hinaus, in die kreisende Bewegtheit. An der linken Fußspitze der linken Figur beginnt in kraftvollster Bogenspannung der Tanz der Kreisrhythmen und schwingt über die Arme der zweiten oberen Figur, die, in der Gegenbewegung antwortend, im fast parallelen Gleichklang mit der dritten Figur die Bewegung überleitet nach vorne zur äußersten Rechten, die, im Rhythmus zur Seite gedreht, die Überleitung der Drehung zur stärkst bewegten, diagonal gestellten Figur im Vordergrund bewirkt und die so, Gegenbewegtheit nach der linken Ersten, die Tanzbewegung weitergibt und damit den Reigen schließt. Auch die Landschaft mit ihrer Silhouette tanzt mit den Tanzenden. Festigkeit schaffende Horizontalen und Vertikalen sind vermieden. Jede Form im Bilde tanzt schwerelos im alles mitreißenden Rhythmus der kreisenden Formen.

In den Bildern „Musik“ und „Tanz“ hat Matisse mit elementaren und sparsamsten Mitteln gegensätzliche Inhalte sinnvoll gestaltet. Die Farben der Bilder sind genau so wie die Formen, den Themen entsprechend, gewählt.

5. *Pablo Picasso: La joie de vivre, 1946*

Auf dem Meeresstrand am sonnigen Tag der tolle Tanz einer Frau mit zwei Böcken. Pan und Kentaur spielen ihr altes, ewiges Lied zum rauschhaften Tanz am Meer, dem Fruchtwasser der Erde. Schön! — nein, aber wahr ist dieser Tanz mit den Tieren. Die Form der Tänzerin ist schamlos, aber von höchster Leichtigkeit und Beschwingtheit, und die weiß-blaue Farbe von einer kühlen, völlig unsinnlich wirkenden Reinheit. Auf die formale Gestaltung der einzelnen Figuren hat Picasso viele Mühe und große Sorgfalt verwendet, das beweisen die Vorstudien und Veränderungen im Bilde.

6. *Pablo Picasso: La joie de vivre (Studie)*

Das abgebildete Detail der Tanzenden zeigt eine naturalistischere Vorstufe zur endgültigen Form. Ein keuscher, mit einem Mantel verhüllter Körper, der in den nachfolgenden Varianten sich immer mehr entkleidet und bewegter wird, bis schließlich die letzte, heftig bewegte Form entsteht. Das Weib — die Böcke — der Satyr und der Kentaur — sind als uranfängliche, symbolhafte Idole gestaltet und so auch die Landschaft.

Picasso, einer der Begründer des Kubismus neben Braque und Gris, hat in diesem Spätwerk mit ungewöhnlicher Kraft einem alten Thema zu völlig neuartigem Ausdruck verholfen.

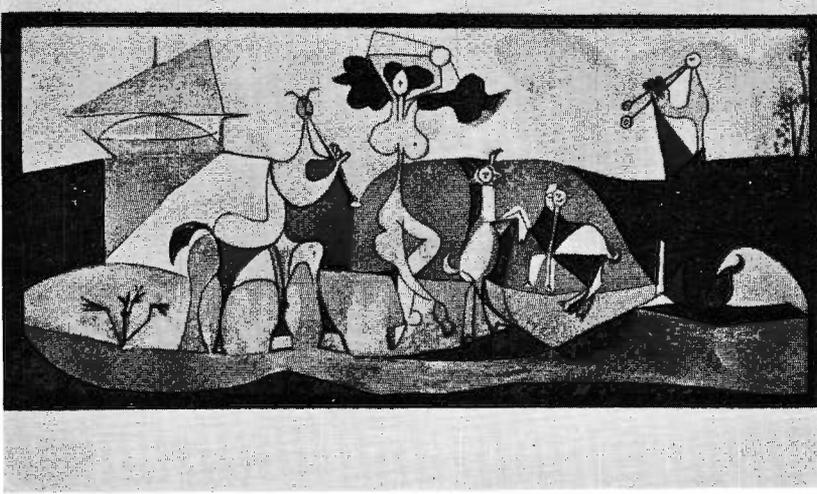
7. *Fernand Léger: La grande Julie, 1945*

Aus größter Vereinfachung und Geometrisierung von Naturformen und -farben gewinnt Léger symbolhaft starken Ausdruck. Die Arabeske des Fahrrades ist außerordentlich deutlich als Aussage „Fahrrad“ und gleichzeitig von großer dekorativer Kraft. Diese helle Variation einer Fahrradform vor dem dunklen Kreuz der Wege und ihre Bindung über den Arm zu der Figur ist unverlierbar einprägsam. Aus dem technischen Mechanismus des Rades wurde eine geometrische Bildform und die Mädchenfigur, trotz ihrer plastischen Kraft, eine ebenso eindeutige Bildgestalt.

Die Arbeiten von Léger geben eine sehr eindringliche Vorstellung von der selbstherrlichen Kraft einer optischen Bildform.

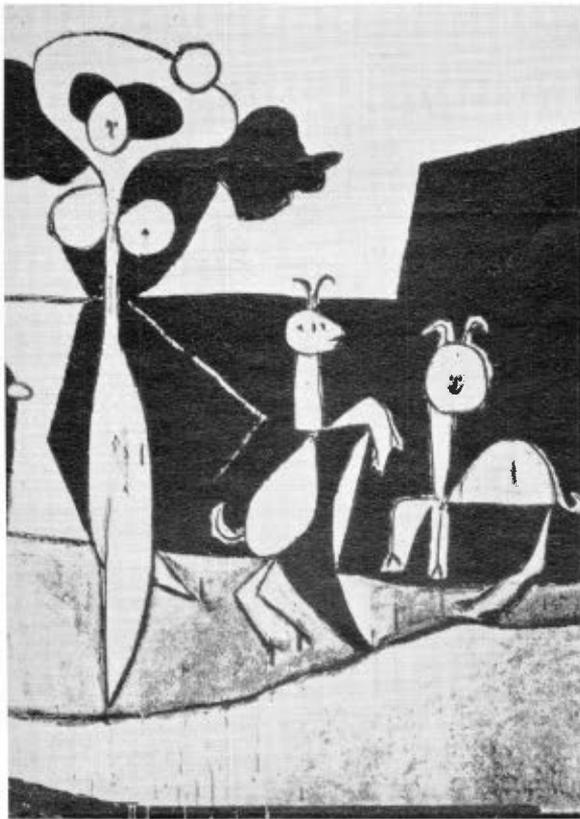
8. *Carlo Carrà: Begräbnis des Anarchisten Galli, 1908*

Ein rot-schwarz flammender revolutionärer Tumult, erfüllt von rhythmischer Kraft und aufgewühlter, erregender Bewegtheit. Ein typisches Werk futuristischer Gesinnung. Man könnte von diesem Bilde denken, ein späterer Nachkomme Tintoretos hätte es gemalt. Alle statisch wirkenden Darstellungsmittel sind vermieden — Horizontale und Vertikale fehlen — und die Zusammenfassung einzelner Formelemente zu Massen bildenden Gruppen, die notwendigerweise statisch ruhig wirken könnten, fehlen.



5. Pablo Picasso: La joie de vivre. 1946

6. Pablo Picasso: La joie de vivre (Studie)





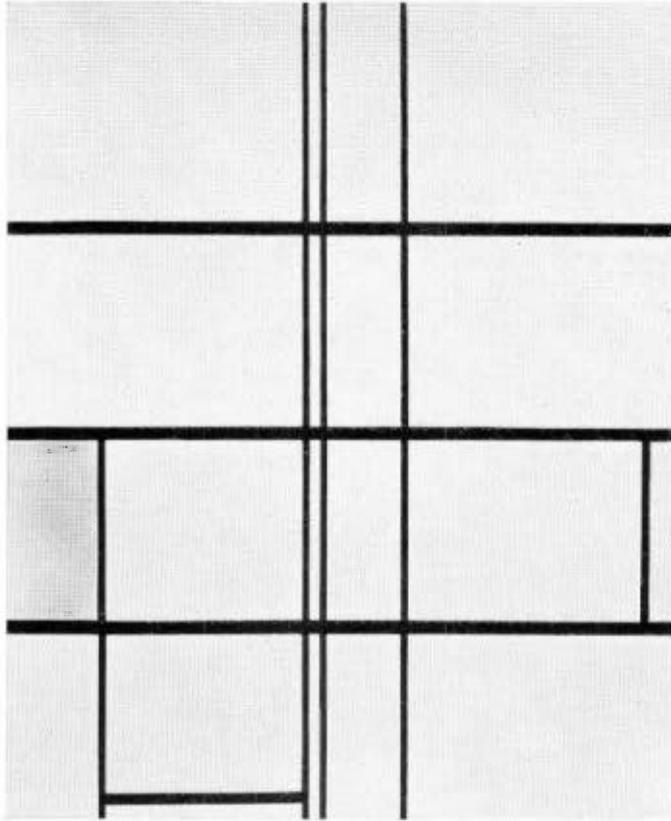
7. Fernand Léger: La grande Julie, 1945

8. Carrlo Carrà: Begräbnis des Anarchisten Galli, 1908



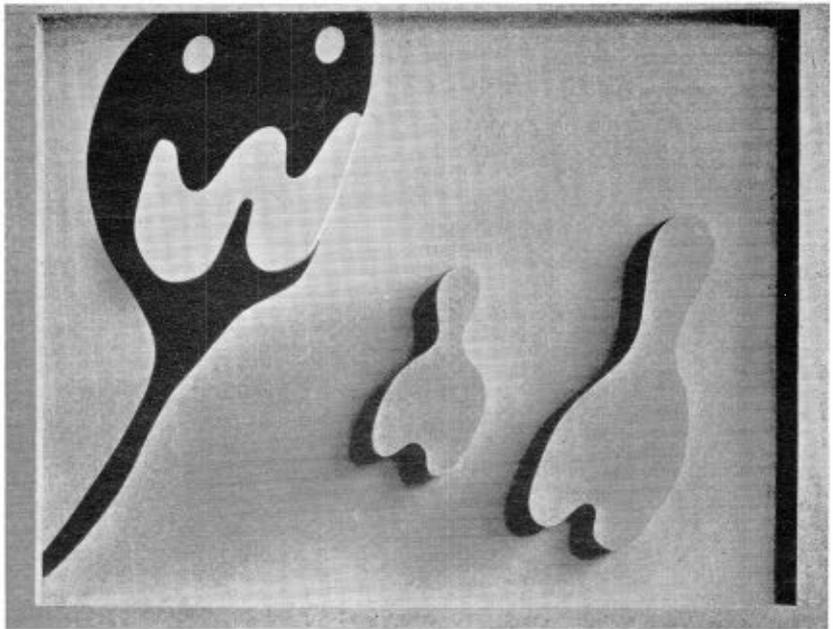


**Johannes Itten: Der Letzte. Öl, 1950 (Besitz des Künstlers)
aus der Darmstädter Ausstellung 1950
„Das Menschenbild in unserer Zeit“**



9. Piet Mondrian: Komposition, 1936

10. Hans Arp: Gesicht und Torsi



9. *Piet Mondrian: Komposition, 1936*

Mondrians Bild ist der größtmögliche Gegensatz zu dem eben besprochenen von Carrà. Hier herrschen allein die Horizontalen und Vertikalen. Ziel der Gestaltung ist ein gleichgewichtiger Klang von positiv und negativ wirkenden Flächen — in sich und aus sich selbst wirkende lebendige Ruhe und Stille. „Aktiv wirken die Farben gelb, rot und blau, passiv wirken weiß, grau, schwarz“ (Mondrian); die Auslösung einer lebendigen Spannung zwischen diesen Komponenten und deren Darstellung in einem Gleichgewichtszustand ist Sinn und Ziel des von Mondrian begründeten Neo-Plastizismus. Jede Andeutung und Verwendung von Formen der Natur oder von Diagonal- oder Kreiselementen wird von ihm vermieden. In asketischer Strenge forscht er nach den Urformen der einfachsten Harmonien.

Die Bilder von Mondrian sind nicht leicht zugänglich und verlangen ein langes und stilles Verweilen.

10. *Hans Arp: Gesicht und Torsi*

Arp wurde bekannt, als er innerhalb der Dadaisten-Gruppe wirkte. Heute gestaltet er Formen, die ihren ersten Sinn als Naturform erhielten, zu starken, eindeutigen, wie Schriftzeichen wirkenden Formklängen. Seine Kurvaturen umreißen oft in wohlklingender Weise Flächenform, die er in freischwingenden Bildgrenzen leben läßt.

*„Wie Wolken treiben die Gestalten der Welt ineinander,
Je inniger sie sich vereinigen,
um so näher sind sie dem Wesen der Welt.
Wenn das Körperliche vergeht,
erstrahlt das Wesentliche.*

*Ich träume von dem fliegenden Schädel,
von dem Nabeltor und den zwei Vögeln, die das Tor bilden,
von einem Blatt, das sich in einen Torso verwandelt,
von gelben Kugeln, von gelben Flächen,
von gelber, von grüner, von weißer Zeit,
von der wesentlichen Uhr ohne Zeiger und Zifferblatt.
Ich träume von innen und außen, von oben und unten,
von hier und dort, von heute und morgen.
Und innen, außen, oben, unten, hier, dort, heute, morgen
vermengen sich, lösen sich auf.
Dieses Aufheben der Grenzen ist der Weg, der zum Wesentlichen führt.“*

Hans Arp

11. Paul Klee: *Schüchternes Scheusal*, 1938

„Diesseitig bin ich gar nicht faßbar, denn ich wohne grad so gut bei den Toten wie bei den Ungeborenen, etwas näher der Schöpfung als üblich und noch lange nicht nahe genug . . .“ Paul Klee

Klee lebte auch ebenso stark im Sichtbaren, Hörbaren, Tastbaren der Natur. Er war eine umfassende, ich möchte sagen weltweit erfahrene, alte Individualität, ein Inspirierter mit hohem Können und tiefen Einsichten in die wirkenden Kräfte der Welt. Im „schüchternen Scheusal“ ist das Insichzurückgezogene der geometrisierten Figur ohne weiteres aus der Spirale, die nach innen, nach ihrem Zentrum führt, ablesbar. Eckig, ruckweise ist diese Spirale geführt. Die Figur neigt zurück, der Pfeil unten zeigt zurück, die eine Hand weist zurück, ein Bein hängt zurück, der Kopf hängt hinter dem aufgetriebenen Bauche zurück — Zurückhaltung, Schüchternheit — nur die andere Hand geht zaghaft nach oben und vorwärts. Harte, rechteckige, ungeordnete Formen bedrängen die Figur von allen Seiten. Die von innen nach außen und von außen nach innen in heftigem, ruckweisem Zucken sich gestaltende Spiralförmigkeit erhält ihren Halt und Widerstand von den umgebenden, fremdartigen, harten Formen. Die Figur — ihr expressiver Extrakt — ist aus dem Umriß einer Menschengestalt geformt, aber sie gibt ihr Plastizität ohne Plastik imitierende Mittel und deutet zugleich ihre geistig-seelische Haltung.

12. Wassily Kandinsky: *Tableau clair*, 1913

Kandinsky ist der Schöpfer der abstrakten oder konkreten Kunst und Kunstbewegung. Das hier wiedergegebene Bild — eine Improvisation — zeigt einen Formen- und Farbenklang, wie er sich in dem Maler, aus momentaner, innerer Erregung nach außen projiziert, ergibt; ein reiner Form- und Farbenklang ohne Hinweise auf Naturgegenstände. Form und Farbe sind befreit von ihren objektbezogenen Deutungen. Aus den Kräften der Farben und Formen und deren spannungsvollen Beziehungen auf der Bildebene gewinnt das Bild seinen lebendigen Ausdruck. Das Fehlen von sinnlich ausdeutbaren Naturformen macht es dem Laien, der in einem Bilde immer zuerst oder nur nach dem dargestellten Gegenstande sucht, schwer, in eine irgendwie wohlwollende oder gar verstehende Beziehung zu solchen Werken zu kommen. Eingehende Bemühungen um das Verständnis von Form und Farbe können aber jedem ernsthaft Suchenden die Tore aufmachen und ihm eine Welt geistiger Wesenheiten zeigen, die so verschiedenartig ist wie irgend ein Geschehen in der grobsinnlichen Natur.

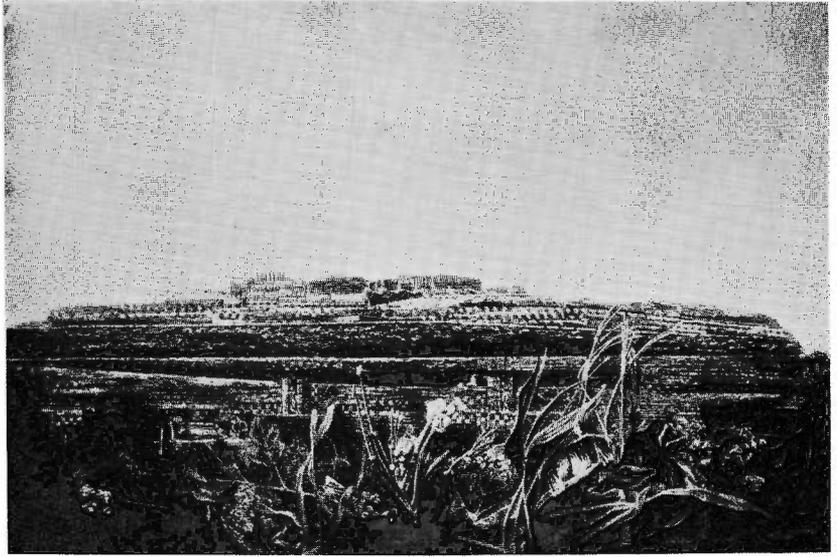
*„L'esprit poétique! La poésie!
Chaque peinture vraie est poésie.*



11. Paul Klee: Schüchternes Scheusal, 1938

12. Wassily Kandinsky: Tableau clair, 1913





Max Ernst: La ville entière, 1936

Salvador Dali: Le spectre du sex appeal, 1934



*Car la poésie ne se fait pas seulement par l'usage des mots,
mais aussi par les couleurs organisées, composées: ainsi la peinture est une
création poétique picturale.*

*Elle possède ses propres moyens d'être une „poésie pure“. C'est la peinture
dite „abstraite“ qui „parle“ (ou „récite“) par ses formes exclusivement pic-
turales — un avantage sur la poésie des mots. La source de ces deux langages
est la même, la racine est commune: l'intuition = l'âme.*

*De ce point de vue il n'y a aucune différence entre Peinture — Poésie —
Musique — Danse — Architecture.*

L'art entier.“

... Kandinsky

13. Max Ernst: La ville entière, 1936

Ernst gehört zu den Führern des Surrealismus, und im Jahre 1936 malte er dieses wahrhaft erschütternde Bild einer großen Stadt. Auf einer Anhöhe im Hintergrund eine Anhäufung von Mauern, von Steinen, ohne daß diese besonders gegliedert oder geordnet wären. Ein Steinhaufen — Ruinen — und im Vordergrund phantastische dürre Gewächse am Ausgang von Kellern und Höhlen, aus denen gespenstisch schemenhafte Menschen heraustreten. 1936 eine erschütternd wahre Vision von 1946.

14. Salvador Dali: Le spectre du sex appeal, 1934

Im Vordergrund ein riesiger zerfressener Menschenleichen in monumental aufgemachter Pose. Ein kleines Kind beobachtet das eklige Monstrum. Die Szenerie dieser Theaterfigur wird gebildet von einer von Wind und Wasser, Hitze und Kälte und chemischen Prozessen zerfressenen („alt gewordenen“) See- und Felsenlandschaft. Eine perverse, krasse, pessimistische Predigt über das Vergängliche alles Geschaffenen. Wäre Erotik ein Schwindel und Betrug, wie Dali sie in diesem Bild dem Kinde darstellt, bliebe uns nichts anderes übrig, als alles Lebendige durch Roboter zerstören zu lassen und uns selbst zu atomisieren. So weit sind wir noch nicht, aber Bilder wie „Le spectre du sex appeal“ sind eine unheimliche Warnung an alle, die meinen, mit der ewigen göttlichen Macht Schindluder treiben zu können. Die Antwort überlassen wir getrost Dem, dessen Mühlen wohl langsam, aber unerbittlich mahlen.

Die Werke der modernen Kunst sind ein wahrer Ausdruck unserer Zeit. In großer, hart erkämpfter Freiheitlichkeit haben die Künstler ihre bedeutenden neuartigen Werke geschaffen. Das Verständnis und Gefühl für die Sprache der Form und der Farbe ist größer geworden, und die freie Wahl der Themen und Inhalte gestattet den Künstlern, innerhalb großer, erweiterter Horizonte Neues zu schaffen. Furchtlos werden diese Horizonte immer mehr vergrößert — und wir hoffen — zum Glück und Wohlergehen aller. *

Beifall

PROFESSOR DR. HANS SEDLMAYR, WIEN:
ÜBER DIE GEFAHREN DER MODERNEN KUNST

Meine sehr verehrten Damen und Herren! Die Veranstaltung dieses Abends kontrastiert die beiden Vorträge unter der Devise „Möglichkeiten der modernen Kunst“ und „Gefahren der modernen Kunst“. Aber dieser Kontrast ist im Grunde keine Antithese, denn Möglichkeiten erwachsen sehr oft aus Gefahren, nicht nur im Leben des individuellen Menschen, sondern auch in der Kollektivität. Vielleicht kann man die tieferen Möglichkeiten, die noch unrealisierten Möglichkeiten der modernen Kunst, die dann erst die moderne Kunst von 1950 und nicht von 1925 wäre, gar nicht ganz sehen, wenn man die Gefährdungen nicht wirklich gesehen hat. Nun möchte ich, da hier — ich kann es nicht ändern — der Verfasser des Buches „Verlust der Mitte“ spricht (zu dem ich natürlich stehe), ein Mißverständnis ausschalten, das vielleicht jede meiner Äußerungen von Anfang an bedroht, besonders bei denen, die das Buch nur aus Rezensionen kennen. Ein großer Teil jener Rezensionen, die dem Buch nicht zustimmen zu können glaubten, ist einem Mißverständnis erlegen, nämlich zu meinen, daß in diesem Buch ein kurzer Abriss der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts mit Wertungen gegeben worden sei. Gerade das aber ist das Buch nicht, denn als solche Darstellung wäre es außerordentlich einseitig. Schlagen Sie bitte die vierte Seite des Buches auf! Mit allem Nachdruck steht da: Dieses Buch ist keine Kunstgeschichte. Es ist keine *Kunstgeschichte*, denn es handelt mehr von den Gefährdungen als von den Leistungen, und es ist keine *Geschichte* der Kunst, denn es handelt nicht von dem einmaligen Geschehen in seiner historischen Verflochtenheit, sondern nur von gewissen tragenden Ideen. Noch einmal, am Schluß der Einleitung, wird ganz ausdrücklich gefordert, daß die Betrachtung der *Gefährdungen* zu ergänzen wäre durch eine Betrachtung der *Leistungen*, und es wird festgestellt, daß es in diesen beiden Jahrhunderten große Leistungen gegeben hat und Künstler, die tiefere und leidenschaftlichere Geister gewesen sind als die meisten des 18. Jahrhunderts. Nein, nicht eine Kunstgeschichte, kein Abriss der Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts ist das Buch und will es sein, sondern etwas ganz anderes: der Versuch, aus den Schöpfungen der Kunst zu erschließen, was im Grunde genommen mit dem Menschen in diesem Zeitraum vor sich gegangen ist, also die Kunst als ein sehr empfindliches Diagnostikon für den Zustand des Menschen in diesen zwei Jahrhunderten zu verwenden. Wenn dort einige Möglichkeiten einer solchen Diagnostik angedeutet sind, so erschöpft sich damit dieses reiche Thema noch lange nicht. Mein Thema an diesem Abend aber ist gemäß der Verabredung: Gefahren der Kunst. Gefahren der Kunst, also nicht so sehr die Spiegelung der Ge-

fährdung des Menschen im Bilde der Kunst; denn auch das wäre ein mögliches Thema und gerade durch die Thematik der Ausstellung besonders herausgefordert. Zu diesem Thema nur einige Andeutungen.

Ich glaube nach wie vor, daß gerade auch zu der Frage: Wie weit spiegeln sich spezifische Gefährdungen des Menschenbildes in *unserer* Zeit im Medium der Kunst, die Betrachtung der Kunst noch viele Beiträge leisten könnte und kann. Schon im 18. und 19. Jahrhundert, um nur eines kurz anzudeuten, sieht man eine Polarisierung des Menschenbildes in ein ultra-optimistisches und in ein ultra-pessimistisches Menschenbild, von dem auch die Kunst deutlich berichtet. Merkwürdigerweise ist gerade das ultra-optimistische Menschenbild — jenes also, das von den dunklen Seiten des Menschen ganz absieht, das ihm unerhörte Entwicklungsmöglichkeiten des Fortschritts zuspricht und das ein irdisches Paradies für realisierbar hält, ein säkularisiertes Paradies hier auf Erden — der stärkste und vehementeste Motor der Entwicklungen in den großen gesellschaftlichen Revolutionen dieses Jahrhunderts geworden, wie das vielleicht als erster Gilbert Keith Chesterton gesehen hat. Aber sofort erscheint, von großen Künstlern gestaltet, ein ultra-pessimistisches Menschenbild. Hogarth und Goya treten auf — und dieser Kontrast, diese Doppelheit, wird bleiben. Diese Einseitigkeit ist noch kein Einwand gegen die Kunst, die diese Bilder gestaltet. Wir haben große Spannungen innerhalb des geistlichen Bildes im Ablauf der abendländischen Kunst erlebt, von großen Künstlern gestaltet. Wir haben ein Gottesbild, in dem die ganze Furchtbarkeit des Göttlichen, die Übermacht des Rex tremendae majestatis sichtbar wird, und wir haben dann eines, in dem der ganz Erniedrigte, Mensch gewordene, Leidende gegeben ist. Solche Kontraste können die Kunst befruchten. Aber die radikale *Spaltung* des Menschenbildes ist symptomatisch für Vorgänge, die auch große Gefahren in sich schließen, Gefährdungen des Menschen, des Menschen selbst. Wo aber der Mensch in Gefahr geraten ist, sollten wir da nicht von vornherein vermuten, daß auch Gefährdungen eines Hauptgebietes seines Schaffens sich einstellen werden — der Kunst? Ich möchte nicht lange davon sprechen, daß dem ultra-rationalistischen Menschenbild der Zeit ebenso wieder mit höchster Notwendigkeit ein ultra-irrationalistisches antwortet. Denn einem Menschenbild, das den Menschen ganz zum determinierten Wesen, zum Stift in der Walze macht, wie Dostojewskij um 1860 sagte, zur Klaviertaste, diesem Menschenbild antwortet eine Revolte des Menschen, der sich zur Klaviertaste nicht erniedrigen lassen will. Er besteht auf seinem Recht, er bereitet sich Qualen, er zerstört, nur um sich selbst seine Freiheit zu beweisen. Wenn man ihm aber nun beweist, daß alles dies noch selbst nach ehernen Gesetzen, nach unerschütterlichen, deterministischen, kausalen Gesetzen innerlichen und seelischen Ablaufs geschieht — Qual und Zerstörung —, dann wird dieser Mensch —

Dostojewskij hat das ausgesprochen und die Zukunft hat es als erstaunliche Wahrheit erwiesen — eher mit Absicht verrückt werden, bevor er sich soweit erniedrigen lassen wird — nur um auf dem Seinen zu bestehen. Das heißt: Dem ganz kollektivierten Menschen antwortet der anarchistische Mensch. Davon gibt die Kunst großartige Beispiele, gerade auch in unseren Tagen. Aber noch wesentlicher erscheint mir ein Vorgang, der in den Schöpfungen der Kunst mit erstaunlicher Anschaulichkeit sichtbar wird. In diesen zwei Jahrhunderten hat der Mensch sich in zwei Sphären geistig tief eingelassen, die beide unterhalb des Menschlichen liegen (dies zunächst rein als Konstatierung gemeint, als Beschreibung, nicht als Wertung). Der Mensch gehört als Wesen, wenn man ihn in *Wesensschichten* zu erfassen sucht, zwei Bereichen an: dem biologischen durch seine Leibessphäre und einem geistigen. Nun aber hat sich der Mensch in zwei Bereiche eingelassen, an denen er kaum mit seinem Wesen teil hat: in die Bereiche des Toten und des Chaotischen. Im lebendigen Menschen gibt es nichts Totes, denn alles „Anorganische“ im Menschen ist ja im Zustand eines Organisierten, eines Verlebendigten da. Auch gibt es — sofern er noch in „Ordnung“ ist — in ihm nichts Chaotisches. Nun aber ist der Mensch — und wiederum berichten die Bilder der Kunst davon mit dramatischer Folgerichtigkeit — tief eingegangen in den Bereich des Toten, der toten Dinge, der toten Materie, des Entseelten, des Amorphen, des noch unterhalb der mineralischen Natur Liegenden, und zugleich in einem Bereich des Chaotischen, des von widerstrebenden Kräften Zersetzten, Desintegrierten, Zerfallenden, und so weiter. Das muß gesehen werden; davor darf man die Augen nicht schließen. Wenn es in unseren Tagen den Philosophen und den Künstlern erlaubt ist, diese furchtbare Ausgesetztheit des Menschen in ihrer ganzen Weite und Tiefe zu gestalten, so kann der Historiker nicht die Augen vor dem Furchtbaren schließen, ohne ein flaches, allzu „rosa“ gefärbtes Bild dieser Epoche zu geben. Ihm ist es aufgegeben, zu zeigen, wie die Bilder der Kunst, gewollt oder ungewollt, von großen Gefährdungen des Menschen berichten, wobei die Werke, die diese Gefährdungen gestalten, große Kunstwerke sein können und sehr oft sind. Ja, es ist charakteristisch, daß gerade große Kunstwerke des 19. und 20. Jahrhunderts diesen Sturz des Menschen sichtbar machen. Allerdings braucht man dabei nicht nur auf die *großen* Kunstwerke zurückzugreifen. Solange es nicht um die Werte der Kunstwerke, nicht um die Leistungen geht, dort, wo die Kunstwerke für uns zum *Symptom* werden, da können wir auch Werke geringen Ranges heranziehen, wenn sich in ihnen nur etwas abzeichnet, das allgemeinere Gültigkeit behält, Tendenzen, die von allgemeiner Bedeutung sind. Ich glaube, das alles wird noch viel deutlicher werden, wenn einmal die noch ungeschriebene Ikonologie, die Lehre von der Bilderwelt, des 19. und 20. Jahr-

hundreds verfaßt sein wird. Ich meine jetzt nicht die herkömmliche Ikonographie, nicht das Wissen davon, wie die heiligen Themen im 19. Jahrhundert gestaltet wurden, obwohl das zu untersuchen schon aufschlußreich genug wäre; denn schon die unerhörte Tatsache, auf die Hubert Schrade mit Recht hingewiesen hat, daß dieser Zeit ein gültiges Bild des Gottmenschen kaum mehr gelingen will, das Bild Gottvaters aber nicht einmal mehr *als Versuch* denkbar ist — noch der Barock hat diesen Versuch vollkommen unbefangen unternommen —, schon das allein zeigt, daß sich hier gewaltige geistige Verschiebungen abgespielt haben. Aber wenn man von der überkommenen Bilderwelt der mehr konservativen oder der reaktionären Strömungen des 19. Jahrhunderts absieht, wenn man gerade das sieht, daß dieses Jahrhundert nach neuen Bildelementen in die Tiefe gegriffen hat, dann wird das Thema unerhört interessant, das in den Schriften C. G. Jungs immer wieder auftaucht: ob hier nicht aus den Tiefenschichten des Menschen (nicht aus der historischen Tradition) Vorstellungen, Bilder heraufgestiegen sind, die ungewollt darüber etwas aussagen, wie der Mensch sich in diesen Jahrhunderten selbst sieht. Ich kann das nur andeuten. Es ist die Frage, welches Thema große Künstler der Zeit, jeder in seiner Weise, ohne daß einer es vom anderen übernommen hat, aus sich heraus am häufigsten gestaltet und große Leistungen hervorgebracht haben. Ich will die Antwort darauf nicht als eine absolut gültige hinstellen, denn wir betreten hier Neuland der Erkenntnismöglichkeiten. Aber mir will es scheinen, daß kein Bild öfter wiederkehrt — von Goya angefangen über Géricault und Delacroix, über Daumier und Courbet herauf bis in unsere Zeiten, zu Munch, zu Boeckl, zu zahllosen anderen — als das scheuende, durchgehende Pferd, das Pferd, das seinen Reiter abgeworfen hat, das rasende, ein Thema von ungewollter und deshalb um so tieferer Symbolik, welches davon berichtet, daß der Mensch die Herrschaft über die Triebphäre verloren hat. (Ein Weininger sah im Pferd das Symbol des Wahnsinns). Doch gibt es noch andere symbolhafte Bildschöpfungen. Da sind z. B. „die Auswanderer“, die Flüchtlinge, die Schiffbrüchigen — der Mensch ist Auswanderer aus dem Leben, aus der Wirklichkeit. Da gibt es immer wieder die Harlekine, das Zirkusvolk, „den Menschen zwischen Himmel und Erde“ usw. usw. — lauter großartige Bilder des Menschenwesens in seiner Fragwürdigkeit. Viele Aufschlüsse sind auf diesem Wege noch zu erwarten, das ist meine Meinung. Die Kunst ist Symptom *und* Symbol der Gefährdung des Menschen. Aber das eben ist nicht das Thema dieses Abends, sondern das Thema dieses Abends heißt konkret: Gefahren der Kunst. Hier hat das Wort Gefahren einen doppelten Sinn. Es hat einen passiven Sinn: Gefährdungen, die die Kunst bedrohen, und es hat einen aktiven Sinn: Gefahren, die die Kunst bereitet, ohne es zu wollen vielleicht, aber die sie doch bereitet. Nun zuerst zu

diesem ersten Thema. Auch hier werde ich mich ganz kurz fassen. Man sollte meinen, daß *die* Gefährdung der Kunst in dem Versiegen der Schöpferkraft in einer Epoche bestünde. Aber wie es scheint, ist diese Gefahr nie vollkommen gegeben. Wir kennen bisher keine Epoche, in der die Schöpferkraft des Menschen im Gebiete der Kunst vollkommen versiegt ist. Warum eine Epoche reicher an „Begabung“ ist als die andere, gerade darüber kann der Historiker so gut wie gar nichts aussagen. Denn das Auftreten großer Begabungen ist das schlechthin unableitbare Element der Kunstgeschichte und ist, wie die Wissenschaftler sagen, „kontingent“. Wenn wir große sinnvolle Abläufe geistigen Geschehens an sich greifen können, ja, wenn uns hier greifbar wird, wie viel Sinn auch noch in diesem scheinbar chaotischen 19. und 20. Jahrhundert steckt, wie viel von seinen großen Kunstströmungen sich allein auf *ein* elementares Ereignis im 18. Jahrhundert zurückführen lassen, gerade wenn wir uns so viel Sinnhaftigkeit der Geschichte klarmachen, so stoßen wir in der „Begabung“ auf etwas völlig Unableitbares und in gewissem Sinne Geheimnisvolles. So betrachtet, ist auch diese Epoche keine Ausnahme, auch sie hat große Begabungen hervorgebracht.

Eine objektive Gefährdung, die besonders sichtbar ist, die aber sehr weitschichtige Erörterungen sozialgeschichtlicher Art erfordern würde, die vielleicht besser in der Diskussion oder in einem anderen Referat zur Sprache kommen, wäre die Frage, ob die Einbindung der Kunst in die Gemeinschaft nicht in unserer Zeit eine mehr als problematische geworden ist und ob nicht sehr vieles den Künstler Gefährdende gerade aus dieser Fehlstellung der Kunst in der Gemeinschaft geschieht. Aber auf das Entscheidende dieser Dinge hat der Theoretiker gar keinen oder so gut wie keinen Einfluß. Dagegen vermag er etwas zu korrigieren, das andere Gefahren bereitet: ein falsches Selbstbewußtsein der Kunst. Unter Selbstbewußtsein verstehe ich nicht Anmaßung, sondern ein Bewußtsein ihrer selbst. Die Kunst, die hier entstanden ist, ist von ihren Anfängen an sich ihrer Lage stärker bewußt als die älteren Zeiten. Vieles freilich bleibt auch jetzt unbewußt, und vielleicht ist gerade das das Wesentlichste, was nicht ins Licht gehoben wird; aber doch unterscheidet sich diese Kunst im 19. und 20. Jahrhundert, die wir im weiteren Sinne die „moderne“ nennen, in ihren radikalen Strömungen auch darin von anderen Epochen, daß sie eben ein ausgeprägtes Bewußtsein ihrer Krisensituation von dem späten 18. Jahrhundert herauf sozusagen ununterbrochen begleitet. Zwar fehlt solches Krisenbewußtsein auch in älteren Zeiten nicht ganz, aber hier scheint doch etwas Neues aufzutreten. Zum Gefährlichsten dieses Krisenbewußtseins gehört nun der Gedanke, daß die Kunst überhaupt zu den überholten Kategorien der Menschengeschichte gehört, etwa so, wie Auguste Comte in seinem „Cours de la philosophie . . .“ (1830—42) die

Religion als veraltete Kategorie behandelt. Diese Gefahr tritt ununterbrochen immer wieder auf. Wir haben sie im Hinblick auf den Dichter erst vor kurzem äußern hören von Arnold Zweig, der sagt, der Dichter wäre eine überholte Gestalt, sie gehöre einer versunkenen Epoche an und habe in unseren Tagen abzutreten und dem Schriftsteller ihr Reich zu übergeben. Aber ähnliche Äußerungen sind uns aus den zwanziger Jahren sehr wohl bekannt aus dem Gebiet der Architektur, wo die gleiche Forderung proklamiert wurde, der Architekt wäre eigentlich überwunden, eine überholte Kategorie, und der Konstrukteur die neue, dem rationalen Zeitalter der Wissenschaft gemäße Form des schöpferischen Menschen in dem Bereich, das ursprünglich von der Architektur besetzt gewesen war: der Konstrukteur, der ganz im Diesseits sich realisierende Schöpfergeist. Das sind, im Grunde genommen, übertragen auf die Kunst, die Gedanken des Positivisten Auguste Comte in der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Aber schließlich steht schon bei Hegel, ohne den ja auch Comte nicht denkbar ist, der erschütternde Satz, daß die Zeit der Kunst endgültig vorüber sei. Ein solches Selbstbewußtsein, eine solche Selbsteutung der Epoche kann natürlich hemmend wirken, kann viele aufkommende Begabungen abhalten, unsicher machen, auf andere Berufe abschieben (Rimbaud!), die unter anderen, fördernden Umständen vielleicht zur vollen Entfaltung gekommen wären. Wir vermögen das nicht genau zu durchschauen, niemand wird hier genau prüfen können, ob wir auf diese Weise große Künstler verloren haben, oder ob die wirklich Begabtesten der Künstler unter allen Umständen durchschlagen würden, auch gegen ein solches Bewußtsein der Zeit. Ich neige eher zu der letzteren Ansicht, aber wenn die Anschauung allgemein wird, daß die Kunst eine überwundene Kategorie ist, dann wird der Künstler in die Katakomben verbannt, dann muß er jenes fürchterlich einsame Dasein fristen, das manchmal schon im 19. Jahrhundert sein Los war (freilich auch aus manchen anderen Gründen), das aber in unseren Tagen, gerade auch aus diesem Grunde, beinahe schon die Norm ist. Das ist doch eine sehr große Gefahr! Erstaunlich ist es zu sehen, wie rasch dabei die Kunst, die doch von Urzeiten des Menschen an in engstem Bündnis mit der Religion gestanden hatte, wie rasch sie der Entthronung der Religion nachfolgt. Wo die Religion als überholte Kategorie erklärt ist, da behauptet sich die Kunst — in der eben auch ein Element ist, das allem Nur-Rationalen zutiefst widerstrebt — auch nur kurze Zeit. In vollkommener Logik der Dinge wird dort, wo man nicht auf halbem Wege stehen bleibt, sondern entschlossen weitergeht, auch die Kunst zum alten Eisen geworfen (sofern man sie nicht aus politischen Gründen als Kultur-Fassade oder zur Propaganda braucht). In dieser Gefährdung drückt sich aus, daß die Kunst zu den uralten Mächten gehört, daß sie, wie die Religion, ein tieferer, älterer Besitz des Menschen ist als

die moderne Technik, die analytische Wissenschaft und diese ganze „positive“ neue Welt, mit der sie sich beide so schlecht und so schwer verbinden, und der sie in ihrem ganzheitlichen, verdichtenden und komplexen Wesen so schlecht entsprechen und so sehr widerstreben.

Eine weitere Gefährdung der Kunst liegt darin, daß der Begriff der Kunst in unglücklicher Weise ausgeweitet wurde. Wenn man alle Schöpfungen des Menschen Kunstwerke nennt, wenn man in einem Aeroplan, in einem schönen Schiff — das ja auch herrliche ästhetische Formen zeigen kann, das wird niemand leugnen — in demselben Sinne Kunstwerke sieht wie in der Kunst im engeren Sinne, auch dann ist die Kunst in Gefahr, denn dann verliert dieser Begriff seinen richtigen wahren Gehalt, und es werden jetzt viele Dinge Kunstwerke genannt und beanspruchen, Kunst in dem vollen Sinne zu sein, die früher nicht Kunst hießen. * Wollen Sie leugnen, daß es diese Behauptung wirklich gegeben hat? Daß man sie um 1920 in Proklamationen auch bedeutender Künstler dieser Zeit lesen konnte, die sich damit selbst über ihre eigene Situation getäuscht haben? Diese Dinge sind ernst zu nehmen, und, glaube ich, nicht durch Zwischenrufe zu erledigen. Hier hat wirklich die Kunst ihre Grenzen verloren in demselben Augenblick, in dem man ja auch dem Menschen eine grenzenlose Möglichkeit der Entwicklung zugesprochen hat, in dem Augenblick, in dem überall die Grenzenlosigkeit des Fortschritts, die Grenzenlosigkeit der Erweiterung des menschlichen Maßes eine Parole — eine belebende, eine scheinbar vieles versprechende Parole — der Zeit gewesen ist.

Eine weitere Gefährdung sehe ich darin, daß die Kunst, die ein hoher Wert ist, zum schlechthin höchsten Wert erklärt wird. Auch dies hat sich im 19. Jahrhundert Schritt für Schritt vollzogen, schon am Beginn des 19. Jahrhunderts setzt es ein, und ein Geist wie Schlegel hat schon genau die Konsequenzen einer solchen Entwicklung durchschaut, wenn die Kunst selbst, wenn das Künstlerische und dann wieder *im* Künstlerischen die im besonderen Sinne ästhetischen Komponenten die Herrschaft über alle anderen Komponenten gewinnen. Dann geschieht nun nach dem Urteil Schlegels folgendes: Wenn eine solche Kunst rein im ästhetischen Element bleibt, wenn sie nicht Werte anerkennt, die über ihr stehen, ethischer oder kosmischer Art, religiöser, dann vollzieht sich innerhalb der Kunst eine folgerichtige Geistesentwicklung, deren Stadien — die Schlegel schon um 1800 prophezeit hatte — wir tatsächlich erlebt haben. Eine solche, rein auf das Ästhetische gerichtete Kunst wird notwendigerweise immer weiter zu Übersteigerungen des Ästhetischen getrieben und wird, „der alten Reize mehr und mehr überdrüssig“, zunächst zum Pikanten und Frappanten übergehen. Unter dem Pikanten und Frappanten hat sich Schlegel gewiß etwas anderes vorgestellt, als die Entwicklung dann

*) Die Nennung des Zwischenrufers erfolgt auf Wunsch von Herrn Sedlmayr mit Zustimmung des Herrn Meistermann.

Zuruf Meistermann:*)
Das sind doch Plattitüden!
Zuruf: Beispiele!

heraufgeführt hat; trotzdem liegen hier in der romantischen Zeit die Keime dieser Entwicklung, und vieles ist da vorgeformt, was dann in entschiedenerer Form im 19. und 20. Jahrhundert erscheint. „Das Pikante ist, was eine stumpf gewordene Empfindung krampfhaft reizt, das Frappante ist ein ähnlicher Stachel für die Einbildungskraft.“ Wenn nun in notwendiger Dialektik des Ästhetischen diese Stufe durchlaufen ist, so wird das Ästhetische zur Gestaltung des Unästhetischen hingedrängt. Es findet also ein Umschlagen in das Gegenteil statt, ein in der dialektischen Entwicklung bekannter Vorgang, den man ja auch aus den gesellschaftlichen Entwicklungen unserer Zeit so genau kennt. Etwas anderes entsteht, als ursprünglich gemeint war. So endet die rein ästhetische Kunst nach der Prophezeiung Schlegels in den Gestaltungen des Abenteuerlichen, Ekelhaften und Gräßlichen, und diese Prophezeiung hat in unseren Tagen eine erstaunliche Wahrheit erhalten. * Fürchten Sie sich doch nicht davor, fürchten Sie doch nicht, das zu hören, was sie überall sehen können! * Zugegeben, daß auch große Künstler dieses Fürchterliche gestalten können. Das ist doch eine Rosafärberei, wenn man das nicht zugeben will. Nein, das gibt es eben in unserer Zeit. Wir müssen, wenn wir unsere Zeit in ihrer Ganzheit sehen wollen, nicht unter dem Fortschrittsglauben des 19. Jahrhunderts bleiben *, der eine goldene Ära angebrochen glaubte *, wir müssen diese dunklen Seiten unbedingt mit einbeziehen. Glauben Sie mir, keiner der echten Künstler unserer Zeit wird im mindesten darunter leiden, seiner Größe wird kein Zoll breit abgeschlagen werden, wenn wir ihn auf diesem dunklen Hintergrund sehen, er wird nur weniger platt erscheinen.

Widerspruch

Widerspruch, Beifall

Bewegung, Trampeln

Beifall

Eine weitere Gefährdung, von der weniger die Bildenden Künstler erfaßt sind, die den unbewußt einmal eingeschlagenen Weg um jeden Preis zu Ende gehen — und das sind gerade die entschiedenen, gerade die konsequenten Naturen —, sondern eine Gefährdung, die stärker das Publikum erfaßt, kann ich ganz kurz streifen; das ist in gewissem Sinne wirklich eine Plattitüde, aber in einer Zeit, in der die Plattitüden eine derartige Macht über die Geister haben, sind sie eben wirkendes Element. * Sie liegt einfach darin, daß man die moderne Kunst nicht als Kunst wertet, nicht als das, was an ihr Kunst ist, sondern zunächst als das, was an ihr modern ist. Es geht ein Geist der „Neuerung“ durch diese Zeit, der auch zu ihrem Charakter gehört. So wie (im anderen Extrem) im Mittelalter nur das gut war, was alt war, so wie man damals, um etwas als richtig, als sittlich, als zeitgemäß zu erweisen, beweisen mußte, daß es auf alten Voraussetzungen beruhte, so hat in unserer Zeit vielfach das Neue schon an und für sich den Wert des „Zeitgemäßen“. Es ist notwendig, mit der Zeit zu gehen, um den Kontakt mit dem sich ständig wandelnden Zeitgeist zu erhalten, der für viele den Rang des absoluten Geistes

Beifall

hat. Nun leugnet ja niemand, daß der Künstler nur aus den Elementen seiner Zeit schaffen kann. Das, was er aber daraus schafft, das ist, wenn es Kunstwerk ist, zu jeder Zeit dasselbe. Es ist ein ins Überzeitliche Hingreifendes, und so sind —, übrigens liefern die Bilder, die eben gezeigt wurden, den besten Beweis dafür — so sind echte Kunstwerke über alle Zeiten hinweg einander oft im tiefen Sinne ähnlicher, trotz aller Unterschiede des Stils, als solche der gleichen Zeit. Es geht wie ein geheimes Einverständnis durch die großen Künstler aller Zeiten hindurch. Nun aber ist das Publikum gewohnt — und daran sind wir Kunsthistoriker nicht unschuldig, die Entwicklung vor allem unter stilistischen Gesichtspunkten zu sehen. Es interessiert vor allem, welcher Richtung ein Kunstwerk angehört. Damit kommt ein Geist der Parteien in die moderne Kunst, wo nun nicht nur die moderne Kunst gegen die alte oder die ältere, sondern wo zugleich eine moderne Richtung gegen die andere ausgespielt wird. Wo es für ein Werk nicht mehr das Wesentliche ist, ob es ein schlechtes Werk, ein flaches, ein gestückeltes, ein Machwerk ist. Wo es nicht mehr darauf ankommt, ein Machwerk der abstrakten Kunst von einem Meisterwerk der abstrakten Kunst zu unterscheiden, sondern vor allem darauf, ein Bekenntnis zu gewissen Parteirichtungen innerhalb der Kunst abzulegen, und zwar zu solchen Parteirichtungen, die vielfach totalitären Anspruch erheben. Darin aber läge gerade die Aufgabe einer Erziehung des Publikums. In einer Zeit, in der der einzelne, auch wenn er sich ehrlich bemüht, nicht mehr die wahren Maßstäbe findet, käme es darauf an, in ihm das Bewußtsein zu wecken, daß seine Aufgabe beim Besuch einer Kunstausstellung vor allem darin liegt, den Kunstwert zu erkennen, nicht aber in der stilistischen Klassifikation des Betrachteten; darin, einen guten, wirklich tiefen Picasso von den Machwerken eines Picasso, die es auch gibt, zu unterscheiden. * Das wird aber durch eine weit verbreitete Propaganda der Kunst verhindert, die gerade die größten und internationalen Zeitschriften zur Verfügung hat und den Nachdruck immer wieder nur auf das „Moderne“ legt, wobei es dann nicht mehr sichtbar ist, ob es sich bei dem betrachteten Werk um ein außerordentliches Werk des Le Corbusier handelt, die es zweifellos gibt, oder um eine ebenso außerordentliche Entgleisung, die es nicht minder zweifellos gibt. Darauf käme es wohl an, wenn man es ernst meint nicht mit gewissen Kunstparteien, sondern mit dem ewigen und unabänderlichen Element der Kunst, das in jeder Zeit in dem Künstler wieder aufbricht. Dazu kommt, wie mir scheint — und das ist ein weiteres Element in diesem falschen Selbstbewußtsein der Kunst — eine falsche Beurteilung des historischen Moments, an dem wir stehen. Denn nun treten, ähnlich wie im Gesellschaftlichen nach den großen Revolutionen, Kunstrichtungen auf, die behaupten — vielleicht sogar mit gutem Gewissen, das ihnen zugebilligt wird —,

Bewegung

schon den Boden des gelobten Landes betreten zu haben, in ihren Schöpfungen die Grundlage für Stilentwicklungen gelegt zu haben, die die nächsten Jahrhunderte beschäftigen werden. Es gibt einen solchen Chiliasmus, wollen Sie das leugnen? Diese Dinge müssen wir durchschauen und erkennen. Es gibt einen Chiliasmus der Bauhaus-Architektur, die Bedeutendes geleistet hat, die aber oft dazu neigt, sich auf der Stufe, die etwa um 1925 erreicht worden ist, zu verhärten, zu akademisieren und damit der nächsten geforderten Entwicklungsstufe den Weg zu verlegen. * Es gibt eine ebensolche Auffassung der abstrakten Malerei, die in ihren Grenzen durchaus berechtigt ist, die eine bestimmte Rolle in der modernen Kunst spielt, wenn auch nicht die ausschließliche, die sie fordern möchte; und die gleichfalls bei ihren fanatischen Anhängern zu einem Chiliasmus dieser Art — bona fide „selbstverständlich“ — wurde. Es gibt eine ähnliche Entwicklung in der atonalen Musik, wo die Stufe Schönberg als die nun schlechthin gültige, „klassische“ und für Jahrhunderte grundlegende behauptet wird, ohne die Möglichkeit zuzulassen, daß diese Stufe nur Durchgang sein könnte, ein notwendiger historischer Durchgang, aber einer, der, mit anderen Elementen sich anreichernd, zu neuen Entwicklungen führen könnte, die nicht im Kopfe eines Theoretikers entstehen, sondern von den schaffenden Künstlern errungen werden müssen. * Kurz und gut, es macht, in auffällender Ähnlichkeit zu typischen gesellschaftsgeschichtlichen Entwicklungen nach den großen Revolutionen, sich ein gewisser Arrivismus bemerkbar und eine Verhärtung der Revolutionäre zu neuen Fronten, die nun den nächsten notwendigen Schritt nach Möglichkeit zu verhindern streben, einen Schritt, der um so gebotener ist, als auf diesem Weg zu verharren aus Gründen, die ich noch zeigen möchte, auf die Dauer unmöglich scheint, so notwendig dieser Weg als Durchgang war. Ich glaube, der modernen Kunst gegenüber den Banausen, die sie aus ganz oberflächlichen Gründen ablehnen und sich unter dem Verlust der Mitte nichts anderes als den Verlust des Biedermeier oder allenfalls des Barock vorstellen können, als Kunstkritiker besser dadurch zu dienen, wenn ich beweise, daß dieser Schritt an und für sich etwas Notwendiges, wenn auch meiner Meinung nach nichts Abgeschlossenes ist. Darüber entscheiden freilich nicht die Kritiker, sondern darüber entscheiden die wesentlichen Bedürfnisse des Menschen. Das also sind die Gefährdungen der Kunst, wie ich sie sehe, und zwar jene, die wesentlich aus ihrem falschen Selbstbewußtsein erwachsen.

Beifall

Beifall

Nun aber möchte ich von den Gefährdungen des Menschenbildes in der Kunst sprechen. Deren gibt es verschiedene. Denn nicht nur die Malerei gibt ein Menschenbild. Ein Menschenbild ist ebenso vorausgesetzt in den Gestaltungen der Architektur, ebenso vorausgesetzt in den nicht abbildenden Künsten, wie in der Musik. Jeder Kunstströmung ist — ob sie es anerkennt oder nicht —

ein bestimmtes Menschenbild zugeordnet, und die Gefährdungen des Menschenbildes, die ich sehe, sind, kurz gesagt, folgende: In einer rein funktionalistischen Architektur, die jetzt überall im Begriff ist, überwunden zu werden, war die große Gefahr die, daß der Mensch als ein bloßes Bündel von Funktionen betrachtet wird, und daß für gewisse Funktionen, vor allem leiblicher oder spezialistisch-geistiger Art, zwar vortrefflich vorgesorgt wird, aber nirgends mehr für den *ganzen* Menschen. Das Typische solcher Gebilde hat ein Engländer an einem Haus von Le Corbusier vorzüglich analysiert. Die Zerlegung des Menschen in Funktionen wird anschaulich daran, daß es nirgends in diesem Haus einen Raum der geistigen Sammlung gibt, in dem der Mensch als geistiges Ruhewesen zu seiner eigentlichen — erlauben Sie schon diese „Plattitüde“! — Mitte finden könnte.

Es gibt eine zweite Gefährdung, die nicht minder bedeutender Art ist, und das ist die, daß in der Absicht, von dem naturalistischen Menschenbild, das seit dem späten Impressionismus nirgends mehr recht befriedigen wollte, wegzustreben, in der Absicht, ins Übernatürliche hinaufzustreben, der Mensch in ein unter dem Menschlichen Stehendes hinuntergestürzt wurde. Das dürfen Sie nicht zu platt nehmen. Es geht nicht um die gegenständliche Darstellung von Dingen, die unterhalb des Menschen liegen, allein — nein. Es gibt eine Kunst des Unternatürlichen — das ist eine neue Erkenntnis, die sich ebenso durchsetzen wird, wie einst die Erkenntnis einer suprarrealistischen Kunst erst erkämpft werden mußte gegenüber dem naturalistischen Dogma, das in aller mittelalterlichen Kunst nur einen Primitivismus sehen wollte. So wie damals die neue Erkenntnis durchgekämpft werden mußte, daß eine ottonische Miniatur ein Kunstwerk eigenen Ranges ist, das anderen Gesetzen folgt als eine naturalistische Kunst (obwohl es — man muß das heute schon eigens betonen — auch innerhalb der naturalistischen Kunst sehr große Kunstwerke gegeben hat), so setzt sich heute die Erkenntnis durch, daß es noch ein drittes gibt, ein Abweichen nach unten statt nach oben, eine *infra-realistische Kunst!* Der Terminus stammt von Ortega y Gasset, einem Manne, dem man gewiß nicht Feindschaft gegenüber der modernen Kunst nachsagen kann. Aber das Grundlegende davon steht, im Grunde genommen, bei Kant, der von dem Natürlichen nicht nur das Übernatürliche, sondern das Wider- oder Unnatürliche ganz deutlich scheidet. Wir können die Kriterien einer solchen infra-realistischen Kunst, und sie kann echte Kunst sein — die Höllenkunst des Spätmittelalters ist z. B. eine solche —, durchaus haarscharf angeben. Und wir können behaupten, daß eines der wesentlichsten und gefährlichsten Ereignisse der modernen Kunst das Durchbrechen einer uralten, fast immer in Spuren vorhandenen infra-realistischen Kunst ist, und daß diese heraufbrechende infra-realistische Kunst nicht nur infra-

realistische, das sind widernatürliche, widergeordnete Gegenstände, zu ihrem Thema nimmt, wie etwa in den Bildern von Dali oder Ernst, sondern daß sie auch diesen Gegenständen und diesen Erlebnisarten angemessene Bildformen, Bildgestalten schafft, die gerade das sich Zersetzende, Auflösende oder das in eiskalte Dämonie Einfrierende dieser unterhalb des Menschen liegenden Sphäre gestalten. Auch dieses Phänomen muß gesehen werden. Es bildet das irrationale Gegenspiel zum Aufbruch der Technik, die auch, aus den Untergründen, aus *neuen* Untergründen, als ein gewaltiges Phänomen aufsteigend, die Kunst mit zu verwandeln strebt, und muß mit jener zusammen gesehen werden als ihr Widerpart. Wenn Ähnliches, wie es Herr Itten gezeigt hat, in der christlichen Kunst auftritt, so ist diese Höllenkunst *ein* Flügel im Triptychon des Weltbildes, das beherrscht wird von der überrealistischen Kunst, und das Überirdische, Menschliche und Untermenschliche umfaßt und miteinander verbindet. Wenn aber das Infra-Realistische das Gesamtwerk moderner Künstler bestimmt — eines Ensor, Kubin, Schiele, Munch, oder noch viel mehr das der Surrealisten, wie zum Beispiel die wahrhaft dämonische Kunst eines Max Ernst — dann ist es ohne Gegengewichte. Freilich steht die Erkenntnis der infra-realistischen Kunst am Anfang. Auch sind die Kriterien der Unterscheidung des Unternatürlichen von dem Übernatürlichen nicht immer einfach; in der urtümlichen Kunst verschmelzen oft das Göttliche und das Kakodämonische, und so vollzieht sich auch in unserer Zeit eine unerhörte Vermischung dieser Seins-Sphären, ja, sie wird von manchen Richtungen, wie von den Surrealisten, sogar bewußt angestrebt. Die Vertauschung von Oben und Unten ist Programm. Daß das nicht nur metaphorische Bedeutung hat, hat Ihnen heute die Vorführung der Diapositive mehr als einmal demonstriert. * Oben und Unten sind eben nicht nur räumliche, Oben und Unten sind Symbole geistiger Beziehungen. * Jawohl! der Mensch ist eben nicht zwischen zwei Chaos hingestellt, sondern zwischen einen Kosmos und ein Chaos. Es geht nicht an, das Obere das Untere zu nennen. Sie werden nie das Triebleben das Obere nennen und den Intellekt das Untere! * Das sind vollkommen objektive Feststellungen. Fühlen Sie sich doch nicht immer angegriffen! Ich gaube, daß ich die moderne Kunst ernster nehme als die ganzen Schönfärber, von denen sie verteidigt wird. * Darauf erwidere ich nur, daß ich die gleichen Dinge vor und unter Hitler vorgetragen habe, genau so, mit dem gleichen Bekenntnis zu der Macht des Geistes und ohne die geringste Konzession. * Obwohl die Keimzelle, aus der mein Buch erwachsen ist, ein im Jahre 1937 gehaltener Universitätsvortrag, im Jahre 1938 nicht erscheinen konnte, weil sie von der Reichskammer für nationalsozialistisches Schrifttum als untragbar und zur Veröffentlichung nicht geeignet bezeichnet wurde. * Wir sind doch zu einem Gespräch hierhergekommen! Wir werden

Pfeifen

Zuruf: Nein! — Beifall

Widerspruch — Beifall

*Beifall — Trampeln
Zuruf: Heil Hitler!
Zuruf: Pjuil*

Beifall

Beifall

Beifall uns hier doch nicht wie bei einem politischen Skandal benehmen! * Doch wenn Herr Itten, mit dem ich mich freundschaftlicherweise in der Beurteilung der wesentlichsten Punkte dieser Kunst einig weiß — ich kenne ihn nicht erst seit heute abend —, wenn Herr Itten am Schluß gesagt hat, daß die moderne Kunst ebenso große Leistungen aufzuweisen hat wie die moderne Technik und die moderne Wissenschaft, so ist es der einzige Punkt, in dem ich ihm widerspreche. Vielleicht könnte gerade das die Grundlage einer fruchtbaren Diskussion werden. Denn ich möchte behaupten, daß der Mensch mit der modernen Kunst, mögen darunter große Leistungen sein, ebensowenig fertig geworden ist, wie er mit den Leistungen der Wissenschaft und der Technik innerlich, geistig fertig geworden ist. * Das aber ist die Aufgabe, vor der wir heute stehen, das ist die entscheidende Aufgabe, und hier „fragt es sich“, hier entscheidet sie sich, hier spricht ein eigenes Gericht im Innern des Menschen selbst. Nicht daß nun infra-realistisches Gestalten einen Künstler erniedrigt — ein Bosch ist ein großartiger Künstler —, aber unter welches Zeichen diese Gestaltung, diese Beschwörung des Infra-Realistischen, des Furchtbaren, des Gräßlichen, des Zersetzenden gestellt wird, darauf kommt es an. Sie können doch nicht leugnen, daß wir in einer Welt leben, die Furchtbares erlebt hat; wie sollte es dann möglich sein, daß die Kunst allein davon ausgenommen wäre. Sie werden mich doch nicht für den Primitiven halten, der für die Registrierung eines Erdbebens den Seismographen verantwortlich macht! * Aber Sie können doch nicht von dem Glauben lassen, daß Sie hier ein tausendjähriges Reich der abstrakten Kunst, der Bauhausarchitektur und der atonalen Musik eröffnet haben. Das glaube ich nicht, daß es möglich ist, das so zu sehen. * Ja, selbst wo wertvolle Grundlagen gelegt worden sind, bedeuten sie nichts, solange sie mit dem Menschlichen sich nicht binden. Was hier noch weiter getan werden muß, ist, endlich diese gewaltigen, aber gefährlichen Leistungen geistig zu bewältigen, sowohl im Technischen wie im Gesellschaftlichen, wo ja auch heißersehnte, von vielen begrüßte Versuche mißglückt sind. Schließlich hat ja auch das gewaltige Experiment des Kommunismus ganz andere Ausgänge genommen, die zunächst nicht abzusehen waren. Nein, ich glaube: Nicht zurück, hindurch durch das Gefährdende ist die Parole in diesem Moment, in dem wir jetzt stehen. Nicht reaktionär zurück, zu keinem Biedermeier, zu keinem Barock, es wäre auch unmöglich. Aber auch nicht stehen bleiben bei 1925. Es ist nicht möglich, mitten in dem Abgrund, der hier aufgebrochen ist, schon stehen zu bleiben, nur weil er große bildliche Gestaltungen gefunden hat. Es kommt darauf an, unter welches Zeichen diese Gestaltungen gestellt sind. Wenn sie beschworen sind unter wahren Schauern, zur Erschütterung des Menschen, so kann niemand etwas dagegen einwenden. Wenn sie aber beschworen sind, um den Menschen

zu quälen, wenn sie dazu angelegt sind, eine Urkraft des Menschen, die Fähigkeit, sich vor diesem Fürchterlichen zu fürchten, abzustumpfen, dann ist die Entwicklung fehlgegangen. Darin liegt das Wesentliche der Entscheidung, nicht in irgendwelchen Parteinahmen; und diese Entscheidung ist rein menschlicher Art. — Man muß doch irgendwo dieses Furchtbare sehen! Wenn man einem Sartre gestattet, ein schwärzestes Menschenbild, ein ausgesetztestes, subjektiv zu gestalten, wie kann man dann verweigern, daß eine geschichtliche Betrachtung des historischen Moments der Kunst die Nachtseiten, die Gefährdungen objektiv schildert!

Ich stehe heute mit diesen Ansichten nicht allein, aber nicht das stärkt mich am meisten, daß inzwischen andere dazugekommen sind, fast in allen Ländern Europas, die das gleiche Gefühl haben, daß jetzt noch ein großer Schritt zu leisten ist, daß die Revolution nicht in der ersten Phase abgebrochen und zu einem Arrivistentum gemacht werden kann, daß noch ein weiterer wesentlicher Schritt zu leisten ist. Nicht das stärkt mich, sondern am meisten stärkt den Gedanken, daß ganz ähnliche Beurteilungen sich auch bei entschiedenen Gegnern, von denen ich in Hauptpunkten geschieden bin, anbahnen. Nehmen Sie z. B. das Buch von Adorno-Wiesengrund über die Philosophie der neuen Musik. Ich glaube nicht, daß der Verfasser recht hat, wenn er Schönberg als die einzige reine Stufe der Musik in unserer Zeit bezeichnet und alles, was darüber hinausgegangen ist, schon wieder als Entartungen und Reaktionen sieht, etwa die neuen Werke eines Hindemith und eines Strawinsky. Ich glaube, daß in solchen Versuchen, sollten sie auch noch nicht genügend sein, sich in ihnen doch ein echtes Bedürfnis ankündigt, und daß hier auch, wie in vielen anderen Dingen, ein sogenannter „Dritter Weg“ gesucht wird, der allerdings nach Adornos Meinung die künstlerischen Leistungen, die von der ersten Phase der Revolution (Schönberg) geschaffen worden sind, nicht nur voraussetzt, sondern zunächst ihnen auch noch nichts Gleichwertiges und nichts Reines entgegenzusetzen hat, nur schlechten Kompromiß. Aber so war es doch mit jeder Entwicklung. Auch die Meisterwerke, die Sie, meine Gegner, selbst heute anerkennen, brachen erst aus kleinen, unscheinbaren und oft sehr „unreinen“ Voraussetzungen herauf. Die Gefahr ist doch gerade die, daß gerade jetzt einer notwendigen nächsten Wendung der Weg verbaut wird. Ihr den Weg freizumachen, ist das einzige, was der Theoretiker vermag, indem er Schranken wegreißt. Nun glaube ich aber gerade in der Musik abgezeichnet zu sehen, wohin die Entwicklung treibt. Ich glaube, daß es unbedingt notwendig ist, die neuen kosmischen und chaotischen Weiten, die sich in dem Bereich der atonalen Musik angekündigt haben, und auch noch andere als kosmische: innerkosmische Weiten, wenn man so sagen sollte, wieder stärker zu binden mit dem Menschlichen des Menschen, das eben doch in einem vollkommenen

Beifall Hineingehängtsein ins Nichts auf die Dauer nicht bestehen kann. * Wie sich das abspielt, das schreibt der Theoretiker nicht vor, das wird ertastet, versucht, geschaffen, und dann ist auf einmal wie ein Blitz das Werk der neuen Schöpfung da. Dann ist es, als wäre es immer selbstverständlich gewesen, daß dieser nächste Schritt folgen mußte. Aber die Vorurteile zu entkräften, die diejenigen Künstler, die um diesen nächsten Schritt ringen, zu tragen haben, dazu vermag der Theoretiker doch etwas zu tun.

Das letzte, was ich sagen möchte, ist das: Ich glaube, daß diese Erweiterung des Menschenbildes — samt den Gefahren seiner Zerstörung, die sie mit sich gebracht hat — eine notwendige war, daß uns heute vieles in dem altgewohnten Menschenbild, das uns so vieles Herrliche in der europäischen Kunst geschenkt hat, zu harmonistisch erscheint, und daß es in der neuen „Ausgesetztheit“ des Menschen auch dem strenggläubigen Christen nicht mehr genügt. Daß auch er nach neuen Weitungen des Menschenbildes sucht, daß er aber doch nicht aufgeben kann das Hingeordnetsein des Menschen auf eine geordnete Welt. Daß er also den Menschen in seiner ganzen Doppelheit erfaßt, zugleich Neigung zum Chaos und zugleich Streben zum Kosmos, zugleich ausgesetzt in unendlichen Weiten und zugleich geborgen, zugleich feststehend auf der Erde und zugleich ganz ungesichert in der Tiefe — in seiner wirklichen realistischen Doppelheit also. Ein solches Bild aber wird nicht von Theoretikern konstruiert und wird nicht erdacht. Es *kann* nicht erdacht werden, sondern so wie die Regeln der großen Kunst aller Zeiten, die auch nicht von uns gesetzt werden, wird es nur „erfunden“ und anerkannt oder abgelehnt. *

Beifall

PROFESSOR D. ADOLF KÜBERLE, TÜBINGEN:
»DAS MENSCHENBILD IN UNSERER ZEIT« IN DER SICHT
DER THEOLOGIE

Das Bild des Menschen liegt heute überall in der Welt in einer besonders schmerzlichen Weise darnieder. Kirche und Kunst sollten sich gemeinsam dafür verantwortlich wissen, an der Reintegration des Menschenbildes zu arbeiten.

Die Kirche kann die Kunst nur *bitten*, ihr bei dieser Aufgabe zu helfen. Denn so wie die Politisierung der Tod alles künstlerischen Schaffens ist, so verdirbt auch die Klerikalisierung das produktive Künstlertum, ganz gleich, von welcher Konfession her ein solcher Versuch ausgehen mag.

Wir sehen heute in der Literatur und in der *Musica sacra* einen neuen Aufbruch, aus innerster Notwendigkeit heraus geboren, in der Richtung auf das Religiöse, ja, auf das Christliche hin. Es wäre ein großes Geschenk, wenn auch die Bildende Kunst diesen Weg nach Damaskus mitgehen wollte.

Die christliche Schau vom Menschen betont, daß der Mensch auf keinen Fall ein reines Geistwesen ist. Es hat ja die ganze Schöpfung an unserer Existenz mitgebaut. Alle kosmischen Kräfte wirken durch uns hindurch. Darum ist es wohl zu verstehen, wenn die Kunst auch einmal das Steinerne, das Pflanzliche und das Bioshafte im Menschen zum Ausdruck bringt.

So sehr die christliche Schau den Zusammenhang von Mensch und Kosmos anerkennt, es liegt ihr doch gleichzeitig alles daran, deutlich zu machen, daß der Mensch unendlich viel mehr ist als Stein, Pflanze und Tier. Wir bezeichnen dieses Plus, das den Menschen über alle andere Kreatur hinaushebt, mit dem Wort von der *Imago Dei*. Kraft seiner Gottebenbildlichkeit kann der Mensch nach Gott verlangen, kann er beten und bereuen, kann er verzweifeln, im Unterschied zur Welt des Tieres, in der es keinen Selbstmord gibt.

Urbild für alle menschliche Gottebenbildlichkeit bleibt die Erscheinung Jesu Christi. Die Bildenden Künstler möchten es doch recht ermessen, was es zu bedeuten hat, daß im Zentrum der christlichen Kirche nicht eine Idee, nicht ein Begriff, eine Norm steht, sondern eine *Gestalt* der Gnade, die in ihrer Niedrigkeit und in ihrer Herrlichkeit Anlaß zu ungezählten großartigen Entwürfen gegeben hat und weiter geben wird.

Der Mensch ist jedenfalls in wundersamer Weise ein zusammengesetztes Wesen. Er umfaßt Natur und Geist, Endlichkeit und Unendlichkeit, kausale Bedingtheit und subjektive Freiheit. Überzeugen wird darum immer nur eine

künstlerische Darstellung des Menschen, die diesen Ganzheitscharakter des Humanum zum Ausdruck zu bringen vermag. Der Mensch darf weder einseitig naturalisiert noch abstrakt spiritualisiert werden.

Die christliche Schau denkt ungeheuer hoch vom Menschen. Er ist eine Goldmünze von edelster Prägung. Aber freilich, die christliche Schau sieht auch die Nachtseite des Menschen. Sie weiß um sein Verfallensein und Ausgeliefertsein an Schmerz und Tod, an Schuld und Verirrung. Gerade von daher empfindet der christliche Betrachter vieles an der modernen Kunst als verwandt und unmittelbar ansprechend. Die Spaltung des Bewußtseins, die nicht mehr zu bändigende Überflutung aus der Welt des Unbewußten, das alles kommt der wahren Wirklichkeit unseres Seins viel näher als manche fromme Erbaulichkeit. Ungeschminkte Darstellung der Wirklichkeit kann eine echte Aufgabe sein als Voraussetzung für den Vollzug des Glaubens.

Die christliche Schau sieht den Menschen aber nicht nur unter den Vorzeichen von Geschöpflichkeit und Widersprüchlichkeit. Sie weist hin auf den Menschen, der nach dem Ebenbild Gottes erneuert und umgewandelt werden darf. Darum ist nicht nur der Mensch zu gestalten, der von Drache und Schlange bedroht wird, der sich selbst verloren hat. Es darf und soll auch der Mensch dargestellt werden, auf dessen Angesicht das gnadenhafte Siegel erscheint. In diese neue Fülle ist das leibliche, seelische und geistige Wesen des Menschen gleichermaßen hereinzunehmen.

Die Kunst hat allezeit den Auftrag, gegen den Kitsch zu kämpfen. Sie wird aber gerade den frommen Kitsch nur dann überwinden können, wenn sie selbst Bilder und Gestaltungen schafft, denen sich der gottverlangende Mensch bei seiner Anbetung mit einem echten Heimatgefühl zuwenden kann.

Die Kunst war einmal die Magd der Kirche. Diese Abhängigkeit im mittelalterlichen Bereich war zwar keineswegs unproduktiv, aber es war unmöglich, sie als Dauerzustand festzuhalten. Der Prozeß der Mündigkeit, der Autonomie mußte kommen und durchlaufen werden. Man darf ihn nicht einfach verurteilen. Aber Trennung im Gegenüber und Auseinander kann nicht das Letzte sein. Kirche und Kunst sollten sich heute auf einer neuen Ebene in Freiheit wiederfinden. Gleich einer modernen Ehe, die sich von der patriarchalischen Ehe unserer Vorväter ja wesentlich unterscheidet, und die doch gleichwohl eine gute Ehe sein kann. *

Beifall

PROFESSOR DR. ALFRED WEBER, HEIDELBERG:

»DAS MENSCHENBILD IN UNSERER ZEIT« IN DER SICHT
DER SOZIOLOGIE

Die These, die ich als hier zum Reden aufgeforderter Soziologe vertreten möchte, ist, daß wir Soziologen für das Menschenbild unserer Zeit mehr von

den heute wirkenden Künstlern lernen können als diese von uns und irgend-einer soziologischen Deutung.

Ich befinde mich da grundsätzlich, scheint mir, auf demselben Wege wie der gestrige Redner Hans Sedlmayr mit seinen Ausführungen, vor allem aber mit seinem Buch „Verlust der Mitte“. Allerdings weiche ich in der Deutung der in der heutigen Bildenden Kunst vorliegenden Symptomatik weitgehend von ihm ab. Ich bin nicht imstande, das gegenüber früher zweifellos zum mindesten äußerlich chaotische Bild, das die gegenwärtige Kunst darzubieten scheint, in medizinischer Diktion als eine Erkrankung aufzufassen. Ich sehe in der unzweifelhaft verworrenen und umwälzenden Kunstphänomenologie der Gegenwart ein Symptom, ein sehr eindringliches, weil in künstlerischer Konzentration optisch sichtbares Symptom einer allgemein historisch-soziologischen Situation. Und es scheint mir, vor allem in den letzten Jahren, schon ins allgemeine Bewußtsein übergegangen und allgemein anerkannt zu sein, daß diese Situation die eines Umbruchs, einer Krisen- und Übergangszeit von einer Tiefe darstellt, derart, daß sie ein Ende einer jahrtausendelangen Art, genauer der von 3500 v. Chr. dauernden Art der geschichtlichen Bewegung, und der menschlichen Lage in ihr bedeutet. Wir haben Abschied zu nehmen von der bisherigen Geschichte, und wir haben allem, was uns umgibt, zu begegnen mit der Frage: Was bedeutet es als Symptom dieses Abschieds? Und inwiefern können wir in ihm Anzeichen eines neuen, genauer den Beginn der Einschmelzung dieses neuen in unser altes, nun tiefer und neu gefaßtes Menschentum erkennen?

Von diesem universalgeschichtlichen soziologischen Standpunkt aus fühle ich mich nicht berufen, irgendein Werturteil über das heutige künstlerische Schaffen zu fällen. Mögen das andere, Berufenere tun. Ich frage mich, wie gesagt, vielmehr: Was bedeutet die Äußerung dieses Schaffens für die Interpretation unseres Menschentums in dieser von uns so erfahrenen Zeit?

Und hier komme ich zu meiner These: Wir haben seit 1914 mit explosiver Gewalt die äußerlichen und innerlichen Umwälzungen und geschichtlichen Abschlussscheinungen tellurischer Art erlebt, in deren Abrollen wir noch mittendrin stehen. Im kalten Krieg, der die gesamte Erde umfaßt und der uns umgibt, handelt es sich nicht nur um die äußere, sondern ganz ebenso um die geistige Existenz und die künftige Art des Menschen. Das fühlt heute jeder. Einige prophetische Geister haben diese umwandelnde Katastrophe schon längere Zeit vorausgesagt, während ihr Publikum über diese ihre Voraussagen im ganzen hinweggelesen hat. Aber wie Seismographen haben die Bildenden Künstler bereits seit 1890 das Kommende und seine Wendebedeutung antizipiert. Mit und nach Cézanne verlassen die Maler das alte perspektivisch geordnete Daseinsbild. Sie verwerfen damit das durch die Jahrhunderte, ja,

allgemein gesehen, durch die Jahrtausende sorgfältig entwickelte Ausdrucksmittel der räumlich geordneten menschlichen Daseinsschicht und suchen bewußt nach neuen Ausdrucksformen. Was nichts anderes heißt, als daß sie eine andere, neue Weltsicht haben und sie zu vermitteln suchen. Wenn sie dabei vielfach anscheinend an die Primitiven anknüpfen, so heißt das eben, innerlich gesehen, daß sie sich nicht mehr als Fortsetzer der bisherigen Geschichte fühlen. Dem geht parallel die ganz bewußte Revolutionierung der Architektur, die nach den tastenden Versuchen des sogenannten Jugendstils etwa 1910 einsetzt. Sie heißt Abschüttelung der gesamten jahrtausendealten Formensprache, die ihre Wurzeln für die westliche Hemisphäre bekanntlich im alten Ägypten hat und ergänzt, erweitert und umgeformt in den Grundelementen seitdem bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts beibehalten worden ist. Man schüttelte diese Formensprache als leer und verlogen gewordenen Formelkram ab. Ich hebe hervor: Es war das eine seelische Reinigungs-, Befreiungs- und Vertiefungstat. Und mit der Bemerkung, daß es sich bei dem Reinigungsakt der architektonischen „neuen Sachlichkeit“ um einen Einbruch des „Fabrikdenkens“ gehandelt habe, wird man der inneren Qualität des Vorgangs nicht gerecht. Es war vor allem ein seelischer Akt. Und er war und wirkte wie ein Signal, daß etwas ganz lange Dauerndes, Altes zu Ende sei und etwas ganz weitgehend Neues unternommen werden müsse als Ausdruck einer neuen inneren und äußeren Situation.

Dies Signal wurde gegeben, ehe das alte Gesamtdasein im ersten Weltkrieg tatsächlich zusammenbrach. Es war eine Antizipation.

Können wir nun diesen antizipatorischen Charakter auch weiter in den Gebieten der Bildenden Kunst feststellen, derjenigen im engeren Sinne genommen, die sich bisher als Malerei, Schwarz-Weiß-Kunst und Plastik ausdrücklich mit dem Menschenbild und seiner Einfügung in die Architektur, die Natur und den Kosmos befaßt hat? Derart, daß diese Künstler unmittelbar etwas über das Menschenbild unserer Zeit und seine Einfügung in deren Gegebenheiten aussagen, etwas, was der Soziologe, der nicht wie der Künstler antizipiert, sondern wesentlich nachträglich konstatiert, ohne diese Hilfe nicht so klar sehen würde? Ich glaube, ja.

Für jeden, der an diesen Teil der modernen Kunst — die Malerei, Schwarz-Weiß-Kunst und Bildnerei — herantritt, ist der erste Eindruck zunächst immer wieder überraschend, ja, verwirrend. Es ist der Eindruck einer riesigen, beinahe unübersehbaren Explosion und einer dabei herausspringenden Vielfalt, bei der in gewissen Strängen die alten Ausdrucksmittel und Ausdrucksabsichten, wenn auch mit starker Variierung, beibehalten sind, während es andere Stränge und Entwicklungslinien gibt, die nicht nur die alten Ausdrucksmittel mehr oder weniger abgeschüttelt haben, sondern bei denen

auch die Ausdrucksabsichten teilweise oder ganz andere geworden zu sein scheinen. Von den drei Kunstformen — Malerei, Schwarz-Weiß-Kunst und Plastik — hat den weitesten Variationsrahmen in dieser Explosion die Malerei, während die beiden anderen, von denen später ein Wort zu sagen ist, durch Material und Mittel im Ausdruck immerhin stärker gebunden sind. Der Variationsrahmen der Malerei, die heute überall die alte Perspektive abgeschüttelt hat, ist seit etwa 1907 so weit geworden, daß wohl von vielen und bedeutenden Künstlern die alte Beziehung zum Naturgegenstand, dem belebten oder unbelebten, in der alten Form seiner abgerundeten und geschlossenen Gegenständlichkeit noch beibehalten wird; wenn auch in expressionistischer Form: nämlich so, daß man ihn als einen abgevierten und variierten Wesensausdruck eines inneren Bildes, das man von ihm hat, behandelt. — Von diesem gewissermaßen konservativen rechten Flügel her geht aber die Variation gewissermaßen nach links in etwas gänzlich Neues hinüber. Sie schafft eine ganze Skala von Abwandlungen, die den Gegenstand, vor allem auch den Menschen, gewissermaßen aufbrechen und auflösen, vor allem im Kubismus, oder statt dessen traumhafte Gebilde darstellen wie etwa der Surrealismus. Und sie geht hinüber bis zum Absehen vom gegenständlich Gegebenen in der abstrakten Malerei, die einen Ersatz durch farbige Komposition mehr oder weniger konstruktiver Gegenstandselemente an die Stelle treten läßt, einen gleichsam rein musikalisch malerischen Ausdruck erstrebend. Emil Preetorius sagt, damit sei die bisherige Bildende Kunst, deren Wesen immer eine Auseinandersetzung zwischen Mensch und einem als gegeben hingenommenen Naturgegenstand gewesen sei, am Ende. Es wird hier also ein ebenso radikaler Abschluß und Einschnitt konstatiert, wie wir ihn für die Architektur als vorhanden erkannten.

Aber es wird ja weiter gemalt. Und was geschieht da, wenn wir bei dem, was vorgeht, nach der Symptomatik fragen, die sich in ihm in Bezug auf das zugrundeliegende Menschenbild ausspricht?

Ich beherrsche natürlich das ungeheure Bild- und Gestaltmaterial nicht und bin viel zu sehr auf Reproduktionen angewiesen. Aber ich möchte doch zweierlei tun: Ihnen erstens zur Beurteilung durch Sie einen allgemeinen Eindruck vermitteln, den ich immer wieder gewonnen habe, und zweitens möchte ich mit zwei Worten von einer wirklichen künstlerischen Begegnung sprechen, die mir diesen Eindruck nach einer gewissen Richtung zu bestätigen scheint.

Ich möchte zum ersten sagen: Wenn man nach dem zugrundeliegenden Gefühl vom Menschenwesen und Menschenschicksal fragt in der heutigen Malerei, so tritt einem dreierlei Entgegengesetztes und doch Verwandtes entgegen:

Erstens in der, angefangen vom Kubismus, bis zur abstrakten Kunst vor sich gehenden weitgehenden Auflösung jeglicher geschlossenen Individualität, ja,

schließlich des Objekts, ganz deutlich ein Symptom des Hereingebrochenseins des technischen Zeitalters mit allen seinen bekannten, oft besprochenen Folgen für die Unversehrtheit und Geschlossenheit der in alter Weise menschlich integrierten, runden, spontanen Persönlichkeit. Wenn man diese Widerspiegelung als ein Zeichen der Enthumanisierung der Kunst ansieht, so geht man insofern fehl, als sie vielmehr offenbar ein Ausdruck ist für die Enthumanisierung des allgemeinen Daseins, für seine Technisierung und deren Rückwirkung auf den Menschen. Sie sieht den Menschen als Teil des technischen Zeitalters und seiner Apparatur und betrachtet ihn und sein Dasein bewußt im Rahmen dieser Auflösungstendenzen und zum Teil unter Verwendung von deren Mitteln. Das kann vom Künstler innerlich gemeint sein einfach als realistische Konstatierung. Es kann aber auch besagen, und das gilt vor allem für die abstrakte und tektonisierende Kunst, erstens Bejahung der technischen Welt, zweitens aber Durchstoß zu etwas Menschlich-Seelischem in deren Rahmen, gewissermaßen in ihrem Gitterwerk, also ganz das Gegenteil von Enthumanisierung, vielmehr Projizierung des Menschlichen in die durchtechnisierte Welt.

Das zweite Entgegentretende, ganz Andersartige ist eine Unterstreichung der Dissonanzen des Daseins bis hinab zum Grauenhaften und Dämonischen, ja manchmal Gewöhnlichen und Gemeinen. Hier kann es sich wiederum einfach um Konstatierung und in dieser Konstatierung zugleich um Anklage handeln. Der größte Teil dessen, was an Schauerlichem, vor allem nach dem ersten Weltkrieg, geschaffen wurde (Grosz, Kirchner u. a.), war solche Anklage. Es war der Widerhall der fürchterlichen Unmenschlichkeit unseres Zeitalters, des Zeitalters der Krise, ihr Widerhall in der ungebrochenen Menschlichkeit der anklagenden Künstler.

Selbstverständlich kann auch dieses Grauenhafte zu einem qualvoll gefühlten Teil der eigenen Seele selbst des menschlichen Künstlers werden, wie ich es z. B. bei Beckmann fühle. Aber für all das gilt: Sollen sich die Nachtseiten des heutigen Daseins etwa nicht auch in der Kunst spiegeln als menschliche Situation und auch in deren Menschenbild?

Drittens aber und zunehmend mehr fühle ich in der heutigen Kunst eine außerordentliche reinigende Konzentration gerade auf die menschliche Mitte, auf das, was Preetorius das „Urhafte“ nennen würde. Es wird in möglichst vereinfachender, eindringlicher Art das Typische einer allgemein menschlichen, seelischen Situation, sagen wir der Sorge, des Nachdenkens, des Leides, dargestellt, aber auch die des befreienden Monumental-Schönen. Wobei ich nicht bloß denke an die große Plastik von Barlach, Lehmbruck bis etwa zu Gerhard Marcks, an die in vielem vorbildlichen Graphiker der Gegenwart, sondern auch an wesentliche Maler, wie etwa Carl Hofer.

In dieser Konzentration auf das Wesenhafte können auch dem Kubismus verwandte Mittel verwendet werden, so daß tektonisch durchgearbeitete Phantasie-Gebilde entstehen in Landschaften — Architektur, verbunden mit Menschen, menschlichen Figuren und Situationen. Dabei ist es nicht zufällig, wenn, was den Menschen angeht, trotz starker Vermittlung seelischen Gehalts, das Gesicht des Menschen, die individuelle Physiognomie, vielfach verschwindet und das Typische zuweilen etwas Maskenhaftes erhält, was als ausgeprägt Symbolisches gemeint ist.

Selbstverständlich ist diese konstruktiv typisierende Wesensdarstellung von Situation und Mensch das Zwischenglied zu dem ganz links stehenden radikalen Flügel, der an die Stelle des gegebenen Gegenstands die Seelisch-Menschliches ausdrückende, konstruktiv inkarnierte Farbensituation setzt, also zur abstrakten Malerei.

Und hier habe ich zum Schluß das zweite zu tun, nämlich ein Bekenntnis abzulegen von der Wirkung einer künstlerischen Begegnung. Ich war in der Ausstellung der Maler des Bauhauses in München, der Ausstellung also von Leistungen eines Teils des extremsten linken Flügels, der abstrakten Kunst von Kandinsky und Klee und der ihr innerlich nahestehenden tektonisierenden von Schlemmer und Feininger und ihren Nachfolgern. Ich habe zu gestehen, der Gesamteindruck der Bilder dieser mit größter Bewußtheit die modern technisierende Daseinssicht bejahenden und verwendenden Künstler war beglückend und befreiend. In einer hellen Farbensymphonie sah und fühlte man hier, eben gewissermaßen durch das Gitterwerk der Technik, den dahinter liegenden seelisch-menschlichen Grund. Man möchte, wenn man das erlebt hat, schon von einer Einschmelzung der Technik und ihrer Elementarfaktoren in das Menschliche träumen. Aber das ist natürlich eine Vorwegnahme. Was hier den Künstlern gelungen ist, geschieht in Leben und Arbeit bisher noch ganz und gar nicht.

Und damit hängt meine Schlußfolgerung zusammen: Es ist meiner Ansicht nach ganz und gar verkehrt, von einer Enthumanisierung der modernen Kunst zu sprechen. Auch wo in ihr der Mensch, ja, der Gegenstand verschwindet, ist sie von einem tiefen, oft geglückten Streben nach dem Ausdruck des seelisch Wesenhaften des Menschen und der menschlichen Daseinssituation beherrscht. So wie sie in der Abschüttelung der alten Formensprache der Architektur den großen geschichtlichen Zusammenbruch des Alten antizipierte, so antizipiert sie oder drückt aus in mannigfachen Formen der eigentlichen Bildenden Kunst unser Sehnen, im gegenwärtigen Chaos zu echter menschlicher Urwesenheit zu kommen, sowohl in der äußeren technischen Ordnung als auch in der Überwindung der inneren Zerklüftung.

Daß wir in der gegenwärtigen Stunde nicht von einem geschlossenen Men-

schenbild, vor allem noch nicht von einem neuen geschlossenen Menschenbild reden können, das aus dem Chaos emporstiege und es zu bewältigen helfe, das liegt nicht an ihr. Daran kann sie nichts ändern, und das macht sie gleichzeitig deutlich.

Sie ist in der Beziehung ein mannigfaltiger und reicher Sehnsuchtsausdruck.

Beifall Und als solcher heißt und hilft sie uns hoffen. *

DR. ALEXANDER MITSCHERLICH, HEIDELBERG:

»DAS MENSCHENBILD IN UNSERER ZEIT« IN DER SICHT
DER MEDIZIN

Meine Damen und Herren! Nach den hochfliegenden Ausführungen des ersten Redners, nach den weitgespannten Ausführungen des zweiten Redners muß ich Sie bitten, sich jetzt etwas mit der näheren Wirklichkeit zu bescheiden. Ich soll als Arzt vor Ihnen sprechen. Ich habe den Auftrag so verstanden, als ob ich etwas darüber auszusagen hätte, was in der Medizin vor sich geht, und ob dieser Vorgang vielleicht irgendwie in einem tieferen Zusammenhang zu den Phänomenen stehe, die wir in der Kunst unserer Zeit zu sehen bekommen. * Ich habe also nicht den Auftrag, glaube ich, Kunst zu beurteilen. Ich darf vielleicht ohne Überheblichkeit sagen, daß ich zu jener Generation gehöre, die bereits mit der modernen Kunst aufgewachsen ist im vergangenen Vierteljahrhundert, so daß ich in der Lage bin, mir einigermaßen Rechenschaft zu geben. In diesem Vierteljahrhundert habe ich mit der modernen Kunst gelebt. Sie war für mich der Alltag. Ich hatte sie nicht als einen explosiven Ausdruck und Einbruch in meine Welt empfunden, sondern sie war unmittelbare Mitgift, also sie gehört zu meiner persönlichsten Atmosphäre. Vielleicht ist dadurch auch meine Stellung innerhalb der Medizin charakterisiert worden, durch diese Begegnung mit der Kunst, insofern nämlich ich zu einer Richtung in der Medizin gehöre, die ebenso großen Widerspruch hervorgerufen hat wie die moderne Kunst, nämlich zur Psychoanalyse. Aber ich habe auch nicht den Auftrag, über die Psychoanalyse zu sprechen, sondern Ihnen zu sagen, was in der Medizin sich vollzieht. Da, glaube ich, kann man nicht von *einem* Menschenbild sprechen, das die Medizin hätte, sondern man kann nur davon sprechen, daß es verschiedene Menschenbilder, verschiedene Aspekte des Menschen auch innerhalb des Bereiches der Medizin gibt. Der Aspekt, den etwa die sogenannte Schulmedizin vom Menschen hat, und der Aspekt, den ein homöopathischer Arzt vom Menschen hat oder ein anthroposophischer Arzt, sind sehr weit voneinander unterschieden. Nun, wir können trotzdem vielleicht diese Aspekte vernachlässigen, weil sie auf die große Gestaltung, auf die große Entwicklung innerhalb der Medizin keinen sehr nachhaltigen Einfluß ausüben konnten. Der Leittypus, wenn ich

Beifall

mich so ausdrücken darf — ich muß mich korrigieren: das Leitbild, das die Medizin in der Breite ihrer Vertreter hat, ist ein durchaus materialistisches, ein durchaus vom Geist der Aufklärung, vom Geist des Mechanismus, vom Geist des Positivismus geprägtes Bild; und zwar bis zur Gegenwart. Die Medizin war sogar lange sehr intolerant dagegen, ob etwa auch noch andere Gesichtspunkte als die, wie sie etwa Haeckel in einem materialistischen Monismus formuliert hatte, zur Anerkennung kommen sollten. Es gibt heute noch Vertreter der Medizin, die sagen, die Medizin habe es nur mit dem Körper des Menschen zu tun. Demgegenüber bedeutet dann schon eine Richtung, die auch in der Medizin eine große Rolle spielt, die Richtung des Vitalismus, einen gewissen Aufbruch, insofern nämlich, als nunmehr nicht die Kausalmechanik, ein kausales organisches Geschehen chemischer Natur z. B., die Szene beherrschen sollte, sondern daß dieser organische Ablauf, dieser Ablauf im Organischen doch besser zu verstehen wäre durch finale Bezogenheiten. Aber wir stellen fest, dieser Vitalismus — darauf hat Thure von Uexküll unlängst noch einmal hingewiesen — setzt sozusagen eine große physikalische Maschine voraus, eine nach physikalischen Prinzipien arbeitende Maschine, in die später ein gewisser Lebensatem eingeblasen wird. Ein wirklicher Ansatz zur Überwindung der monistischen Vorstellungen von der Gesetzmäßigkeit des Lebens war damit noch nicht getan; denn der Vitalismus mit seiner ganzen Lehre von der Finalität setzt eben noch nicht voraus, daß der Mensch als solcher eine Sonderstellung in der Natur hat. Die Natur als solche wird zwar nicht mehr allein mechanistisch, kausalistisch begriffen, sondern auch final, aber es ist noch nichts darüber ausgesagt, ob der Mensch nun im Bereich dieser Natur eine Sonderstellung hat.

Um es ja nicht zu einem Mißverständnis kommen zu lassen: Wenn ich von Sonderstellung des Menschen spreche, da ich überzeugt bin, daß er sie hat, so meine ich damit nicht etwa eine Wertung, als ob der Mensch die Krone der Schöpfung sei. Darüber können wir Ärzte nichts entscheiden. Wir können nur feststellen, daß der Mensch qualitativ ein anderes Wesen ist als die lebenden Wesen, die um ihn herum sind, daß er nicht nur arthaff ein anderes Wesen ist, sondern qualitativ.

Woran kann man aber sehen, daß dieser mechanistische oder vitalistische Monismus eine nicht zureichende Beschreibung des Menschen ist, daß man, wenn man den Menschen so im Blickfeld hat, ihm nicht stets gerecht wird? Ich glaube, das kann man daran erkennen, daß zu dieser die organischen Abläufe, die Funktionszusammenhänge im Menschen beschreibenden und erforschenden Medizin eine miserable Psychologie gehört, eine Psychologie, die eigentlich als „quantité négligeable“ behandelt wird. Es wird behauptet, man könne die seelischen Vorgänge adaequat durch Vorgänge in den Ner-

venzellen beschreiben und vor allem sie auf solche zurückführen. Das, was wir Seele nennen, sei quasi nur eine Absonderung etwa der Hirnzellen oder ein Ergebnis des Funktionierens von Hirnzellen. Das Seelische, das zu einer solchen Psychologie gehört, wird als der sogenannte gesunde Menschenverstand bezeichnet. Wenn man heute selbst gelehrten Gesprächen über die Psychologie eines Menschen zuhört, dann werde ich an das erinnert, was gestern Herr Itten andeutete. Sie reden über das seelische Wesen des Menschen so, wie sie über die moderne Kunst reden. Wie sie sich das Bild eines, sagen wir, abstrakten Malers einmal angucken, so verfahren sie auch mit der Beurteilung eines Menschen. Mit einem Blick haben sie ein Urteil; und kraft ihres gesunden Menschenverstandes wissen sie sofort über beide, das Bild und den Mitmenschen, Bescheid.

Wir Ärzte dürfen für uns in Anspruch nehmen, daß der erste, wirklich der erste Beitrag einer modernen Psychologie, die, aus dem Aperçu, aus der gelegentlichen treffenden Andeutung, aus dem intuitiven Tiefblick herausführend, ein eigenes, psychologisch zusammenhängendes Gebäude geschaffen hat — ich sage nicht ein „System“, aber einen Zusammenhang seelischer Beziehungen gesehen und beschrieben hat —, daß dieser Beitrag von einem Mediziner geleistet wurde, nämlich von Sigmund Freud. (Und über das Werk dieses Mannes wissen allzuviele ja auch allzusehr Bescheid — indem sie ablehnen, lachen, sich viel klüger wissen.) In der Arbeit Freuds kommt eine Begegnung des Menschen mit sich selbst zutage, die ebenso frappant für die Zeitgenossen ist, wie es für sie frappant ist, sich durch den modernen Künstler dargestellt zu sehen. Sie erkennen sich nämlich nicht mehr. Ich glaube, der Affekt, der gegen die Entwicklung der Medizin, wie sie in der Psychoanalyse sich vollzogen hat, entstanden ist, ist wirklich gleichermaßen darin begründet, daß die Menschen in dem Bild, das die Psychoanalyse von ihnen entworfen hat, sich nicht mehr erkennen können, wollen, dürfen.

Aber die Psychoanalyse, und darin ist sie echtste praktische Medizin, hat ein therapeutisches Anliegen. Sie ist nicht eine primär künstlerische oder eine theoretische Verdeutlichung des Menschen, sondern in ihr sind Forschung, lebendige Anschauung und Hilfe in eine unauflösbare Einheit gebunden; und hier hat sich nun gezeigt, daß der Mensch, der sich selbst begegnet in Lebensäußerungen, die er bisher nicht ernst, nicht wahrgenommen hat, daß dieser Mensch Anstrengungen unternehmen muß und nach diesen Anstrengungen erst in der Lage ist, sozusagen neue Provinzen seiner Selbstverantwortung zu übernehmen. Es ist also mit anderen Worten dieser — gemessen an der ungeheuren Breite der zeitgenössischen medizinischen Praxis — schmale Weg der Psychoanalyse einer, der durchaus in der Richtung der gesteigerten Selbstverantwortung des Menschen führt. Und zwar deshalb,

weil — besinnen wir uns auf die Grundlage der Medizin — wir ja davon ausgehen müssen, daß wir es mit kranken Menschen zu tun haben. Und da hat sich für uns auf Grund eines halben Jahrhunderts intensivster und sorgfältigster Beobachtung herausgestellt, daß eine Unzahl von Dingen, die scheinbar *objektiv* am Menschen sind, durchaus untrennbar mit seinem *Subjekt* verbunden sind.

Lassen Sie mich nur hier eine kurze Andeutung machen, was ich damit meine. Gestern hat Herr Sedlmayr gesagt (wenn ich zehn Jahre jünger gewesen wäre, hätte ich auch einen Zwischenruf gemacht *), daß wir „oben“ und „unten“ mit wertigen Vorstellungen verbinden, und zwar in ganz selbstverständlicher Weise, daß die obere Sphäre als die spirituelle und die untere als die triebhafte vorstellungsmäßig nicht vertauschbar seien. Als ich das hörte, kam mir sofort der Einfall, ob es sich da nicht um ein Nachhinken des Sprachgeistes hinter den Entwicklungen der Menschheitsgeschichte handeln könnte. Es handelt sich nämlich bei diesem Bild, das ich durchaus verstehe und dem ich häufig auch unterliege, um eine Vorstellung, in der die Welt quasi ptolemäisch gesehen wird: die Erde eine Ebene, über der also ein Himmel schwebt, in dem numinose Mächte beheimatet sind, und unter dieser Erde gibt es dann die Welt der Dämonen, die Hölle. Nun hat sich aber doch für uns das Weltbild geändert, meine Damen und Herren, wir haben doch ein sphärisches Weltbild. * Und da ist eben nun wirklich die Psychoanalyse unerhört modern. Ich glaube, daß sie eine Psychologie hat, die diesem unserem Weltbild gleichkommt oder nahekommt, nachdenkend nahekommt. Für uns gibt es nämlich kein „oben“ oder „unten“. Für uns ist es so, daß die Zeugnisse, die wir etwa über den Traum aus dem sogenannten Unbewußten des Menschen haben, das auch Ursprungsort seiner Triebhaftigkeit ist, Äußerungen präzisester Intelligenz, höchster Verantwortung, ernstester Einschätzung eines Menschen vor sich selbst darstellen. Andererseits: wie steht es um die intellektuellen Leistungen? Von ihrer unsichtbaren Unterschichtung schmerzhaftes Kenntnis zu nehmen, hatten wir in unserem ganzen Leben übergenug Gelegenheit. Oftmals täuscht die fabelhafte rationale Gebautheit darüber, daß dieser Intellekt und wie sehr er im Dienst dämonisch triebhafter Anrufe steht; daß also die Intelligenz, die sich so rationalistisch sicher gebärdet, eigentlich nichts anderes tut, als für eine Triebhaftigkeit zu argumentieren, die der Mensch sich selbst verbirgt. Schopenhauer z. B. wußte das sehr genau. Er hat ungefähr so gesagt: Wenn du einen Feind hast (denken Sie an die Ost-West-Situation), und du verfolgst ihn immer weiter und du gelangtest schließlich in sein Herz, so würdest du dort dich selbst finden. Tat twam asi. * Ich wollte damit nur andeuten, daß doch hier in dieser großen Bewegtheit, die die Menschen unserer Zeit er-

Beifall

Beifall

Beifall

griffen hat, wirklich, wie mir vorkommt, in den beiden Äußerungsebenen, die dem Menschen für sein Selbstverständnis zur Verfügung stehen, in wechselseitiger Verschlungenheit sehr ähnliches passiert.

Hier möchte ich noch eine Frage stellen: „Oben“ und „Unten“ sind bei Herrn Prof. Sedlmayr sauber getrennt. Leib und Seele, d. h. Triebhaftigkeit, Drang, des Sexus dunkel verschwiegener Bereich, und Selbstgewißheit, Stolz, Ehre waren für die Psychologie des gesunden Menschenverstandes, die heute noch Lehrbücher der Mediziner und Juristen beherrscht, auch sauber getrennt. Woher rühren aber eigentlich die Umschwünge, aus welcher Unzufriedenheit, die sich schließlich nicht mehr verdrängen, verschweigen läßt? Aus welchen unerforschten Gründen ist die Zeit aus Böcklins romantischen Grotten z. B. aufgebrochen; aus dem Milieu der achtziger und neunziger Jahre, wie es uns Dolf Sternberger in seinem „Panorama“ geschildert hat, mit seiner wunderbar rationalen Platitude, die doch eine problemlose, bequeme war? Warum diese plötzliche Ablösung durch „Fauvismus“, durch diese des Dämonischen bewußte Aufgerührtheit, wie wir sie in der großen Kunst seit 50 Jahren sehen? Sollte dies damit zusammenhängen, daß die Sauberkeit der Trennung eine Vergewaltigung des *ens realissimum* des Menschen war? Daß der so errungene Friede ein heuchlerischer war, dessen Schuld unermesslich anwuchs und anwächst? Das „Unten“ ist vielleicht solange gar nicht durchaus „dämonisch“, solange das „Oben“ es nicht verleugnet! Geschieht dies, dann rächt es sich allerdings mit Urgewalt und bis in die entferntesten Bezirke des menschlichen Wirkens hinein. Und vergessen wir nicht: Es hat die Kraft, den Verstand zur Hure zu machen!

Auf dem Gebiet der Medizin haben wir dies wahrzunehmen begonnen, indem wir Krankheit nicht mehr, wie noch die romantische Medizin, als „göttliche“ Strafe, sondern als Konsequenz der Selbstverfehlung zu verstehen gelernt haben — oft genug einer unkorrigierbaren, unheilbaren. Vielleicht ist hier noch einmal eine identische Bewegung in der „modernen“ Kunst und in der um eine Anthropologie ringenden Medizin wahrzunehmen. Vielleicht wird der Mensch allein durch die Tatsache der Schilderung dieser vom innersten Erleben heraus errungenen Erkenntnis seiner Lage kräftiger und stärker. Allerdings nicht in einem reaktionären, sondern eben in einem progressiven Sinne, in dem wahrscheinlich auch keine alten Götter im alten Himmel mehr zu finden sind. Ihre Zeit scheint mir zu Ende zu gehen; die sphärische Welt muß nun begnadet werden. Aus solchem Ansatz begegnen wir dem Menschen in der Krankheit. Hier äußert sich die Metamorphose *seiner* Welt oft in der schrecklichsten, erschreckendsten, schmerzhaftesten Weise, und er meint, was ihm widerfährt, sei ihm fremd zugefügt, geschehe aus einer leiblichen Fremdheit, an deren „Objektivität“ zu glauben er gelehrt wurde wie an eine Nemesis,

der er nicht entweichen kann. Und doch ist diese Leidensgeschichte häufig genug das Ergebnis seiner Leistung; ist dieser Schmerz ein in tiefer Selbstverborgenheit selbst zugefügter Schmerz und ein Schmerz, von dem wir wirklich sagen können, daß er einen Bezug auf eine reiche Stelle der Verantwortung im Menschen hat, nämlich einen Bezug auf sein Selbst.

Wenn ich diese kurze Exkursion machen durfte, so doch nur, um Ihnen zu zeigen, daß wir eben sehr weit abgekommen sind in der Medizin von jener Vorstellung, in der man trennt zwischen „unten“ und „oben“, zwischen Leiblichem und Seelischem. Man läßt es auch nicht mehr genug sein mit polarem Denken, etwa zwischen Körperlichem und Seelischem oder zwischen Bewußtem und Unbewußtem, sondern man formuliert, wie Viktor von Weizsäcker formuliert hat: „Nichts Seelisches hat keinen Leib und nichts Körperliches hat keinen Sinn“. Da ist schon ein Ansatz von jenem sphärischen Denken zu fühlen, in dem alles als wechselseitige Repräsentanz verstanden wird. Es ist eine sehr interessante Entwicklung gerade im Werke Freuds, daß er am Anfang seiner Arbeit vom „Unbewußten“ im Gegensatz zum „Bewußtsein“ gesprochen hat und am Ende seines Lebens ganz bescheiden vom „Es“ und vom „Ich“. Das sind keine Polaritäten mehr, sondern andere wechselseitige Bezogenheit, innerhalb deren sich das Leben vollzieht.

Vielleicht kann Ihnen für die künftige Diskussion dieser Hinweis auf eine immerhin sehr bescheidene Position im Gesamten unserer Welt genützt haben, nämlich eine Position, die errungen wurde aus einem besseren Verständnis des kranken Menschen — als eines Leidenden. Kranksein ist in diesem Sinne nicht nur Schicksal — es ist auch ein Schicksal —, aber es ist auch ein zu verantwortendes Geschehen. *

Beifall

PROFESSOR DR. W. E. ANKEL, DARMSTADT:

»DAS MENSCHENBILD IN UNSERER ZEIT« IN DER SICHT
DER BIOLOGIE

Es soll versucht werden, das Menschenbild zu zeichnen, wie es der Biologe sieht in unserer Zeit. Die Biologie hat einmal den Menschen zum Tier gemacht. Sie ist heute dabei, zu begreifen, wie das Tier zum Menschen wird.

Ob der Mensch ein Lebewesen ist, steht nicht zur Diskussion. Aus Zellen von Protoplasma ist er gebaut. Er unterliegt mit ihnen den großen Gesetzen der Individualität, der Fortpflanzung und der Vererbung. In einem Ordnungssystem von abgestuften Ähnlichkeiten gibt es für ihn nur *einen* Platz: Er ist ein Wirbeltier, er ist ein Säugetier; er gehört unter den Säugetieren ganz zweifellos in die nächste Nähe der heute lebenden Affen.

Es muß nachdenklich stimmen, daß diese kleine Gruppe, die höheren Affen mit eingeschlossen, als die der „Herrentiere“ oder Primaten bezeichnet wird.

Bei den Primaten steht der Mensch, Homo, mit dem Zusatz „sapiens“ — hier steht er in jedem, auch dem modernsten Lehrbuch der Zoologie.

Aber *wie* steht er hier? Wir haben bündige Beweise dafür, daß das Eiweiß des Menschen dem der Affen sehr ähnlich ist. Was kann gegen die suggestive Kraft solch einwandfreier, naturwissenschaftlicher Feststellungen gesetzt werden? Wo liegen die Unterschiede? Und wie schwer wiegen sie? Man hat den aufrechten Gang, die enorme Entwicklung des Großhirnes, den Werkzeuggebrauch, die Sprache als Neuerwerbungen gesehen, die auf äffischer Grundlage erwachsen sein könnten, und man hat sie eine Weile recht leicht gewogen! Man hat aber eines merkwürdig lange nicht gesehen: Wie leicht ist es, einem menschlichen Antlitz mit wenigen Schminkstrichen ein äffisches, ein pferdehaftes, ein nilpferdhaftes, ein raubvogelhaftes Aussehen zu geben! Das Umgekehrte aber ist nicht möglich: Ein Plastiker müßte einen von ihm geformten Affenkopf von Grund auf umkneten, um ein menschliches Antlitz zu gewinnen.

Das bedeutet aber: Morphologisch, in seinen Baugesetzen steht der Mensch mit sehr vielen Eigenschaften nicht über, nicht nach, sondern vor den Affen. Er gleicht als Erwachsener viel weniger erwachsenen Affen als vielmehr ihren Embryonen. Die Definition, der Mensch sei also „ein geschlechtsreif gewordener Affenembryo“, zeigt die Leichtfertigkeit, ja die Frivolität, mit der man an diese so schwerwiegenden Fragen herangegangen ist.

Wir denken darüber dieses: Der Mensch erscheint morphologisch embryonenhaft, weil er relativ undifferenziert ist. Das entfernt ihn nicht nur von den Affen, sondern gibt ihm zugleich eine unbestreitbare Sonderstellung im ganzen Organismenbereich. Es gibt außer dem Menschen keinen einzigen Organismus, der nicht in seinem Körperbau und in seinem Verhalten auf einen ganz bestimmten, sehr engen Leistungsbereich haarscharf genau zugeschnitten wäre. Die vorderen Gliedmaßen, um als Beispiel einen Teil nur für das Ganze zu nehmen, die vorderen Gliedmaßen der Säugetiere sind entweder ein Lauffuß oder ein Grabfuß oder ein Kletterfuß oder ein Flügel — die Hand des Menschen ist keines von allem. Sie ist für nichts spezialisiert, aber sie kann alles! Zweifellos ist sie nach dem gleichen Plan gebaut. Aber während es bei den Tieren tausend Abwandlungen dieses Planes gibt, erscheint die menschliche Hand selbst wie der Plan, wie ein Grundplan, den wir durch Abstraktion aus allen Abwandlungen gewinnen können, oder den wir, in der Denkweise goethescher Morphologie und damit unter Verzicht auf eine naturwissenschaftliche Erklärung, als wirkende Idee in schöpferische Hintergründe versetzen könnten. So wie seine Hand erscheint vieles an der Konstruktion des Menschen als nicht zu Ende geformt, als noch offen für viele Möglichkeiten, wie wir sie in tierischen Konstruk-

tionen verwirklicht finden. Dafür sehen wir aber sozusagen alle Sorgfalt und alles Interesse der stammesgeschichtlich entwickelnden Kräfte auf ein einziges Organ vereinigt, auf das Gehirn. Seine Differenzierung ist durch die Ausbildung des Großhirns auf eine hohe, auf die höchste überhaupt bekannte Stufe getrieben.

In der Entwicklung des Großhirns liegt zweifellos auch die Sonderstellung des Menschen im geistig-seelischen Bereich begründet. Die moderne Tierpsychologie hat mit erschütternder Deutlichkeit gezeigt, wie starr und vorherbestimmt die Handlungen auch der höchststehenden Tiere sind. Ihr Verhalten folgt den festen Schematen der Instinkte, kein Tier kann sich ihrem Zwang entziehen. Die Instinkte sind wie Grammophonplatten, die auf ein Signal hin abzulaufen beginnen und von denen niemand weiß, wer sie mit Befehlen besprochen hat. Gewiß kann auch ein Tier aus Erfahrung lernen. Aber der Raum für Eintragungen, für „Engramme“ aus dem individuellen Dasein ist winzig gegenüber dem, was dem Menschen hier zur Verfügung steht. Daß auch der Mensch Instinkte oder Reste von ihnen, „angeborene Formen möglicher Erfahrung“ (K. Lorenz) hat, ändert nichts an diesem grundsätzlichen Unterschied.

Damit ist wieder etwas Entscheidendes gesehen und gesagt. Das Tier ist auch geistig-seelisch ausdifferenziert, es ist fertig und geschlossen, es hat, um mit v. Uexküll zu reden, seine „*Umwelt*“, eine tunnelhafte, lediglich von den Signalen der Nahrung, des Feindes, der Fortpflanzung in Abständen erhellte Umwelt, deren starre Wände es niemals durchstoßen kann. Der Mensch hat keine ihm vorher bestimmte Umwelt, er schafft sich seine Umwelt selbst, er hat die Wände des Tunnels durchstoßen und dringt zur *Welt* vor, die für ihn praktisch grenzenlos ist.

Körperlich ist der Mensch ein armer Wicht. Aber er ersetzt alles, was ihm fehlt, durch die Leistungen seines Großhirnes. Er hat kein Fell, aber er schafft sich Kleider; er kann nicht fliegen, aber sein Großhirn baut Flügel, und er lenkt sie mit dem zum Fliegen untauglichen Arm.

Wie eng und wie vorausschauend sinnvoll die Weltoffenheit des Menschen biologisch auch mit seiner Entwicklung verbunden ist, hat uns der Baseler Zoologe A. Portmann an Hand naturwissenschaftlicher Daten gezeigt:

Der Affe wird geboren mit allen Fähigkeiten zum freien Dasein, er wird von seinen Instinkten gelenkt, er ist ein Nestflüchter, er bedarf der Mutter kaum. Der Mensch hingegen ist bei weitem nicht fertig, wenn er zur Welt gebracht wird als ein noch embryonenhaft hilfloses Wesen, das ein Nesthocker sein muß. Sollte er so fertig geboren werden wie der Affe, so hätte er mindestens noch ein Jahr im Leibe der Mutter verbringen müssen. Dieses eine Jahr, das er „zu früh“ geboren wird, ist aber offenbar entscheidend dafür,

daß er ein Mensch werden kann. Nicht in der geschlossenen, einförmigen Umwelt des Uterus, in der nur die Instinkte reifen können, bleibt er, sondern er liegt in den Armen der Mutter und damit am Grunde der Welt, die er sich erobern wird. Er wird zum Menschen in diesem Jahr, das er zu früh geboren wurde, denn er gewinnt am Ende dieser Zeit den aufrechten Gang, und er beginnt mit der Sprache. Er wird ferner zum Menschen in einer Jugendzeit, die sich anschließt, und die — ein unerhörter Fall im ganzen Organismenreich — fast ein Drittel seiner Lebenszeit ausmacht. Hier liegen die biologischen Voraussetzungen dafür, daß es eine Kultur geben kann, Sprache, Schrift, Wissenschaft und Kunst, Tradition vor allem, durch die der Mensch zum einzigen Lebewesen wird, bei dem die Erfahrungen des Individuums für die Nachkommen nicht verlorengehen.

Dem Menschen ist Zeit geschenkt, damit er das vorgeschaffene große Gefäß seines Geistes füllen könne. Und vielleicht ist an dem Gedanken Ehrenbergs biologisch etwas Richtiges, daß das Leben des einzelnen sein natürliches Ende erreicht habe, wenn das Gefäß gefüllt, wenn er, der Mensch, im tieferen Sinne des Wortes „vollendet“ sei! .

Wir sehen so in ein bisher nicht erblicktes tiefes Tal, das den Menschen von den übrigen Primaten trennt. Das „Wie“ ist naturwissenschaftlich aufgezeigt. Wenn nach dem „Warum“ gefragt werden soll, wird deutlich, daß die Naturwissenschaft an Hintergründe stößt, die ihr nicht zugänglich sind.

Es bedarf nur eines Hinweises, daß wir, bei solcher Lage der Dinge, nur mit größter Vorsicht an die zeitliche Festlegung des plasmatischen Zusammenhanges gehen möchten, den der Mensch in der erdgeschichtlichen Vergangenheit mit allen anderen Lebewesen gehabt haben muß. Auch die neuesten Fossilfunde, von denen wir nicht recht wissen, ob wir sie als äffisch oder als menschlich einschätzen sollen, verschieben jedenfalls die gemeinsame Wurzel immer tiefer hinab. Und es erscheint durchaus denkbar, daß an einem geraden Stamme, dessen Spitze den Menschen trägt, an seitlichen Ästen auch äffische Gestalten aufgetaucht sein könnten, äffische Gesichter, solche mit nur Schnauze, mit nur Gebiß, mit nur witternden Nüstern, solche, die nur Tier sind. Als schönste Blüte erscheint demgegenüber das Antlitz des Menschen, das kein „nur“ enthält, weil es offen geblieben ist.

Dieses „offen“ hat einen vielfachen Sinn. Wir wissen sehr wohl — und es gehört zum Gegenstand dieser Gespräche —, daß auch das menschliche Antlitz sich schließen kann, sich spezialisieren kann, erstarren kann, ein „Nur-Gesicht“ werden kann, früher oder später. Im Gegensatz zu jedem Tier ist das menschliche Antlitz nicht allein das, was es geworden ist nach den Gesetzen des Protoplasmas, sondern auch das, was das Individuum daraus gemacht hat. Es ist der Spiegel seines Wesens, seines Geistes, des Odems, der

in ihm ist. Das Antlitz des Menschen zeigt uns Segen und Fluch seiner biologischen Sonderstellung.

Zu diesem Fluch noch wenige Worte. Etwas, was beim Tiere ganz undenkbar wäre, bringt den Menschen in eine akute Gefahr: Die biologische und zugleich geistig-seelische Freiheit, die er hat, wenn er sich seine Welt erschafft, umgreift unter vielen anderen auch die Möglichkeit, diese Welt so zu gestalten, daß sie ihm seine Freiheit wieder nimmt. Es sieht ganz so aus, als sei der Mensch dabei, sich aus seiner absoluten Sonderstellung der Unspezifität selbst in die engen Grenzen einseitiger Spezialisierung zu drängen. In dem Maße, in dem der Mensch seine Umwelt standardisiert, verliert er die Freiheit seiner Entfaltung und begibt sich der Chancen, die „unrealisierte Potenzen“ noch für die Zukunft versprechen könnten.

Vielleicht ist dies die biologische Formel für unsere augenblickliche Situation. Wer in ein Auge schaut, schaut nicht in die Linse einer photographischen Kamera, der das Auge dem Bau nach gleicht, sondern in eine lebendige Menschenwelt. Wenn, wie wir hier gestern sahen, auf dem Bilde eines Künstlers unserer Zeit dieses Auge zum Loch geworden ist, so zeigt uns der Künstler, daß etwas Furchtbares geschehen ist. So zeigt uns die moderne Kunst in einem Spiegel das Phänomen, daß der Mensch sich der Freiheit seiner Möglichkeiten, daß er sich seiner Menschlichkeit selbst beraubt. Er domestiziert sich selbst, er roboterisiert sich selbst. Die moderne Kunst erscheint, wenn nicht als eine Auswirkung, so doch als eine Demonstration dieses biologisch und menschlich gefahrvollen Zustandes. Vielleicht zeigt sie zugleich, wenigstens in ihrem Bereich, die Freisetzung bisher völlig unbekannter, weil bisher niemals realisierter Potenzen des Menschen.

Wohin der Weg geht? Auch wir Biologen wissen es nicht. Wir glauben aber an die Möglichkeit seiner Lenkung in gewissen Grenzen, und deshalb erscheint es sinnvoll, wenn wir die Gefahren zu zeigen versuchen.

Als Bekenntnis und als Hoffnung möchte ich eine Sentenz hier abwandeln. Ich fand einmal auf dem Grabstein eines mittelalterlichen Bischofs geschrieben: „Vermis, non homo“. Als Bekenntnis und als Hoffnung für den weiteren Weg des Menschen möchte ich sagen: „*Homo, non vermis!*“ *

Beifall

PROFESSOR DR. KARL HOLZAMER, MAINZ:

»DAS MENSCHENBILD IN UNSERER ZEIT« IN DER SICHT
DER PHILOSOPHIE

Meine sehr verehrten Damen und Herren!

Der „abstrakte“ Sprecher, der Philosoph, soll in diesem Vormittagsgespräch noch einmal das Menschenbild aus der Sicht der Philosophie zeigen.

Ich muß Sie um Entschuldigung bitten, wenn nicht die Bildhaftigkeit und die Anschaulichkeit, die ja nicht der primäre Ausdruck des Philosophen sind, in allem vorwalten. Aber ich werde versuchen, durch möglichste Klarheit und genaue Unterscheidung *das* herauszustellen, was aus der Sicht des Philosophen für die heutige Anschauung über den Menschen und vom Menschen gesagt werden kann.

Zunächst gilt es zu unterscheiden zwischen dem gelebten und dem theoretisch reflektierten Menschenbild. Auf der einen Seite lebt eine Generation nach einem Bilde, verwirklicht es, und auch die Kunst gestaltet es ohne Nachdenklichkeit, ohne Reflexion. Auf der anderen Seite bemühen sich Wissenschaftler und Philosophen um die Erfassung dieses tatsächlich Gelebten oder des Anspruchs, der in diesem Leben in Hinsicht auf eine Verwirklichung steckt. Dazu kann man feststellen, daß das eine das andere beeinflusst. Die Philosophie baut nicht irgendein „seinsollendes“ Menschenbild, ohne daß sie sich orientiert an dem, was tatsächlich *ist*, und umgekehrt gibt es auch kein praktisch vollzogenes Leben, besonders in der neuen Zeit, die sich ja ihres Geistes so stark bewußt wurde, ohne daß man von der Philosophie her auch entscheidende Züge in die Praxis übernimmt. Man kann vielleicht die Umkehrung eines Wortes von *Fichte* für diesen Tatbestand aufzeigen. So, wie er sagte: was einer für eine Philosophie hat, hängt davon ab, was für ein Mensch er ist — so gilt in gewisser Weise auch: was der einzelne menschlich tatsächlich ist, und was seine Generation menschlich bildhaft-typisch verwirklicht, hängt von der jeweiligen Philosophie ab. Nun werden Sie fragen: hat die Philosophie für heute und jetzt ein wirklich geprägtes einheitliches Menschenbild? Gerade in der Vielfalt der Meinungen, die sich in der Philosophie ausdrücken, kommt unverhohlen zum Vorschein dieses schon in den Vorträgen heute früh mehrfach benannte „Chaotische“, geradezu Gesichtslose. Jeder Laie, der einer philosophischen Auffassung gegenübertritt, spürt in ihr die gleiche Verlegenheit, einen Ausdruck für dieses Durcheinander zu geben. So können wir zunächst einmal festhalten, daß man eigentlich, in der Philosophie wenigstens, *nicht* von *einem* Menschenbild sprechen kann, sondern daß seit dem Erwachen der neuen Zeit eine ganze Reihe von Menschenbildern aufscheinen, die sich oft gegenseitig verdrängen und miteinander vermischen, und die gleichwohl — und das soll auch dieser kurze Aufweis erbringen — eine gewisse Übereinstimmung, eine gewisse Gesamttendenz, vielleicht gerade in unserer Gegenwart, offenbaren. Wir haben erstmals in der Renaissance, in der dieses Neue zum Vorschein kommt, das aus der Kunst heraus und in der Wissenschaft allgemein sich aufdrängende Suchen nach dem neuen Menschen und hiermit auch das, was wir die „Entdeckung des Menschen“ nennen. Aber wir haben auch das von mir gleich etwas näher ins Auge zu fassende duali-

stische Menschenbild, das meines Erachtens auf *Descartes*, als den Mund der neuen Zeit, zurückgeht. Wir kennen pessimistische Menschenbilder, wie etwa bei *Pascal*, wir konstatieren naturalistische, optimistische, wie bei Jean Jacques *Rousseau* und bei einem großen Teil der Aufklärung, die einfach an die Natur des Menschen, an ihre ursprüngliche Güte glauben und aus ihr dann auch jenen erzieherischen Optimismus ableiten, der in der Praxis so oft zuschanden wird. Wir haben ein ausgesprochen rationalistisches Menschenbild, das mit dem dualistischen eng zusammenhängt, in dem aber der Mensch praktisch nur als Geist, nur in seiner Sonderstellung gegenüber anderen Seienden, abgehoben, getrennt, gelöst von der übrigen Wirklichkeit, (auch im Menschen) begriffen wird. Wir haben ein klassisch-humanistisches Menschenbild, ein stark individualistisches Ideal, das vor allem, wenn ich mich schematisch ausdrücken darf, mit *Humboldts* klassischem Humanismus umschrieben wird.

Wir kennen materialistische Auffassungen, die in dem Menschen nichts anderes sehen als eine besonders komplizierte Form der einen materiellen Wirklichkeit, die allenfalls in ihren Funktionen oder als Produkt eine als Schein oder Ideologie gegebene „Wirklichkeit“, die wir Seele heißen, hervorbringe.

So lassen sich weitere vitalistische und biologistische Menschenbilder nachweisen, Verbindungen der hier als Typen genannten untereinander feststellen und in ihren spürbaren Auswirkungen in Leben und Kunst ermitteln. Der Philosoph Max *Scheler* hat in seiner programmatischen Letztschrift vor mehr als zwanzig Jahren („Die Stellung des Menschen im Kosmos“) die Vielfalt dieser Menschenbilder in einer dreifachen Wurzel gebunden gesehen: Es verbirgt sich wurzelhaft erstens die jüdisch-christliche Tradition mit der Lehre von Schöpfung, Paradies, Sündenfall und Erlösung, zweitens die aus der Antike überkommene, sich im Logos selbst verstehende und bewußt bildende Menschlichkeit und drittens schließlich die vom Evolutionismus des vergangenen Jahrhunderts infiltrierte Auffassung, die den Menschen als spätes Endergebnis des Lebens auf unserem Erdplaneten ansieht.

Ohne dieser berechtigten Feststellung Schelers entgegenzutreten zu wollen oder zu können, glaube ich, mit Jacques Maritain, daß die entscheidenden Ausprägungen des Menschenbildes aus *philosophischer* Sicht und Deutung in der gesamten Moderne auf *Descartes* zurückgeführt werden können. Er gibt gleichsam in einer Formel das der europäischen Menschheit zurück, was in der Kunst des verklingenden Mittelalters und der Renaissance, in den empirisch sich entfaltenden Wissenschaften und in der Individualisierung der Gesellschaft schon tastend vorbereitet und praktisch gelebt wurde. Die rationalistische Formel des Cartesius von der „denkenden Substanz“ in der

„ausgedehnten Substanz“ (gleich Mensch), die aus dem Fundamentalsatz des „Ich denke, also bin ich“ (cogito ergo sum) abgeleitet wird, ist gleichsam der mathematisierte Ausdruck eines gesamtgesellschaftlichen Vorgangs.

Wenn ich Ihnen mit allem Vorbehalt eine bildhafte Analogie aus dem Bereich der Kunst dazu anführen darf, so erscheint im eigentlichen Mittelalter das menschliche Antlitz erst nur im Bilde Christi und seiner Heiligen. Dann rückt langsam vom Bildrand her die Figur des Stifters in den Bildmittelpunkt, um dann schließlich als Porträt in sich und ohne eine transzendente Beziehung kunstwürdiger Gegenstand zu werden. Damit ist schon ein Stück dieser rein menschlichen Autonomie ausgesagt, für die die Philosophie neu begründende „Cogito“ des Descartes gleichsam die gedankliche Legalisierung schafft. So wie nun die Autonomie des Menschen ohne die „religio“, ohne die auch philosophisch gewußte Verbindung zu dem, was mehr und größer ist als der Mensch, sich vermißt und damit scheitert, so leitet auch die weitere Zutat des Cartesius, der Dualismus von denkender Substanz und ausgedehnter Substanz in dem doch *einen* Menschen, zugleich mit dem Anstieg des modernen Humanismus seinen notwendigen *Abstieg* und Zerfall ein. Descartes sieht den Menschen als eine unerklärt verbundene *Zweiheit*. Auf der einen Seite die mit dem denkenden Bewußtsein gleichgesetzte „Seele“, auf der anderen mit der körperhaften Wirklichkeit (Leib) nichts anderes als das, was unterschiedslos materielle Natur ist: ein physikalisch-mechanischer Kausalzusammenhang, der als ein „Für-sich“ (Substanz) abläuft wie eine „Naturmaschine“, ohne Scheidung von organisch oder anorganisch. Für den Rationalismus, wie er von Descartes ausgegangen ist, ist bezeichnend, daß die erkannte Wirklichkeit deswegen wirklich ist, weil sie im Bewußtsein klar und deutlich vorgestellt wird. Die Realität des Materiellen ist nicht deshalb gewiß, weil wir einen sinnhaften Eindruck und tatsächliche Erfahrung von dieser Materie besitzen, sondern weil wir rein denkend in distinkten und klaren Ideen diesen Bereich und diese Substanz uns zu Bewußtsein bringen. Andererseits verläuft der Mechanismus dieser ausgedehnten Substanz, ohne daß er von irgend etwas anderem als von dieser mechanischen Kausalität bestimmt ist. Beide Substanzen treten im Menschen zusammen. Vergeblich bemüht sich Descartes hinterher, hier ein Bindeglied zwischen Leib und Seele zu finden; und im Grunde ist diese nicht gefundene Verbindung von der Substanz des denkenden Bewußtseins und der Substanz des ausgedehnt Materiellen maßgeblich geblieben für das Für und Wider in der Ausprägung des Menschenbildes der gesamten neuen Zeit bis auf unsere Tage. Denn die einen sagten, nachdem der rein empirisch-mechanistische Fortschritt in der Technik solche Siege hervorbrachte: wozu haben wir eigentlich eine denkende Substanz nötig? Ist nicht alles, was

existiert, in dieser kausalen Weise zu erklären, in der Weise einer funktionierenden Naturmaschine? Und die anderen, die spiritualistisch Veranlagten, wandten ein: wozu brauchen wir eigentlich eine methodisch mühsame Befragung der Materie, wenn eben in diesem denkenden Bewußtsein die Wirklichkeit als solche abgespiegelt ist?

Da nun im praktischen Vollzug gerade das mechanische Prinzip sich in seiner vordergründigen Kraft durchsetzte, ist die gesamte moderne Zeit davon geleitet, daß Seele, Geist so etwas wie ein überflüssiges Produkt sei, allenfalls ein ästhetisches (und damit überflüssiges) Beiwerk. Erst die Erschütterung des mechanischen Prinzips hat nicht nur in der Philosophie, sondern allgemein wieder zu Bewußtsein gebracht, daß der Mensch in der dualistischen Weise nicht zu verstehen ist. Das Menschenbild, das in dieser einseitigen Weise am Anfang der neuen Zeit steht, hat in der reinen Beschränkung auf jeweils *eine* Seite des Menschen Schiffbruch erlitten; zweitens scheiterte dieses Menschenbild sowohl theoretisch als auch im praktischen Lebensvollzug insofern, als der Mensch glaubte, in der Selbstbeschränkung auf das Menschliche liege die Erfüllung des Menschlichen. Wir spüren als Gegenwartsgeneration mit kaum überbietbarer Härte in dem, was als Krise und Chaos, als Umbruch bezeichnet wurde, daß die Beschränkung auf den Menschen oder die Auffassung vom Menschen als die „Krone des Ganzen“ oder vom „Maß aller Dinge“ gerade den Menschen in seinem eigentlich Humanen vernichtet. Diese zwei Züge müssen wir meines Erachtens auch in dem, was philosophisch über den Menschen ausgesagt wird, wiederfinden können, nicht weil wir etwas suchen, um es beweisen zu können, sondern weil es sich ganz deutlich ausspricht: Der Mensch ist keine lose verbundene Zweierheit, sondern der Mensch ist wirklich *ein* Ganzes, was nicht ausschließt, daß die in ihm unterscheidbaren und erfahrbaren Gegebenheiten polar zueinander stehen, in einer Spannung zu einem einzigen Sichfinden. Wie *Nietzsche* es ausdrückte: „Der Mensch ist ein Seil zwischen Tier und Übermensch“. — Oder nach einem schöneren Wort älteren Ursprungs: Der Mensch „ein Horizont zwischen zwei Welten“, eben eine Einheit, in der aber Verschiedenes zur Geltung kommt (nach Thomas von Aquino).

Das andere ist die aus den Erschütterungen der Gegenwart gewonnene Einsicht, daß der Mensch, der es mit dem Menschen genug sein läßt, an sich, an seinem nur Menschlichen zugrunde geht. Der Mensch ist mehr als er selbst, und darin scheint mir auch das, was in der Gegenwarts-Philosophie an Fragwürdigkeiten über den Menschen zum Ausdruck kommt, im Grunde zu gipfeln. Um das zu verdeutlichen, sei das Beispiel der existenz-philosophischen Strömungen herangezogen. Auch die Existenz-Philosophie ist, genau wie die Philosophie im ganzen, nicht von einer einheitlichen Auffassung, von

einer durchgängigen und verbindenden Auffassung geprägt. Im Wesen der Existenz liegt jedoch eine Bestätigung für das „über den Menschen hinaus“, für das „Ek-sistere“. Alle noch so disparaten Richtungen der Existenz-Philosophie machen das Dasein des Menschen zum Ausgang ihres Philosophierens. Wurde bis etwa zu *Kierkegaard* der Begriff „Existenz“ als Dasein auf alles angewendet, was es überhaupt gibt, ob Mensch, ob Natur, ob Gedanke oder Phantasiegebilde, so beschränkt bewußt die Existenz-Philosophie ihre Aussage „Existenz“ auf das besondere Dasein des Menschen. Diese besondere Daseinsweise des Menschen wird nur verschieden ausgelegt und verschieden begriffen. Die einen sagen: Dieses Existenzielle, d. h. die menschliche Weise da-zu-sein, ist etwas mit philosophischen und denkerischen Mitteln gar nicht zu Begreifendes, sondern es ist etwas nur zu Erfühlendes, zu Erahnen-des, zu Erlebendes. Oder: Wir können dieses besondere Dasein des Menschen einfach in unseren Akten der Tätigkeit, des Schaffens, der Handlung oder in unserem Verhältnis zur Welt praktisch erfahren. Dadurch, daß wir einen Entwurf von der Welt machen, daß wir die Welt „auslegen“, daß wir sie begreifen. Das alles ist, philosophisch gesehen, meines Erachtens nichts Neues, aber es ist philosophisch neu gesagt, und es ist so gesagt, daß es im Bewußtsein der Zeit auch als etwas Eigenartiges und unsere Situation Kennzeichnendes begriffen wird.

Was ist nun danach das eigentlich Bleibende, das inhaltlich Existentielle an diesem Menschen? Ich möchte hier nur die Extremfälle anführen, weil an ihnen wieder ganz deutlich gemacht werden kann, wie das Menschenbild von heute aussieht. Auf dem einen Flügel haben Sie für dies eigentümlich menschlich Daseiende die Behauptung, daß der Mensch nichts anderes sei als seine eigene Freiheit, als die Verfügung seiner selbst, ohne daß ihm ein Gesetz von außen, ohne daß ihm ein eigentliches Sollen auferlegt wäre, und daß seine Bestimmung darin bestehe, sich selbst zu entwerfen, sich selbst förmlich zu schaffen. Das ist eine Auffassung, wie sie in dieser extremen Folgerung bei Jean Paul *Sartre* vorhanden ist. Der Mensch ist das, was er macht, er ist sozusagen seine eigene Freiheit, die erst seine eigentümliche Existenz hervorbringt. Diese Auffassung ist meines Erachtens philosophisch verhältnismäßig leicht zu widerlegen; denn wäre der Mensch diese unumschränkte, sich selbst machende Freiheit, dann müßte er auch schließlich sein Dasein selbst gemacht haben können. Oder wenn er überhaupt ins Dasein getreten ist, ohne daß seine Freiheit im Spiele war, dann ist diese seine Freiheit keine unumschränkte, sondern eine gebundene, eine verpflichtete. Darum hat Stefan *Andres* recht, wenn er einmal in einem Aufsatz über diese Art Philosophie und Auslegung des Menschen ironisch ausführt, sie komme ihm vor wie ein „heroisch-gepanzelter Nihilismus“ — eine Haltung also, in der

man sich selbst förmlich mit einer Wehr umgibt, mit einer Kraft ausstattet und praktisch doch über nichts verfügt.

Die zweite Auslegung des Menschlichen, des Existenzhaften, ist die der Grenzsituation. Der Mensch, der in dieser neuen Zeit geglaubt hat, daß ihm nichts verschlossen sei, daß er mit Hilfe seiner Ratio oder mit Hilfe seiner fein ausgeklügelten, naturwissenschaftlich entwickelten Methode alles und jedes enträtseln und entgeheimnissen könne, hat gespürt, daß, je weiter er vordrang, je mehr er sein Wissen als Bemächtigung der Welt aufgefaßt hat, daß er damit auch größtenteils von dem Kern seiner selbst abgestoßen wurde und sich bis zur Entmachtung verloren hat. In der Erschütterung dieser Katastrophenzeit wurde ihm bis zur Neige deutlich, daß der Mensch nicht in vollem Sinne durch sich erfüllt wird, sondern daß er nur in einer transzendenten Öffnung, daß er nur in einem Sichausweiten zu einem Größeren als dem Menschen selbst ganz Mensch werden und ganz Mensch bleiben kann. Das sind Tendenzen, die auch in der existenz-philosophischen Deutung von heute zum Vorschein kommen. Die Fragwürdigkeit spricht sich dergestalt aus, daß man in der Besinnung auf die eigene menschliche Existenz von allem Schein, von aller Vernebelung, von aller Unaufrichtigkeit, von aller Illusion wegkommen will und sich mitleidlos enthüllt.

Ich bin der Meinung, daß die Wiederentdeckung des Menschen, die unstreitig die neue Zeit charakterisiert, zugleich auch den Menschen bis an die letzte Fragwürdigkeit seiner selbst geführt hat; und zwar gerade deswegen, weil man mit einem theoretisch falschen Optimismus ausgezogen ist, weil man glaubte, in der rein menschlichen Autonomie, die diesem Ganzen als alleinige Macht gegenüberstünde, nun gleichsam den Gipfel der menschlichen Entwicklung erklimmen zu können. Hier hat uns die Geschichte, haben uns die eigene persönliche Erfahrung und Besinnung Lügen gestraft. Das wurde von den hohen Geistern und, wie ich glaube, auch von denen, die in der intuitiven Offenbarung des begnadeten Künstlers diese Dinge sahen, vorgeahnt und vorgespürt. In der Gegenwartsbetrachtung und Gegenwartsdeutung des Menschen zeigt sich oft ein Gegenschlag, daß man nämlich, gerade weil man in dieser optimistischen Auffassung vom Menschen scheiterte, nun praktisch zu einer Art Selbstaflösung kommt, daß man vielfach keine Substanz mehr sieht, daß man im Menschen keine Freiheit mehr entdeckt, und daß man in dem Menschen keine Möglichkeit der Weltüberwindung mehr anerkennt.

Andere wieder — und die kämen auch damit dem nahe, was der christliche Offenbarungsglaube an die Menschen heranträgt —, sind der Meinung, der Mensch bleibe nur Mensch, wenn er sich dem Übermenschlichen, d. h. dem Göttlichen, öffnet. Der Mensch, der diese Perspektive nicht sähe, der die

eigene geistige und personhafte Würde nicht als ein Endstadium erstrebe, der untergrabe zugleich das Fundament dieses Personenhaften. Person heißt nicht, in einer unumschränkten, nur auf sich selbst gegründeten Weise der Welt begegnen, sondern Person heißt: diese Welt erkenntnismäßig, künstlerisch, technisch beherrschen, sie sich unterwerfen, weil man selbst einen objektiven Auftrag spürt und einem Auftrag Gehorsam leistet, der über diesen Menschen hinausgeht.

Sie werden sagen: Ist es Aufgabe des Philosophen, das festzustellen? Ist das nicht eine Angelegenheit des Theologen? Ganz gewiß! Aber der kritische, mit den Mitteln der natürlichen Einsicht arbeitende Philosoph wird meines Erachtens, wenn er seine Kritik unerbittlich und scharf und fern von allem Gerede durchführt, an diese Grenzen menschlicher Möglichkeiten stoßen und sie aufrichtig als solche bekennen. Er wird Ihnen sagen müssen: Das, was sich auch in der zeitgenössischen Philosophie offenbart, ist das Aufzeigen dieser Grenzen. Was hinter diesen Grenzen und über diese Grenzen hinaus als Realität für den Menschen wirkt, für den Menschen entscheidend gegeben ist, das ist nicht mehr im Bereich der Philosophie gelegen.

Hier stößt nach meinem Dafürhalten in einer überraschenden Weise die Einsicht, die die christliche Theologie besitzt und die sie aus der Offenbarung heraus lehrt, mit der mehr negativen Einsicht der Philosophie zusammen.

Auch in der Verzerrung und Entmächtigung des Menschlichen — und vielleicht darin am stärksten — offenbart sich die einzige Macht des endlichen Geistes, in der frei bewußten Hingabe an das Unendliche sich als Mensch zu gewinnen und zu bewahren. *

Beifall

ÖFFENTLICHE DISKUSSION
VON KUNSTHISTORIKERN UND KUNSTSCHRIFTSTELLERN
ÜBER DIE ANTITHESEN DES VORABENDS.

EVERS: Das Gespräch, das wir jetzt beginnen, soll sich von dem, was wir bisher gehört haben, in seiner Form unterscheiden. Nicht mehr eine Aufklärung an das Publikum soll in ihm enthalten sein. Das haben die Vorträge von Professor Itten und Professor Sedlmayr gestern abend getan. Und auch nicht eine Ausweitung in das Allgemeine der geistigen Situation soll unser Thema sein. Das war heute vormittag an der Reihe. Sondern jetzt wollen wir Kunsthistoriker und Kunstschriftsteller uns unterhalten.

Wir sind dank der Gastfreundlichkeit der Stadt Darmstadt beisammen in einer Zahl, wie sie sich nicht immer finden wird. Wir haben die Chance, daß wir uns gegenseitig kennen, auch mit einigen Hintergründen, daß wir uns gegenseitig nichts vorzumachen brauchen. Wir sind selbstkritisch genug, um zu wissen, daß es in jedem von uns mehrere Schichten und mehrere Stimmen gibt. Wir wissen von vornherein, daß es viele Standpunkte gibt oder vielmehr Lebenskräfte, und daß diese Kräfte auch nebeneinander lebendig bleiben werden, ganz einerlei, was wir sagen. Wir haben die Chance, daß niemand von uns ein Ergebnis, ein Communiqué verlangt. Wir brauchen keine Beschlüsse herauszugeben. Kein Journalist wird am Ausgang stehen mit gezücktem Bleistift, wir sind ja selber unsere eigenen Berichtstatter.

Benützen wir diese Chance, verlieren wir sie nicht dadurch, daß wir „Reden ans Publikum“ halten. Heute nachmittag sind wir selber unser Publikum. Lassen Sie uns ein Gespräch führen, in dem der Gedanke vom einen zum anderen überspringt, nicht aber durch umfangreiche Erklärungen und Beweisführungen eingeengt wird.

Wir brauchen uns deshalb auf unserer Bühne nicht isoliert zu fühlen. Im Gegenteil, wir sollten uns fühlen wie die Träger eines Mandates. Auch in einer Verhandlung vor Gericht wird den verschiedenen Parteien ein geschulter Rechtsvertreter gestellt, der das, was dem Mandanten Sorge macht, in die klare Sprache juristischen Denkens zu übersetzen vermag. Und nur innerhalb dieser Denkschulung ist die Findung des Rechtes möglich. So geht es auch uns. Wir wissen, was dem Publikum Sorge macht, aus hunderten, aus tausenden von Gesprächen, die jeder von uns mit begeisterten oder enttäuschten Menschen geführt hat. Wir wollen jedem Einwurf, von dem wir wissen, daß er gemacht werden kann, unsere eigene Schulung leihen. Wir wollen nicht so sehr

den anderen überzeugen, als vielmehr uns selber prüfen, mit Hilfe der geschulten Kollegen.

Aber auch an das Publikum möchte ich ein Wort richten. Freilich sitzt uns ja schon nicht mehr ein „allgemeines“ Publikum gegenüber, sondern Menschen, die Anteil nehmen an der Bildenden Kunst, am gegenwärtigen geistigen Leben. Wenn wir uns auf der Bühne Mühe geben, uns selbst zu prüfen, so sollte es das Publikum auch tun. Es sollte zum Beispiel merken, daß es sich bei Herrn Sedlmayr nicht einfach um den Mann handelt, der unter uns sitzt und zu uns spricht, sondern zugleich um sein Buch „Verlust der Mitte“, das längst bekannt ist und diskutiert wird. Wenn gestern abend Zwischenrufe vorkamen, so galten sie dem Buch, aber nicht den Worten, die der unter uns weilende Kollege gestern sagte. Es wäre unritterlich, diese doppelte Verletzlichkeit nicht zu sehen, während man selber vielleicht keine Bücher geschrieben hat, also nur nach dem beurteilt werden kann, was man hier und im Augenblick sagt. In gleicher Weise sind auch die Künstler doppelt verletztlich durch die Werke, die sie zeigen, und durch das, was sie sagen. Auch hier wäre es unritterlich, dieser doppelten Gefährdung nicht Rechnung zu tragen und über die Kunst der Gegenwart wie über ein Exempel zu reden, als ob nicht Menschen mit Herz und Blut hinter ihr stünden.

Und damit möge das Gespräch selber beginnen. Wir bitten Herrn Dr. Franz Roh, zu dem Vortrag und dem Buche von Hans Sedlmayr Stellung zu nehmen, das heißt über das Problem von Kunst und Religion zu sprechen.

DR. FRANZ ROH, MÜNCHEN:

Ich möchte mich nur mit den interessanten Thesen Sedlmayrs befassen. Auch ich sehe sehr wohl die Grenzen der modernen Kunst wie die Grenzen jeder menschlichen Epoche, doch glaube ich, man wertet sie zu negativ. Steht nicht Herr Sedlmayr, der so ausgezeichnete Arbeiten über alte Kunst schrieb, der neuen zu distanziert gegenüber, so daß sich bei ihm jenes bekannte Fremdgefühl einschleicht, das die Menschen jeweils ihrer eigenen Epoche gegenüber empfinden? Man sieht die eigene Zeit als ungenügend, zerrissen, als ohne innere Mitte an, vergoldet in Fernprojektion aber die längst entschwundenen Zeitläufte. Ich habe dies in meinem Buche „Zur Geschichte des kulturellen Mißverstehens“ als Gesetzmäßigkeit zu erhärten versucht. Walther von der Vogelweide klagt um 1200 ungeheuer über seine Zeit, die wir heute als künstlerische Höhenzone ansprechen, Lucas Moser klagt auf dem Tiefenbronner Altar über das 15. Jahrhundert, Savonarola und Michelangelo, wenn auch aus sehr verschiedenen Gründen, verzweifeln an der Kunst ihrer Epoche, Hölderlin sieht um 1800 nur künstlerischen Verfall. Lauter Täuschungen aus der allzu nahen Sicht. Wollen wir mit unserem Endurteil nicht lieber warten,

wie dies Itten und gelegentlich auch Sedlmayr selber vorschlugen? J. Burckhardt, wahrlich ein sensibler Augenmensch, verdammt aus seiner eigenen Zeit, also aus den Jahrzehnten eines Courbet, Manet, Monet, alles, was wir heute hochhalten.

Mit jenem gesetzmäßigen „Unbehagen an der eigenen Zeit“, mindestens an der neueren Kunstgeschichte, tritt ein zweiter Vorwurf hervor: Wenn sie auch interessant sei, so sei sie doch in sich gespalten, ja, zerrissen. Sedlmayr zitiert einen heutigen Auseinanderfall in optimistische und pessimistische Haltung. Ich fürchte aber, hier handelt es sich um ein Ewigkeitsphänomen. Inhaltlich gewendet, gab es z. B. im Mittelalter, wie er selber sagt, Christus als Weltenrichter, aber auch als Erlöser. Manche malten, wie Bosch, intensiv nur die Hölle, andere, wie Fra Angelico, nur den Himmel. Beinahe immer treten Hoffnungsfreudigkeit und das Ausweglose als Lebensstimmung gegeneinander: Der wohlige St. Lochner steht neben dem Finsterling, dem Pseudo-Mäleßkircher, der lichte Raffael neben dem düsteren Michelangelo, der friedsame Bellini neben dem kalten Mantegna, der milde Holbein neben dem abgründigen Grünewald, der optimistische Rubens neben dem Pessimisten Brouwer; Mozart neben Beethoven usw. Wenn sich ein solcher Gegensatz heute verschärft, so braucht man dies nicht negativ zu deuten, denn diese zwei Lebensansichten lassen sich wie Leben und Tod ins Unendliche steigern, zwei ungeheuerliche Realitäten, unter deren entgegengesetzter Sicht man alles Leben und alle Gestaltung zu sehen vermag.

Wenn ich Sedlmayr recht verstehe, meint er nun weiter: das moderne, unheimliche, existentialistische Lebensgefühl, wie es in den heutigen Künsten wuchere, führe auch im Sozialen, im Leben von Mensch zu Mensch, zur Bejahung der Brutalität, weshalb religiöse Bindung (Theismus) wünschenswert sei. Ich aber glaube, hier ist das *lebenspraktische Ethos* entscheidend, das wir realisieren müssen, nicht aber die Frage, ob eine Offenbarungsreligion siege, ein bloßer Deismus, ein Pantheismus, ein metaphysischer Idealismus oder ein irdischer Humanismus. Man halte sich doch klar, daß im Mittelalter, wo wir die Höchstentwicklung abendländischer Gottgläubigkeit finden, zugleich die größte Grausamkeit herrscht, die schärfste, antihumane Lebensmißachtung des Mitmenschen. Direkt neben grandiosen Kathedralen wird gevierteilt und lebendig verbrannt. Kunst kann aus *verschiedensten* Tiefenquellen hervorgehen: Man halte den ungläubigen, rationalen Lessing neben Klopstock, den großen Heiden Gluck neben den gläubigen Mozart, Schiller neben Goethe, Beethoven neben Haydn, Brahms neben Bruckner, Courbet neben Millet, Manet neben Cézanne, und man hat immer einen religiös indifferenten neben einem religiösen Typus.

Sehr richtig erscheint mir aber, daß Sedlmayr betont, daß die heutige Kunst

sozial schlecht eingebettet sei. Die mittelalterliche Lage war schon deshalb sehr viel positiver, weil man eine allgemein gültige Thematik hatte, durchgehend geglaubte Symbole, an deren Konstante sich nun die Variable der individuellen Ausdruckskraft entfalten konnte, wobei dann noch diejenigen Betrachter in Mitschwingung gerieten, die nur die allgemein üblichen Symbole verstanden, nicht aber die individuellen Feinheiten der künstlerischen Aussage. Interessant ist nun das Krisenbewußtsein, das Sedlmayr bei den modernen Künstlern ihrer eigenen Produktion gegenüber feststellt. Kann man dies nicht aber auch *positiv* bewerten, etwa als Verantwortungsgefühl, wie wir das bei jenen älteren Klagen tun, die wir oben zitierten?

Weiterhin wurde als negatives Symptom unserer Zeit angeführt, daß man heute sage, die Kunst sei überholt, man wolle und brauche die Künste überhaupt nicht mehr. Sedlmayr meinte mit Recht, daß die Kunst, wenn dies überhand nähme, nur noch ein Katakombendasein führen könne. — Man darf aber solche ganz gelegentlichen Einzeläußerungen nicht zu einem Zentralsymptom erheben. Von allgemeiner Kunstmüdigkeit kann keine Rede sein, wir säßen hier ja sonst vor leeren Bänken. So sehr es an großen Aufträgen und zentralisierenden Räumen fehlt, die Teilnahme des allgemeinen Publikums an den Bildenden Künsten ist eher gewachsen. Jene feindlichen Äußerungen, die sich gegen Kunst überhaupt (nicht etwa gegen moderne Richtungen) wenden, stammen von etwa 1920, wo Leute wie Dix und Grosz, die Futuristen, andererseits aber auch gewisse Technizisten des Bauhauses in Übertreibung ihre Aversionen gegen *veraltete* Kunstformen herausschleuderten. Ich kenne heute keinen einzigen gewichtigen Menschen oder Künstler, der da behauptet, die Kunst als Ganzes sei zu liquidieren, man brauche und wolle sie nicht mehr im Lebensganzen.

Harmloser erscheint mir auch „die bedenkliche Ausweitung des Begriffes der Kunst“, wenn man z. B. zu hören bekommt, ein edel gebautes Auto oder Flugzeug sei doch auch ein Kunstwerk. Wenn gelegentlich solche Äußerungen auftauchten bei van de Velde oder später bei Corbusier, so wollte man nur sagen, auch in einer nobel geschnittenen Karosserie stecken wie in einer edel geschwungenen Barockkommode künstlerische *Elemente*. Dies anzudeuten war aber sehr bedeutsam. Denn das Künstlerische im Leben beginnt nicht erst da, wo es in ein Rähmchen eingespannt ist. In jedem Gespräch, im Teekult, in dem Alltagsgerät kann bekanntlich Kunst mit drinstecken. Hiermit soll doch beileibe nicht behauptet sein, ein anständig geformter Teepott nehme den Rang einer ausdrucks gesättigten Plastik ein, oder eine schöne Holzmaserung an der Wand die Ausdrucksdichte und innere Notwendigkeit, die etwa einem guten Bild von Paul Klee zukommt.

Wichtig war ferner, festzustellen, daß heute oft das nur Aesthetische oder

das nur Pikante beherrschend in den Vordergrund trete. Immerhin kann man beruhigend hier zwei Umstände zitieren. Wie oft habe ich von Schlemmer, Klee, Baumeister, Braque gehört, daß sie vor bestimmten Werken tadelnd sagten, diese seien nur ästhetisch oder nur pikant, es fehle die tiefere Gestaltung. Wir müssen ferner hier erinnern, daß neue Ausdrucksregungen der Künste zuerst immer jahrzehntelang als gesucht, originalitätssüchtig, pour épater le bourgeois gegolten haben. (Frühwirkung Beethovens, C. D. Friedrichs, Delacroixs, Courbets, Cézannes usw.)

Eine weitere Klage ging dann dahin, daß man feststellte, die Kunst isoliere sich heute, sie sei ein allzu frei schwebender Wert geworden. Ich glaube, das sollte man eher beim 19. als beim 20. Jahrhundert konstatieren. Erblickte doch z. B. das vielgescholtene „Bauhaus“, das Wirkungen über den ganzen Erdball hinterlassen hat, wie alle guten Kunstschulen heute die Hauptaufgabe darin, Bild und Plastik wieder in den Alltag, den gesamten Lebensrhythmus, vor allem in die Architektur einzubetten. Dies ist ja gerade ein Grundzug unserer Zeit, ganz gleich, ob wir die Lehren von F. L. Wright, Corbusier, Gropius oder Aalto nehmen.

Die Heutigen schätzen das Neue nur um des Neuen willen, heißt ein weiterer Vorwurf. Wieder baut man hierbei mehr auf Regungen von etwa 1920 auf, die längst überholt sind. Ich kenne keinen bedeutenden heutigen Künstler, dem diese Einstellung noch entscheidend wäre. Überall will man daran arbeiten, das Neue zu verfeinern, zu intensivieren und zu vertiefen. Seit 1926 ist kein neuer Ismus mehr hervorgetreten. Wenn oft von bestimmten *Richtungen* geredet wird statt von der Qualität einzelner Kunstwerke, dann doch nur deshalb, weil die Sprache gewisser Richtungen überhaupt noch nicht verstanden wird, man doch aber zuerst eine Sprache verstehen muß, bevor man sagen kann, was in ihr hoch und was tief steht. Sedlmayr sagt ganz richtig, man solle nicht zurück zum Biedermeier, aber man solle auch nicht auf dem heutigen Fundus des Ausdrucks stehenbleiben. Aber das wollen doch die heutigen Künstler auch nicht. Kein einziger glaubt heute noch, wir seien mit unserer Epoche am Endziele angelangt, an dem wir uns geruhsam niederlassen dürften. Deshalb sollte man auch nicht mehr sagen, charakteristisch sei, daß die moderne Architektur keinen einzigen in sich abgeschlossenen Raum mehr zulasse, in welchem der Mensch in aller Stille zu seiner inneren Mitte kommen könne. — Das neue Ineinanderfluten der Räume war nur für bestimmte Zwecke gemeint, wo es einen tiefen Sinn hat. Überhaupt darf man vereinzelte Spezialäußerungen, die womöglich passé sind, nicht zu Generalsymptomen unserer Zeit erheben. Selbst die sogenannte „Wohnmaschine“ des Bauhauses war nicht gemeint, um den Menschen zur Maschine zu degradieren, sondern genau umgekehrt, um der überlasteten Hausfrau

durch neue Technik soviel wie möglich unproduktive äußerliche Arbeit abzunehmen, damit sie gerade Zeit gewinne für Besinnung und innere Mitte des Menschlichen.

Schließlich noch das sogenannte „Untermenschliche“. Das gibt es in allen Zeiten, wenn auch heute etwas reichlich. Wir verwechseln es aber manchmal mit dem Dämonischen, das es ebenfalls zu allen Zeiten gab, denken Sie nur an Bosch, Grünewald, Brueghel, Goya, Daumier und den Surrealismus. Wir dürfen es im Leben von Mensch zu Mensch nicht zulassen, aber in der Kunst hat es seinen tiefen Sinn. Ist es hier doch nur ein abgründiges Gleichnis für das Unheimliche und Doppelbodige des Lebens. Alle Zeiten haben große und mittlere Meister gehabt, die jene grauenhafte Urtatsache deutlich machten. Ich wähle hierfür ein einziges Gleichnis: daß wir, während wir harmlos genießend durch eine Frühlingswiese schreiten, Tausende von unschuldigen Existenzen zertreten.

Man sage auch nicht, die Kunst des 20. Jahrhunderts sei einseitig vom disharmonischen Gestaltertypus getragen. Auch in dieser modernen Kunst, die man (wieder aus späterer Distanz) gar nicht so zerrissen finden wird, sondern als vielstufigen Antinaturalismus des 20. Jahrhunderts zusammenfassen dürfte, schwingt hinter Unheimlichem ein Harmonisierungswille. Man will nicht nur im Chaos verharren, sondern auch das Kosmische zum Klingen bringen. Freilich pflegt man vor relativ neuen Harmonien jahrzehntelang zu sagen, diese neuen, also spannungsdurchsetzten Harmonien seien keine. Bedenken Sie, daß die Zeitgenossen eines Goethe und Beethoven beinahe vierzig Jahre lang behaupteten, diese Gestaltungsweise gäbe dem Disharmonischen, Widerwärtigen, Zersetzenden allzuviel Raum. *

Beifall

PROFESSOR DR. GUSTAV F. HARTLAUB, HEIDELBERG:

Herr Roh hat in einer mir eindrucksvollen Weise Punkt für Punkt, nicht so sehr das Ganze ins Auge fassend, aufgezeigt, worin Herr Sedlmayr seines Erachtens geirrt hat oder doch mißverstanden werden kann. Ich persönlich gestehe, daß mein Eindruck von der gestrigen Rede im ganzen so positiv war, daß ich mich scheuen würde, einzelne Behauptungen noch auf ihr Für und Wider zu untersuchen. Ich habe von dem Buche einen durchaus anderen Eindruck gehabt als von seiner gestrigen Rede; ich behaupte, daß eine Divergenz zwischen beiden besteht. Gewiß könnten Sie, Herr Sedlmayr, uns nachweisen, daß alles, was Sie gestern ausgeführt haben, so oder so auch im Buche zu finden ist. Aber es kommt auf die Gewichtsverteilung an, und wenn man das Buch als Ganzes nimmt, kann doch jener Eindruck entstehen, der für viele Ihrer Leser mit der Lektüre verbunden bleibt und sie zum Protest herausfordert. Ihr Buch, Herr Sedlmayr, gehört eben seiner ganzen Anlage

nach zu denen, die von beiden Seiten mißverstanden werden müssen; bis zu einem gewissen Grade mag das auch noch von Ihrer gestrigen Rede gelten. Ihre Geistigkeit ist so wendig, Ihre Dialektik so glänzend entwickelt, die Fülle der Ideen, die Sie als Philosoph, Historiker, Zeitkritiker und Psychologe gleichzeitig, simultan nebeneinander herströmen lassen, so verwirrend, daß am Ende jeder von dem allen doch nur seinen eigenen persönlichen Aspekt davonträgt, und daß es denen, die Sie nicht sehr genau lesen und hören, nicht immer gelingt, Ihrer schillernden Vielseitigkeit gerecht zu werden. Ich persönlich habe mit Genugtuung empfunden, daß manches, was in Ihrem Buche mißdeutet werden mußte, nun zurechtgerückt worden ist. Ich habe mit einigem Herzklopfen entdeckt, mit welcher Liebe auch Sie selbst an der modernen Kunst teilnehmen — mag es auch mehr eine Haßliebe oder ein Liebeshäß sein. Sonst hätten Sie ja jetzt nicht so große Worte finden können über einen Maler wie Max Ernst, den Surrealisten, während in Ihrem Buche ein prophetischer Zorn gerade gegen diese Richtung und ihre Vertreter spricht, in der und in denen Sie schlechthin Manifestationen des Metaphysisch-Bösen erkennen wollen.

Höchstens in einer Beziehung bleibt es für mich bei einem grundsätzlichen Widerspruch. Sie sehen in unserer Gegenwart bestätigt, daß überall, wo die Religion gefährdet ist — und das muß man gewiß von der heutigen Bewußtseinslage zugeben —, notwendig auch die Kunst bedroht sein, ja, am Ende untergehen muß. Aber die Krisis des Christentums ist ja kein neues geistesgeschichtliches Phänomen, sondern schon Jahrhunderte in Entwicklung. Die Kunst hat darauf nicht durch Erlöschen, sondern durch eine gewisse Säkularisierung reagiert, die dem Wesen und der Natur des künstlerischen Schaffens und seiner Quellen nicht unbedingt feindlich war. Kann man überhaupt von einem Niedergang der Kunst seit Ende des Mittelalters sprechen? Es ist nicht etwa die Reformation gewesen, die einen Niedergang verhindert hat; die Kunst hat sich vielmehr aus eigener Kraft und aus ihrer besonderen, freien und naturalen „Religiosität“ erhalten. Und selbst wenn sich heute, trotz einzelner begrenzter Erneuerungsbewegungen, das kirchlich und kultisch religiöse Leben auf unserem Planeten von der ungeheuren Flutwelle des Marxismus bedroht sieht, dem Religion nur ein Sedativum für die berechtigten Empörungen der Massen ist, Opium für das Volk, so kann ich damit doch noch nicht den Untergang der Kunst besiegelt sehen. Im Gegenteil! Gerade diejenigen von uns, die, wenn sie auch keineswegs von der massiven Propaganda des politischen Atheismus erfaßt sind, nicht mehr von einem persönlichen Gott zu sprechen wagen, werden in der Kunst nicht etwa einen „Ersatz“, sondern so etwas wie eine „Nachfolge“ der religiösen Bindung begrüßen. Denn die Ehrfurcht vor dem Göttlichen, dem Gottheitlichen als unvor-

Beifall

stellbar-überpersönlicher, zugleich transzendenter und immanenter Macht bleibt uns ja in der Kunst erhalten, sofern sie Kunst ist: auch in der sogenannten weltlichen in allen ihren Spielarten, einschließlich der sinnlichen und erotischen! Alle Kunst, sofern sie wirklich Kunst ist, bleibt ein Lob und Preis der unnennbaren geistigen Mächte, die in der Schöpfung wirksam sind. * Freilich: eine Kunst, die nicht mehr „in Gott“, sondern nur eben in jenem „Göttlichen“ ruht, wird nicht mehr an die Natur in dem alten Sinne gebunden sein, welcher die Künstler anhielt, in der sinnfälligen Erscheinung so etwas wie ein offenes Buch Gottes zu ehren, eine Schrift, eine Signatur des Schöpfers. Die moderne, ja, schon dieklassische Physik, die Bewußtseinslage der neuen Technik und des Ingenieurwesens, nicht zuletzt die Philosophie — von der Kantischen Erkenntnistheorie bis hin zum modernen Existentialismus —: sie alle kennen nicht mehr die Voraussetzung, von der die Alten wie selbstverständlich ausgegangen sind, wonach uns nämlich die Natur in ihrer Erscheinung Zeichen gibt, unmittelbare Symbole. Das Buch der Natur liegt nicht mehr aufgeschlagen vor uns, wie bis zu einem gewissen Grade noch für Goethe; unsere wissenschaftliche Ratio hat sich ihr gegenüber selbständig gemacht und hat ihr höchstens Eigenschaften abgewonnen, von der ihre Sinnfälligkeit gar nichts aussagt. In einer solchen Lage mußte die Bildende Kunst beginnen, weitgehend von dieser Sinnfälligkeit abzusehen, die ihr trotz sentimentaler Naturseligkeit des Großstädtlers kein Evangelium mehr bedeuten kann; sie war berechtigt, ja gezwungen, in der Tiefe der menschlichen Subjektivität die Ordnung und die Gesetze wiederzuentdecken, die sie in der äußeren Natur nicht mehr naiv empfinden und die höchstens in deren mikro- oder auch makrostruktureller „Innenseite“ aufgespürt werden kann. Daher die moderne sogenannte abstrakte oder „halbabstrakte“ Kunst. Ihr Subjektivismus braucht auf die Dauer keineswegs eine bloß anarchistische und spiele- rische Willkür zu bedeuten; ja, selbst in der Art, wie der Surrealist mit den Bruchstücken der Welt hantiert, mag man das Suchen nach einer anderen, tieferen, traumhaft erschaute Einheit ahnen.

In diesem Zusammenhang war es mir an den Ausführungen Sedlmayrs besonders wichtig, daß er uns trotz seiner Bedenken gegen die Kunst in ihrer heutigen Verfassung nicht etwa empfahl, gewissermaßen wieder hinter sie zurückzugehen, sondern daß auch er einsieht: Wir müssen die große Krisis durch- stehen, mag sie uns auch an den Rand des Abgrundes führen. Wir können und dürfen nur vorwärts, nicht mehr zurück. Unsere Hoffnung muß sein, daß wir in den Tiefen unserer Subjektivität — nicht nur, wie einst, im mystischen Sinne, sondern auch als Rationalität! — am Ende etwas entdecken werden, was uns auf neuen ungeahnten Wegen wieder zur Natur, zum Inneren der Natur, zurückführt. *

Beifall

EVERS:

Darf ich eine Zwischen-Bemerkung machen? Ich habe mich aufrichtig gefreut, Herr Hartlaub, daß Sie sich an Herrn Sedlmayr direkt gewendet haben. Ich möchte doch vorschlagen, daß wir hier ein richtiges Gespräch führen, daß wir einander anschauen und miteinander sprechen, nicht aber uns ans Publikum wenden. Das Publikum wird doch mit seinem Beifall oder Widerspruch in unser Gespräch eingreifen. — Bitte, Herr Wieszner.

DR. GEORG GUSTAV WIESZNER, NÜRNBERG:

Meine Damen und Herren! Es ist mir schwer gemacht. Ich soll einerseits dahin, andererseits dorthin sprechen. Ich will es versuchen. Meine Damen und Herren! Ich bin fremd in Ihrem Kreis. Ich komme aus Nürnberg, der Stadt, in der die meisten Werte ganz und gar zerschlagen sind. Wir Nürnberger haben zu lange von dem gelebt, was solche Werte waren. Sie waren für uns die Welt an sich. Dann kam der große Wink von oben: Das Leben ist Wandlung! Stirb und Werde! Und gerade deshalb, weil ich aus einer so zerschmetterten Stadt wegfuhr und in eine so zerschmetterte Stadt wir Darmstadt kam, war ich erschüttert über die Ausführungen des Herrn Sedlmayr. Er bekannte sich zu seinem Buch mit dem sensationellen Titel. Welches aber, frage ich mich, ist denn der Begriff der „Mitte“? Gestatten Sie einen Vergleich! Ich sehe da ein stehendes Rad: In der Mitte eine Nabe. Es gibt so für den Beschauer dieses Rades ein Links, ein Rechts, ein Oben und Unten. Aber ein stehendes Rad ist ein totes Rad. Das lebendig rollende Rad nimmt seine Nabe, seine Mitte mit sich fort. Die Form ist wandelbar, sonst könnten wir Kunsthistoriker die Zeiten nicht erkennen. Der Geist ist wandelbar, der Gottesbegriff ist wandelbar, das ist vielleicht unsere Tragik, und ohne Historie — lassen Sie mich einen Augenblick als Historiker sprechen — ist die moderne Kunst nicht zu packen. Am Ende seiner Vorlesungstätigkeit hat mein Lehrer Wölfelin die „Zäsur um 1800“ anerkannt. Sedlmayrs Werte scheinen mir aus dem Barock genommen zu sein, also *vor* 1800. Wir aber stehen in einem Zeitenumbruch, der ähnlich ist dem der Entwicklung der Romanik zur Gotik, von einer irdisch zu einer geistig orientierten Zeit hin, denn daß wir heute nach der Sinnlichkeit des Barock auch wieder nach gläubiger Geistigkeit ringen, das wissen wir alle. Ich vermißte auch in der Rede Ittens die Tatsache, daß wir seit 1800 neue Menschen sind, die sich zu Herren der Kräfte machten, die früher Kräfte der Götter oder Götter selbst waren. Die Maschine ist eine Schöpfung des Menschen, und mit ihr befreit er sich von der bedrängenden Umwelt ihn bestürzender Kräfte. Lassen Sie mich bitte, weil wir heute früh keinen Dichter hören konnten, das Gespräch durch die Zitate eines Dichters erweitern. Mein Freund *Ernst Bacmeister* schickte mir vor einigen Tagen

seine Rede: *Die Bewertung der Maschine in der Weltanschauung des Geistes*. Ich will damit die Vorträge von heute früh ergänzen. Hier stößt ein Dichter zu Neuem durch: „Der biblischen Gleichnissprache bedarf es nicht mehr, seit uns die unmetaphorische Göttlichkeit auch nur eines beliebigen Insektes aus einem durchforschten Zellgewebe dank der Maschine „Mikroskop“ zum handlichen Wissen geworden ist. Dieses Wissen muß uns nur noch zur religiösen Ergriffenheit gedeihen, dann ist uns und der Natur gegen alle Verirrungen geholfen“. Auf unser Gestaltungsproblem angewendet und der Zeit wegen in Telegrammstil: Der Fotoapparat hat den Silhouettenschneider verdrängt, und die Bunteleica-Aufnahmen verdrängen die Imitatoren der Landschaftsmalerei. Der Apparat ist ein künstlerisches Instrument geworden. Das sehen Sie hier in der Foto-Ausstellung im Amerikahaus. Wenn wir wieder unseren Dichter sprechen lassen: „Aber die Maschine hat noch einen überlegeneren Konkurrenten als das Kunsthandwerkliche im Wertaspekt der Weltanschauung unter der Maßgabe des menschlichen Gedeihens zum Geiste hin. Das ist das eigentliche Künstlerische. Bei ihm geht vollends die Seelengeburt des Werkes entscheidend seiner technischen Ausführung voran und bewahrt auch noch die Ausführung vor dem geringsten Beitrag an undurchführter Mache. Ja, wenn wir das ganze kosmische Leben in seiner Wüchsigkeit als einen Baum der Gestaltung bezeichnen wollten, dann wären als die Blüten an diesem Baume die kunstsöpferischen Menschen zu bezeichnen und ihre Werke als die Früchte des göttlichen Totalphänomens Natur“. Soweit unser Dichter. Wenn Jung hier zitiert worden ist, dann wollen wir uns klar werden, daß unsere Künstler heute aus der (trotz seiner Tiefenperspektive) Fläche des Barock in eine neue geistige Tiefe steigen. Es sind Urkräfte, es sind die Archetypen, die sie schauen. Ich kann darüber hinwegsehen, es ist heute früh davon gesprochen worden. Ich sehe in diesem Mythischen einen Aufstieg, ich sehe den Mut, vorzustoßen in eine Welt, die über den Welten der Apparate in allem mitschwingt. Ein paar Beispiele: Trotz Grünewald, trotz einem Rubezahl Schwinds sind diese Dämonen, wie sie uns *Willi Baumeister* in seinem Werk zeigt, viel bedrängendere Gestalten. Ich muß gestehen, als Germanist habe ich das Bild des Gilgamesch durch Baumeister neu in seiner Urgründigkeit geschaut. Der Mut zum Chaos, mit dem sie ringen, heißt für die Künstler Mut zu neuer Wandlung. Aber wenn gesagt worden ist, daß die neue Kunst die Forderung auf einen nun unwandelbaren absoluten Wert erhebe, dann sage ich: Nein! Ich komme aus dem Bauhaus-Kreis. Ich war mit den Leuten freundschaftlich verbunden. Aber es gab keine Forderung. Wir lachten im Bauhaus über die Dinge, die man draußen „Bauhaus“ (in Gänsefüßchen!) nannte. Wir suchten Urformen im Praktischen und Geistigen. Wir suchten für einen Rahmen das Bild, nicht für ein Bild den Rahmen. Wir be-

mühten uns um ein Kleines Einmaleins. Wir nahmen die Techniken des 19. Jahrhunderts als ein neues Werkzeug für Kunstgestaltung, als ein Material: moderne Pinsel, moderne Stichel, moderne Hämmer. Wenn Herr Sedlmayr dieses Ringen um eine Zeit keine Kunst nennt, ja, dann ist er in meinen Augen in der Situation eines Großpapas der beginnenden Bronzezeit, der die Metallaxt des Enkels leugnet, weil er nur in Stein denken kann. Mein Erlebnis ist einfach das, daß ich in diesen Künstlern, die um mich herum leben, dieses Ringen um die Zeit sehe und achte. Als ich nach 1945 wieder eine Ausstellung der modernen Kunst sah, waren meine tiefen Erlebnisse nicht die Bilder selbst, sondern die Daten der Bilder. Sie waren alle während des Dritten Reiches gemalt. Sie waren keine Konjunktur! Diese Menschen mußten unter Bedrohung so gestalten, und wenn der Mensch „muß“, dann spricht ein Etwas, ein Göttliches aus ihm, und das haben wir Historiker hinzunehmen und zu achten. *

Beijall

SEDLMAYR:

Herr Roh, ich würde gerne auf jeden einzelnen Ihrer Punkte eingehen, aber es würde wieder 50 Minuten dauern, und das Gespräch würde infolgedessen nicht den Verlauf nehmen, den die Leitung des Gesprächs wünscht. Ich möchte vor allem die menschliche Atmosphäre erneuern, die mir aus einem Brief entgegengekommen ist, den Sie mir geschrieben haben. Dort haben Sie eine scharfe Kontroverse, in der wir über verschiedene Punkte ganz verschieden dachten, mit dem Ausblick darauf geschlossen, das Wesentlichste wäre, das Gespräch auf einer menschlich versöhnlichen Basis zu halten, und dafür war ich Ihnen dankbar. Nun erlauben Sie mir, etwas dazu beizutragen. Weil ich ja immer wieder ins Barock und ins Biedermeier „rückdatiert“ werde, war mir das Bekenntnis von Professor Mitscherlich willkommen, als er ganz einfach sagte, er sei mit der modernen Kunst aufgewachsen. Da dachte ich heimlich: Ja, bin ich denn mit Böcklin oder mit Waldmüller aufgewachsen oder gar im Barock? Nein! Mein erster wirklicher *Kunsteindruck* war ein allerdings nicht sehr guter Ableger der „Brücke“, den ich im Jahre 1912 zu sehen bekam. Die Begeisterung meiner jungen Jahre waren nicht der Barock, der kam erst später, sondern Kokoschka und Loos, Picasso und Le Corbusier, die Modernen der Zeit. Ich war einer der ersten, der in Wien T. S. Eliots Namen kannte und seine Werke las. Meine Bekannten wohnten in Häusern von Josef Hofmann, die mir „Grünhorn“ damals nicht modern genug waren. Also auch ich bin mit der modernen Kunst aufgewachsen! Nur habe ich später verschiedene Dinge darin gefunden, die mir im Laufe meiner Entwicklung, als andere Erlebnisse noch stärker wurden als die Kunst, be-

denklich erschienen sind. Nicht an die großen Künstler denke ich dabei, in denen aus jeder Situation durch ein „Stirb und Werde“ das Ewige wieder geboren werden kann, nein, sondern an die Tendenzen der Kunst im allgemeinen. Das wollte ich nur sagen. Man muß offenbar, wenn man als Kunsthistoriker vorhat, ein Buch über moderne Kunst zu schreiben, sich hüten, Jugendarbeiten über den Barock zu machen, da man sonst ganz sicher vorgeworfen bekommt, man könne die Kunst der Gegenwart nur vom Barock her ansehen. Aber es könnte vielleicht auch sein — und wenn ich an meine Sympathie und mein persönliches Verhältnis zu der modernen Physik denke, scheint mir das nicht unmöglich —, daß ich trotzdem zur Gegenwart von 1950 gehöre * und, wenn überhaupt etwas anzugreifen ist, das Verharren auf der „avant-garde“ von 1925 angreife. Daß ich also das Gestern nicht von vorgestern, sondern gerade von heute her angreife oder mindestens für „heute“ den Weg freizumachen mich bemühe. Das wäre immerhin die Möglichkeit! Übrigens hat mich heute ein Wort besonders gepackt, nämlich: „Wenn man den Gegner bis ins Herz verfolgt mit seiner Gegnerschaft, dann findet man sich selbst!“ Aber — bitte lesen Sie! — das steht doch auf den letzten Seiten meines Buches! Dort heißt es nämlich ganz ausdrücklich: Die ganze Kulturkritik ist nicht von außen zu betrachten (um sich besser zu dünken und zu sagen: „Ah, ich bin der Gute, mich geht das nichts an“), die Diagnose des Zeitalters ist auf sich selbst zurückzuwerfen, um sich selbst zu erkennen und zu ändern. Das ist doch das Wesentliche: erst einmal die ethischen Voraussetzungen! *

Beifall

Langanhaltender Beifall

EVERS:

(*Zum Publikum.*) Bitte, hören Sie doch auf! Wenn Sie so lange Beifall klatschen, geht das von unserem Gespräch ab. (*Zu Sedlmayr.*) Hier ist ein Brief von Werner Haftmann, der heute leider fehlt, weil er in der Schweiz ist, zu seinem Bedauern; er läßt Sie ausdrücklich grüßen, Herr Sedlmayr. Ich zitiere aus seinem Brief: „Sedlmayr verkennt entschlossen die moderne Kunst, weil er sie und die ihr zugrunde liegende Freiheit für atheistisch erklärt. Das ist der typische Kurzschluß eines, der nicht in der Mitte des von ihm behandelten Problems steht, und der, weil er selbst nicht in der Mitte steht, immer wieder auf den Verlust dieser Mitte stößt.“ Und ich zitiere aus einer Kritik, die im „Hochland“ stand^{*)}: Die erregende Kernfrage um das Sedlmayrsche Buch beruht aber letztlich wohl darin, ob der Christ von heute überhaupt die Möglichkeit und das Recht besitzt, die hier dargestellte Entwicklung der Menschheit gleichsam von außen her als folgerichtige Abwärtsbewegung zu schildern, die notwendig und tatsächlich in der Katastrophe endet.“

^{*)} „Hochland“ 42, München Juni 1950, Adolf Weis, Zum Problem der modernen Kunst, S. 442.

SEDLMAJR: Ich habe davon gehört.

KÖBERLE:

Der Verlauf des Gesprächs hat gezeigt, daß uns vor allem bedeutsame Unterschiede trennen im Blick auf die Bewertung von Religiös und Christlich. Wir haben echte und überzeugende Äußerungen religiöser Ergriffenheit gehört im Blick auf das künstlerische Verstehen und Schaffen. Man kann auch als Christ dem nur in Ehrfurcht zuhören, zumal das Verlassen der christlichen Existenz, das heute in der Erscheinung des Säkularismus zu millionenfachem Schicksal geworden ist, zweifellos auch mit einer Schuld der Kirche zusammenhängt, die es nicht vermocht hat, Menschen bei sich lebendig zu erhalten. Ich bitte Sie nur, doch das eine zu bedenken: So sehr wir Ehrfurcht haben vor einer pantheistisch gefärbten Weltfrömmigkeit oder auch vor der Beheimatung in einer außerchristlichen Fremdreligion, vergessen Sie nicht, daß heute, im Endstadium der säkularen Entwicklung, nicht wenige Menschen aus innerster Erschütterung heraus erneut fragen nach einem Ur-Datum, das wirklich Halt zu geben vermag. Es ist eben in einer fast überschwenglichen Weise gesprochen worden von der wunderbaren Herrschaft über die Natur, die wir gewonnen haben. Dabei stehen wir doch heute unter der Tatsache, daß wir dieser Natur nicht mehr Herr werden, daß ausgerechnet die kleinsten Bestandteile der Natur, in Gestalt der Atom-Waffen, gegen uns aufstehen und eine Herrschaft über uns gewinnen, daß es uns angst und bange wird vor diesen unheimlichen Möglichkeiten.

Also, ich wollte nur das eine zu bedenken geben, auch zum Verständnis des Buches und des Anliegens von Herrn Sedlmayr: Es gibt heute Menschen, die unter dem Eindruck einer immer mehr sich auflösenden Welt wieder zu einer christlichen Gläubigkeit heimkehren, die dort auf Grund innerster Überwindung und Überführung wieder ihre religiöse Heimat finden, und das keineswegs einer kirchlichen Lehrautorität zuliebe. Es geht gewiß nicht darum, irgendwelche moralischen Zensuren auszuteilen, daß etwa der gläubige Bruckner der größere Künstler gewesen sei als der kritisch-skeptische Brahms, um nur dieses einzige Beispiel zu bringen. Es geht in der Kunst ja zunächst immer nur darum, ob ein Werk gut oder schlecht gemacht ist, und nicht, ob es einer Konfession oder einer Weltanschauung zuliebe entstanden ist. Aber das ist doch nicht zu bestreiten, daß den Malern, die ihre Heimat in der christlichen Wirklichkeit gefunden haben, das Ihre auch im künstlerischen Schaffen reichlich und überreichlich zugeflossen ist. Um aber eine falsche Schau im Blick auf die christliche Existenz des Künstlers zu bannen, darf ich zum Schluß nur das eine sagen: Als Künstler Christ sein, heißt ja nicht: ein frommes Tugendschaf werden, das langweilig und unproduktiv lebt, es

heißt vielmehr: all seine Erschütterungen und Beseligungen in Höhen und Tiefen vor dem lebendigen Du Gottes ausbreiten und dabei erfahren, daß man nicht unverstanden und ungeführt bleibt. *

Beifall

PROFESSOR WILLI BAUMEISTER, STUTTGART:

Die Wissenschaft ist nie etwas Leidendes. Wenn Planck, Einstein und die ganze Phalanx unserer Genialität auf die Atomkerne gestoßen sind, darf man nicht daraus schließen, damit sei etwas Böses gemacht. Sondern es gibt eine zweite Phase, die das Gefundene anwendet. Man darf also die Erfindung und den Geist der Erfindung nicht verantwortlich machen für die eventuellen Unheile, die in ihrer Anwendung geschehen. Es kann ein Gewehr sehr gut sein, um einen Löwen abzuwehren, ein Gewehr kann aber auch zu entsetzlichen Wirkungen verwendet werden. Das ist dann gleich, wie wenn ein Mann aus der Steinzeit einen Faustkeil machte und die andere Sippe damit aussrottete, weil er einen besseren Faustkeil hatte. * Auch das ist doch Anwendung, das ist nicht die Erfindung. Wir können doch nicht diesen genialen, großartigen und sogar religiösen Planck verantwortlich machen, daß vielleicht damit eine tolle Sache passiert. Das ist ein Unterschied: die Anwendung eines durch Genialität gelieferten Wertes und der Wert selbst. *

*Zuruf: Aber Hiroshima
ist doch passiert!*

Zwischenrufe

DR. WALTER WINKLER, TÜBINGEN:

Ich bin der Auffassung, daß die moderne Kunst einer zeitgeschichtlichen Notwendigkeit entspricht. In der Vertiefung in das eigene Innenleben, in der vermehrten Beschäftigung mit den Kräften des Unbewußten, in dem unverhohlenen Rückgriff auf das Archaische, Urtümliche, Urbildhafte, in der Bevorzugung des Irrationalen erblicke ich eine notwendige Gegenregulation. Eine Gegenregulation nämlich gegen einen oberflächlich gewordenen Naturalismus, Photographismus und Gartenlaubenkitsch, gegen die Verflachung des Menschen durch die moderne Technik, eine Gegenregulation schließlich gegen den zunehmenden Materialismus, Rationalismus und die Vermassung des Menschen. Der Künstler erstrebt eine Auffrischung und Erneuerung des modernen Menschen, indem er sich auf die unverbrauchte Kraft primitiver Kunst beruft, und indem er das Archaische in sich selbst mobilisiert. Durch die Introversion wurde dann auch die ganze Magie und Dämonie der Innenwelt wieder belebt, besonders eindrucksvoll bei Paul Klee und manchen Surrealisten. Freilich trifft Sedlmayr mit seinem Begriff „Verlust der Mitte“ hier den Kern der Sache, doch kann ich ihm nicht folgen, wenn er in dem Unbewußten einzig und allein das Untermenschliche, Menschenunwürdige, Satanische und Chaotische erblickt. Er übersieht dabei, daß sich im Unbe-

wußten im gleichen Maß auch heilende Kräfte regen und daß dem Unbewußten etwas Produktiv-Schöpferisches zugesprochen werden muß. *

Beifall
Zuruf: Sehr richtig!

Mir will scheinen, daß Sedlmayr selbst ein Opfer des Extremismus geworden ist. Er nimmt offenbar nicht wahr, daß eine rationalistische und intellektualistische Haltung wie die seinige die Kunst, die er innerlich verurteilt, auch heute noch notwendig macht. Ich fürchte außerdem, die proklamierte Kunst der Mitte könnte vielleicht eine Kunst ohne Dynamik sein.

Vielleicht darf ich meine Auffassung über die Funktion der modernen Kunst in einem Bild zusammenfassen: Sehen Sie, es klafft eine abgrundtiefe, unüberbrückbar erscheinende Kluft zwischen der modernen ideographischen Malerei eines Bissier und einem modernen Photoapparat, sagen wir einer Leica mit allem Komfort. Je komfortabler die Leicas aber ausfielen, desto irrationaler müßten unsere Maler malen. Der einzelne Künstler hat für das, was er tut, im allgemeinen nur rationalisierte Gründe; z. B. tut er es aus einem bewußten Protest gegen die moderne Technik. In Wirklichkeit ist er aber dabei, ein geheimnisvolles Naturgesetz, das Gesetz der Enantiodromie, zu erfüllen. Abhilfe kann man nicht schaffen, indem man affektgeladen gegen die moderne Kunst Sturm läuft, sondern nur dann mag die große, uns gestellte Aufgabe einer neuen Synthese gelingen, wenn sich ein jeder redlich abmüht, Leica und Bissier, die moderne Technik und die ideographische Malerei, d. h. überhaupt die ungeheuerlichen Gegensätzlichkeiten unserer Zeit, als notwendige Erscheinungen zu bejahen; wenn sich ein jeder redlich abmüht, *diese Gegensätze in sich selbst aufzusuchen* und in sich zu vereinigen. Dann wird es möglich sein, die von Sedlmayr gestellte kulturpsychopathologische Diagnose einer „Krankheit zum Tode“ zu revidieren. *

Beifall

EVERS:

Ich versuche immer wieder, ein Gespräch in Gang zu bringen. Auch dies war ein zweifellos interessanter und wichtiger Beitrag zu dem Gesamtproblem der gegenwärtigen Kunst. Aber wir können doch nicht, weil die Kunst durch alle Lebenszweige reicht, jetzt im Gespräch alles durcheinander schieben, sondern wir müssen doch versuchen, einmal bei einem Thema zu bleiben. Ich möchte direkt fragen: Herr Sedlmayr, wenn man den Verlust einer Mitte konstatiert, muß man doch selber eine Basis haben, die vom Verlust nicht angegriffen ist. Wo finden Sie sie?

SEDLMAYR:

Das habe ich ja ganz ausdrücklich bekannt. Dieses Bekenntnis ist natürlich ein persönliches, und wie im Buch auch ausdrücklich gesagt wird, über-

schreitet es die wissenschaftliche Grenze. Ich habe dort bekannt, daß ich persönlich den festen Punkt nur auf dem Boden des Christentums finde. Das hier hervorzukehren, scheint mir nicht richtig, weil wir uns darüber nicht einigen können. Besser ist es vielleicht, den Punkt anzuvisieren, der am stärksten in den Ausführungen von Alfred Weber hervorgetreten ist. Beginnen wir damit, daß ein von Weber dramatisch geschilderter Einschnitt unser Zeitalter von dem trennt, das von 3500 vor Christus bis ins späte 18. Jahrhundert reicht. Diesen tiefen Schnitt sehe auch ich so, und ich sehe auch, daß von vielem Abschied genommen werden muß, das nicht wiederkommen wird. Aber ich frage mich auch: Was ist mitzunehmen von dem Alten, von dieser großen europäischen Tradition? Und da hat mich mit bannender Kraft immer wieder ein Bild gepackt, das ich aus Solowjoff in meinem Buch zitiert und später in dem im Jahre 1947 erschienenen Buch von André Gide „Thésée“ fand. Bei beiden wird als Typus des Menschen in unseren Zeiten Aeneas gesehen, der sich aus dem brennenden Troja rettet. Die Frage ist: Was trägt er aus dem brennenden Troja mit sich? Die Penaten und den Vater. Sie trägt er hinüber in das Neue, das ganz anders aussehen wird, das keine Restitution des alten Troja, keine Reprise sein wird, sondern ein neues Reich. Und auch für uns ist die Frage: Lassen wir etwa alles zurück und nehmen gar nichts mit, oder — und hier ist von jedem eine existenzielle Entscheidung gefordert beim Übergang in die kommende Zeit, die sehr viele neue Züge haben wird, — was wollen wir, was sollen wir mitnehmen? Ich entscheide mich in diesem Augenblick mit Aeneas für die „Penaten“ und den „Vater“. Ich glaube, wenn ich die mitnehme, dann werden dort, aus Urkräften heraus, auch die Bilder der Kunst wieder da sein. Nicht die alte Kunst kann ich mitnehmen, sondern ihre Grundlage. Nun weiß ich wohl, daß die Kunst in unserer Zeit auch im religiösen Bereich unfähig geworden ist, etwas Kräftiges zu gebären. Die Tragödie der Kirchenkunst im 19. Jhdt. zeigt das ja. In der echten Kunst ist für mich ein numinoses Element bewahrt in einer Zeit, die sich rational überspannt hat. (Wenn ich mir das auch nicht so oberflächlich vorstelle, daß die moderne Kunst nur als eine Reaktion auf die Fotografie entsteht.) Dieses numinose Element — im Bilde: der alte Vater und die Penaten — ist zu retten. Hier haben Sie *meine* Entscheidung! Ein anderer wird sich vielleicht anders entschließen. Es gibt auch Leute, die meinen, daß wir am besten Religion und Kunst zurücklassen. Andere lassen die Religion und nehmen die Kunst mit. Andere lassen das Menschenbild zurück. Ich nehme für meine Person nicht die gesamte europäische Vergangenheit mit, aber doch das Wesentliche, den „Vater“ und die „Penaten“.

CONRAD WESTPFAHL, MÜNCHEN:

Herr Sedlmayr! Ich kenne Sie, wir haben uns ja in Wien getroffen. Wenn Sie an die Penaten denken und an ihren Vater, so sage ich Ihnen, daß man als Bildender Künstler, der etwas machen will, dieses noch vor sich als etwas noch nicht Gemachtes hat. Infolgedessen sind die Penaten und der Vater im Rücken. Selbstverständlich bewegen uns die Penaten und der Vater. Das im Rücken Befindliche dreht uns nach vorwärts. In dem Moment, wo Sie sich umkehren, ist es mit der Bewegung nach vorwärts aus. Diese Umdrehung machen Sie gefühlsmäßig in Ihrem Buch. Das ist Ihnen als Historiker natürlich gemäß, aber Sie verkennen damit, daß die unumgängliche Anziehungskraft dessen, was vor dem Bildenden Künstler als das noch nicht Getane, d. h. als das eben zu Leistende, steht, daß das der wesentliche Sog ist, der ihn überhaupt mit Hoffnung in die Zukunft schauen läßt. Daß er aber als Geschaffener, der sich nicht geschaffen hat, selbstverständlich nach vorne bewegt wird und insofern nicht Schöpfer ist, darin gebe ich Ihnen vollkommen recht. Jeder, der glaubt, er hätte sich selbst geschaffen, der gräbt sich damit den Grund ab, der ihn überhaupt in die Zukunft tragen kann. Insofern können wir die Verbindung mit dem Rückwärtigen nie abbrechen, sie trägt uns ja, ob wir wollen oder nicht. * Und nun etwas anderes. Ihr Buch basiert im wesentlichen nicht auf dem Verlust der Mitte, sondern auf dem Verlust des Bildes der Ebenbildlichkeit. * Ich möchte mit Matisse darauf antworten. Matisse sagt: Ich male keine Frau, sondern ein Bild. Was heißt das? Das bedeutet, die femininen Qualitäten, d. h. das, was ihn vom fraulichen Wesen erreicht, was ihn erreicht als Bewegung, als Zustrom, als Dialogverhältnis, als Ausgesetztsein, dieses Wesentliche in Bildfläche umzuwandeln und die Bildfläche, das Viereck der Bildfläche mit femininen Elementen zu erfüllen. Darin sehen Sie, was eigentlich Ebenbildlichkeit ist. Hier auf dem Bilde sollen die femininen Qualitäten nicht als Selbstzweck, als Ding erscheinen, sondern das Viereck des Bildes macht, daß sich diese femininen Qualitäten dauernd innerhalb eines Vierecks bewegen, das ein Äquivalent zur Unendlichkeit darstellt. In Wahrheit lockt das Viereck des Bildes und die Bildfläche, die von vornherein gegeben ist und insofern ein Antriebselement hat, dem Sie gehorsam sein müssen. Dieser Gehorsam trägt Sie plötzlich in eine Gegend, wo auf Sie als Machender und Beginnender der Schein des Transzendenten fällt, sonst ist überhaupt keine Bildmöglichkeit gegeben. In dem Moment, wo die Einzelheiten in konkretere Form kämen, würde die Bildfläche zerfallen, und Sie hätten ein Loch in der Wand, durch das Sie eine Frau sehen. Aber das kann niemals die Aufgabe sein. Also, ich will damit ganz kurz sagen, die Ebenbildlichkeit ist gegeben erstens dadurch, daß der Mensch in seiner Gesamtheit vom Anblick der viereckigen Fläche, die noch

Beifall

Beifall

nicht geleistet ist, angesprochen wird, als in einem Gehorsam. Und zweitens ist diese Ebenbildlichkeit dadurch gegeben, daß er das einzelne nur konkretisieren, nur verwirklichen kann als bildhaften Vorgang innerhalb einer geschlossenen Arbeit, die kein Ausschnitt ist, sondern die in ihrer viereckigen Begrenztheit eine Beziehung zur Unendlichkeit darstellt. *

Beifall

SEDLMAYR:

(*Zu Westpfahl gewendet.*) Ganz kurz zu den zwei Teilen Ihrer Ansprache. Im ersten schien mir der bisher wesentlichste Punkt der Aussprache zu liegen. Im zweiten haben Sie mir im wesentlichen erläutert, wodurch sich ein modernes Bild von einem Bild der Guckkastenära unterscheidet. Die Ebenbildlichkeit, von der ich spreche, ist nicht die der Fotografie. Das geht auch aus meinem Buch hervor. In jeder der modernen Richtungen, auch in der abstrakten Kunst, kann die volle Ebenbildlichkeit bewahrt bleiben. Nur ist die Unterscheidung der Geister hier schwerer. Es ist gar nicht notwendig, daß wir darüber sprechen. Sie unterschätzen uns Kunsthistoriker. Sie glauben, wir verstünden nicht einmal das ABC der Sprache des modernen Künstlers. Aber, schauen Sie, in der Zeit, in der viele Künstler schon aufgebrochen waren auf neuen Wegen, etwa der junge Matisse, gab es noch Künstler, die in einer älteren Sprache „gedichtet“ haben und die doch ebenso große Künstler gewesen sind: Marées zum Beispiel. Das kann man nicht ohne weiteres gegeneinander ausspielen. Entscheidend ist nicht so sehr die „Sprache“ als die „Kunst“. Ob alle Sprachen untereinander für die Dichtung gleichwertig sind, ist eine andere Frage. Ich halte dafür, daß z. B. eine Kunstsprache wie das Basic-English für die Dichtung ein inferiores Medium anderen, sogar „toten“ Sprachen gegenüber ist, und das könnte sehr wohl — aus ganz anderen Gründen — auch bei manchen neu auftretenden modernen Kunstsprachen so sein. Das ist ungefähr das, was ich dazu zu sagen habe.

WESTPFAHL:

Darf ich darauf kurz antworten? Sie sprechen von der Aussonderung in Seinssphären und sprechen von dem reinen Sehen Cézannes, und zwar rechnen Sie das diesem Cézanne nur als eine Verarmung an. Darauf muß ich ganz kurz sagen: Wo die Bewegung, d. h. die Empfindung des Sehens im Maler, im Schauenden erregt ist, da mischen in diese Erregung sofort andere Momente sich ein, wie z. B. ein Begriffliches gedacht wird, wie z. B. ein durchgehendes Pferd. Sie haben von dem durchgehenden Pferd als einem Motiv in der Kunst gesprochen. Es kommt hier an auf das qualitative Durchgehen, aber nicht auf das durchgehende Pferd selber, das wäre bereits eine Konkretisierung. Ich will sagen, die Aussonderung in reine Seinssphären

bedeutet in Bezug auf Cézanne, daß das Erscheinende dermaßen geschehen müßte, daß er auf dieses Erscheinende antworten muß, dann, wenn es in den tiefsten Grund seiner Seele gefallen ist, ohne daß das Begriffliche oder irgendetwas anderes dazwischengekommen ist. Wie schon vorher dieses einfache Empfindungsmoment des Sehens, das Maßnehmen der Augen an den Formen, die Voraussetzung für alles überhaupt ist. Bevor dieses Maßnehmen der Augen nicht so frei ist und den Menschen nicht bewegt, kann der Grund der Seele nicht erreicht werden und infolgedessen ja dann auch die Seele nicht. Das reine Sehen ist weiter gar nichts als das pure Ausgesetztsein, aber es bedeutet keineswegs, daß nun ein Sichtbares in Formen von reiner Malerei allseitig herauskommen muß. Durchaus nicht. Ist das eine Antwort?

SEDLMAYR:

Das ist gewiß eine Antwort. Ich nehme sie auch an. Aber ich sehe auch in dieser Antwort noch Mißverständnisse. Wollen wir das weiterführen?

MITSCHERLICH:

Ich will nur eine Bemerkung des Psychologen machen zu einem Wort, das heute wiederholt gebraucht worden ist von den verschiedensten Rednern, von dem ich aber nicht annehmen kann, daß es bei allen Zuhörern so unbedingt verstanden wird. Es ist das Wort „Archetypus“. Der Archetypus ist ein Begriff, soweit ich ihn kenne, der aus der Antike stammt, in die antike Philosophie zurückreicht, der dann wieder aufgenommen worden ist in der Romantik, und der in der Neuzeit von C. G. Jung in Zürich zu einem Begriff seiner komplexen Psychologie gemacht worden ist. Meine Damen und Herren! Ich bin eigentlich Fachmann auf diesem Gebiet. Ich will mich aber nicht aufspielen als solcher. Wenn Sie mich genau fragen, was ein Archetypus ist, kann ich Ihnen darauf nicht antworten. Herr Jung weiß es vielleicht auch nicht. Er operiert mit dem Wort — ich sage das nicht als Rüge — wie mit einer Arbeitshypothese, die Arbeitshypothese lautet demnach so — es trägt zu unserem Gespräch bei, sonst kommen wir nämlich nie auf einen Grund — die Hypothese lautet, daß der Mensch ein persönliches Unbewußtes hat, und daß er außerdem aus der Tiefe der Menschheitsgeschichte Einstellungen, Bilder oder Anschauungsformen, Reaktionsformen mitbringt, die er sich persönlich nicht aneignen muß. Er habe etwa ein Bild des bedrohenden, des großen Vaters in sich als monumentales Phantasiebild, das vielleicht einmal nächstens auftaucht im Traum, und das in Bezug zur Wirklichkeit seines Vaters steht — aber mehr als nur eine personale Reproduktion in der Phantasie ist. Meine Damen und Herren, ob das ein durchgängig seelisches Prinzip ist, ist mir sehr fraglich, und ob es anwendbar ist auf den Prozeß des künstlerischen Schöpfens,

ist mir noch fraglicher, denn ich sehe Kunst, soweit ich etwas rein Dynamisches im Sinne des Stilwandels von Kunst verstehe, nicht darin, daß Archetypen irgendwelcher Art sich ihrer annehmen, sondern daß *schöpferische* Phantasiebilder gestaltet werden. *

Beifall

Die Auffassung, daß wir uns immer quasi faul auf einen bereit liegenden Archetypus zurückziehen, der sich dann anbietet, wenn die schöpferische

Beifall

Phantasie nichts produziert, kann ich nicht teilen. * Das ist also von mir als Psychologen hier zu sagen. Das mußte ich sagen. Wenn ich als Psychologe Massenpsychologie treibe, sehe ich nicht etwa die Tatsache, daß jene Menschen so ohne weiteres auf archetypische Gestalten zurückfallen, deren persönliches Bewußtsein von ihnen wirklich imponierend sich einprägenden Bildern entleert ist, sondern ich finde bei diesen Menschen eine Zerstückelung ihrer seelischen Kräfte gleichsam wie ein Treibeis, das da vorbeitreibt. Jetzt nehmen Sie es mir nicht übel, ich muß etwas Aggressives sagen, es ist heute z. B. auf die entgegengesetzten Thesen mit dem gleichen Beifall geantwortet worden. Das stellt mich vor die Frage, daß man offenbar eine massenpsychologische Situation ungeheuer leicht erzeugen kann, ein momentaner Affekt wird erweckt und wird sofort umgesetzt. Das ist aber nicht ein Kennzeichen kollektiver Herdenhaftigkeit, sondern das scheint mir erst einmal darauf hinzuweisen, daß wir uns alle dann, wenn wir nicht mehr wirklich durchschauen, wenn wir nicht mehr sicher sind, uns von Affekten davontreiben lassen. Affekte hat aber die ganze belebte Natur. Dieses nur als vielleicht Klärendes, damit nicht fortwährend der Archetypus im

Beifall

Blick auf die moderne Kunst auftaucht. *

HARTLAUB:

Ich glaube, daß das Ebenbildliche augenblicklich von beiden Seiten zu sehr verwischt wird. Der Begriff des Ebenbildlichen. Ich glaube, daß in diesem tatsächlich eines der Probleme steckt, mit denen gerade das Buch von Sedlmayr zu tun hat. Es ist doch wohl keine Frage, daß wenigstens viele dieses Buch verstehen in der Weise, daß Sie dort einen Fehler oder ein Abweichen von der Norm sehen, wo das sichtbare Ebenbild des Menschen verloren ist. Also all die Begriffe, die Sie von dem Toten, vom Verzerrten, von dem Kalten und dergleichen haben, alle diese Symptome, die Sie in Ihrem Buch anzeigen als etwas, das die Mitte verloren hat, müssen ja doch in dem Leser den Gedanken erwecken, als sei Ihnen das Wesentliche einer menschlichen Kunst die Identität von Menschengestalt und Menschengestalt oder Menschenseele, d. h. also, vom Religiösen her gesprochen, die wörtliche Behauptung des Satzes: Gott schuf die Menschen nach seinem Bilde. Daß Ihnen das am Herzen liegt, während jetzt neue Äußerungen von Ihnen so klangen, als ob

Sie durchaus bereit seien, in der aus der wörtlichen Ebenbildlichkeit herausgenommenen Schöpfung eines modernen Künstlers — sei es die halbabstrakte Form des Menschen, wie wir sie etwa in der Ausstellung auf der Mathildenhöhe finden, oder sei es die ganz gegenstandslose Kunst, wie wir sie in der Ströher-Ausstellung sehen können — etwas Berechtigtes anzuerkennen.

SEDLMAYR:

Von Ebenbildlichkeit spreche ich in meinem Buch allerdings zunächst im streng religiösen Sinn. Aber daß ein Menschenbild sich auch abspiegeln kann in Medien, die gar nichts mehr mit dem naturalistischen Bild zu tun haben, dafür ist ja die Architektur, die Musik aller Stufen ein Beispiel. Das integrale Menschenbild kann sich in zahllosen Varianten der Architektur äußern, es kann sich in einem musikalischen Kunstwerk darstellen, also steht nichts im Wege, daß es sich nicht auch in einem abstrakten Kunstwerk auswirken kann. Ich sehe keinen Widerspruch. Wo wollen Sie den in meinen Ausführungen eigentlich finden? Aber die große europäische Tradition des leiblichen Menschenbildes geht mit der abstrakten Kunst eben verloren. — Zum anderen Punkt: Ich habe ja nicht von den künstlerischen *Leistungen* Cézannes gesprochen, sondern ich habe mit einer Methode, die sehr stark angefochten worden ist, weil sie eine neue und deshalb zunächst befremdende Methode ist, die Tatsachen der Kunst, darunter gültige Kunstwerke und minder gültige, als Symptome dafür genommen, daß mit dem Menschen etwas vorgegangen ist, und zwar in einem Verfahren, das eine gewisse oberflächliche Ähnlichkeit mit der Traumdeutung hat, worauf ich ja im Vorwort auch hingewiesen habe. Ob dieses Verfahren so, wie ich es eingeführt habe, schon legitim begründet ist, das könnte eigentlich nur von einem Kongreß von Kunsthistorikern und möglichst unter Beiziehung von Psychologen diskutiert werden und würde hier bestimmt zu weit führen. Aber wesentlich erscheint mir: Wenn ein Autor erklärt, ich will *nicht* von Leistungen sprechen, sondern ich will die Dinge nur als Symptom entwickeln in bezug auf die Gefährdungen des Menschen und sekundär auf die Gefährdungen der Kunst, dann kann man ihm nicht vorwerfen, er habe nicht von den Leistungen gesprochen. Sehen Sie, wenn Walter Rehm in seinem Buch „Experimentum Medietatis“ an Hand der klassischen Darstellung einiger Dichter typische Seelenzustände des 19. Jahrhunderts als pathologisch charakterisiert, dann wäre es ein ungeheures Unrecht, ihm vorzuwerfen, er hätte diese Künstler in ihrer künstlerischen Leistung nicht richtig beurteilt. Wenn ich eine Pathographie schreibe, kann man von mir nicht verlangen, daß es eine gesamte Biographie oder gar eine Charakterologie des betreffenden Menschen oder der Epoche sein sollte. Es treten in einer Pathographie natürlich in unan-

genehmer, übertriebener Weise Züge hervor, die selbstverständlich nach einer Auswiegung durch die positiven Züge verlangen. In einer echten *Kunstgeschichte* des 19. und 20. Jahrhunderts wären gerade die *Leistungen* herauszuarbeiten und das Wertrelief der Epoche herzustellen.

DR. DIETER WYSS, HEIDELBERG:

Gestatten Sie, daß ich zu den Ausführungen auch noch einmal Stellung nehme. Aus meiner Beschäftigung mit dem Surrealismus möchte ich zur Erhellung des Problems der Ebenbildlichkeit des Menschen mit Gott und des Problems, wie diese Ebenbildlichkeit des Menschen mit Gott sich irgendwie heute noch in der Kunst reflektiert, einen kleinen Beitrag geben. Das scheint mir das zentrale Problem der Ausführungen zu sein. Abgesehen davon, daß der Surrealismus natürlich viel Staub aufgewirbelt hat und auch viel geschaffen hat, was eigentlich schon längst wieder in die Mottentruhe versunken ist und auch glücklicherweise versunken ist, so hat der Surrealismus doch einen Schritt weitergemacht, er hat nämlich begonnen, die Welt, das Mineralreich, das Pflanzenreich, das Tierreich mit einzubeziehen in den Menschen, und dieser Welt gewissermaßen den Kosmos, das Antlitz des Menschen aufgedrückt. Wenn Sie an die Bilder von Max Ernst denken, gestern abend wurden ja zwei gezeigt, aber auch wenn Sie an andere surrealistische Künstler denken wie gerade an Edgar Jené, der jetzt in Heidelberg gezeigt wird, oder an viele andere, so stehen Sie ja vor der faszinierenden Tatsache, daß hier anfängt die Welt sich in den Menschen zu verwandeln. Ich glaube, das ist eine ganz große Entdeckung der modernen Kunst überhaupt, daß sie beginnt, gewissermaßen die Welt zu anthropomorphisieren. Ich denke auch an den Roman von Franz Werfel, der Ihnen vielleicht bekannt ist, „Der Stern der Ungeborenen“, ein sehr geniales und witziges und geistvolles Buch. In diesem Buch kommt Werfel in eine Menschheit, die in hunderttausend Jahren lebt, und er begegnet dort dem Wissenden des Zeitalters, einem Mann, der alles weiß. Dann fragt er diesen Wissenden: Welche Gestalt hat das Universum, das Weltall? Da bekommt er zur Antwort: Das Weltall hat die Gestalt des Menschen und ist mann-weiblich mit sich selbst verheiratet. Dabei hat sich natürlich die Gestalt des Menschen auch verändert. Sie gleicht sich immer mehr einer Kugel an. Ich glaube, daß in dieser Entdeckung des Subjekts, wie Professor Hartlaub es nannte, noch ein weiterer Schritt im Begriff in der modernen Kunst sich vollzieht, nämlich das Objekt, die Natur und alles, was dazu gehört, in das Subjekt zu verwandeln. Ich glaube, daß dieser Vorgang außerordentlich wichtig ist. Wichtig schon deshalb, weil der Surrealismus, jetzt in seinen „Klassikern“ zu betrachten, noch immer stilbildend fruchtbar weiterwirkt. Diesen Gesichtspunkt, daß das Objekt zum

Subjekt wird, daß wir einer ganz neuen Welt entgegengehen, möchte ich noch in die Diskussion hineinwerfen.

SEDLMAYR:

Darf ich dazu nur ein Wort sagen, nur eins? Ich glaube nicht, daß das absolut richtig ist, denn diese Vermischung, die Sie geschildert haben, ist im 16. Jahrhundert schon angebahnt bei Hyeronimus Bosch. Es ist für einen Historiker doch außerordentlich interessant, daß das in einer ausgesprochenen Randsphäre geschieht, in einer adamtischen Sekte, wie das Fraenger nachgewiesen hat. So absolut neu ist das Prinzip jedenfalls nicht.

KURT LEONHARD, ESSLINGEN:

Wenn ich mich zu dem Gespräch äußern darf, so möchte ich mit allem Vorbehalt es gleich tun, nämlich mit dem Vorbehalt, daß man das Wesentliche im Kunsterlebnis überhaupt nicht erklären kann. Trotzdem will man natürlich immer versuchen, bei divergenten Erlebnissen verschiedener Personen sich gegenseitig zu erklären, wie man zu dem einen oder zu dem anderen Erlebnis kam. Da kommt es wohl in der Hauptsache darauf an, daß man mit sauberen Begriffen umgeht und versteht, worum es sich überhaupt handelt. Ich glaube, daß bei der Art, wie wir uns hier unterhalten, so vorsichtig und behutsam wir es auch tun — ich habe lange genug schweigend im Hintergrund gesessen — doch nicht die Möglichkeit zu gewissen Mißverständnissen, besonders im Publikum, besteht, und zwar zunächst schon ein Mißverständnis in Bezug auf den Begriff moderne Kunst überhaupt. Was heißt denn das überhaupt? Ich glaube, daß ein Teil der Gesprächspartner etwas ganz anderes meint, andere Künstler, andere Werke meint, als diejenigen, von denen Herr Sedlmayr in seinem Buch und in seinem Vortrag spricht, z. B. wenn davon die Rede ist, daß die moderne Kunst nihilistisch sei, daß sie dem Verfall Vorschub leiste, alles Dinge, die ja im Grunde darauf hinauskommen, eine gewisse Minderwertigkeit der modernen Kunst zu bezeichnen.

SEDLMAYR: Nein. Wo steht denn das?

LEONHARD:

Das ist die notwendige Folge davon. Es ist so, dieses Wort infra-realistisch, wie Sie es gebraucht haben, ist unbedingt ein Werturteil, wenn Sie auch sagen, es ist keins.

SEDLMAYR:

Das ist eine deskriptive Beschreibung eines gewissen Typus künstlerischen

Gestaltens, genau wie der Begriff des Supra-Realistischen, der sich vollkommen eingebürgert hat und immer angewendet wird, so wie Naturalismus. Es gibt innerhalb dessen großartige und schlechte Kunstwerke, dies ist kein Werturteil.

LEONHARD:

Die Frage ist im Grunde heute vormittag schon entschieden worden durch den Psychologen, daß es gar kein unten und oben gibt, sondern daß die Erde sphärisch ist. Ich möchte darauf nicht länger eingehen.

SEDLMA YR: Nicht entschieden!

LEONHARD:

Ich bin in eine Richtung hineingekommen, in die ich nicht gehen wollte. Ich wollte ein paar einfache Bemerkungen machen. Zuerst zu diesem Kautschuk-Begriff „moderne Kunst“. — Ich bin gewiß, daß kaum zwei Menschen an die gleichen Künstler oder Werke denken, wenn sie es aussprechen. Der eine meint den Surrealismus und wirft in durchaus unzulässiger Verallgemeinerung dessen bewußt kunst- und geistverneinendes Programm der gesamten heutigen Kunst vor. Aber nicht nur haben allein die *schlechten* Surrealisten sich in ihren Werken wirklich an dieses Programm gehalten, sondern diesem Programm steht eine Mannigfaltigkeit anderer mindestens ebenso „moderner“ Programme gegenüber, die sich mit dem surrealistischen „Infrarealismus“ ganz und gar nicht vereinbaren lassen. So kommt es, daß andere wieder vom Ordnungswillen in der hohen Geistigkeit der „modernen Kunst“ reden, von einer erstrebten und z. T. auch verwirklichten neuen Harmonie, ja einer Erneuerung des metaphysisch-religiösen Erlebnisses — aber auch sie verfallen dem Dämon der Verallgemeinerung. Sie denken an die freischwebenden Farbformkompositionen der absoluten Malerei, denen sie das Erlebnis einer Erlösung aus dem allzumenschlichen Chaos unserer Realität in eine neue kopernikanische Ordnung verdanken, aber sie lassen außer Acht, daß es andere Richtungen gibt — und selbst unter den sogenannten „Abstrakten“, die mit dem Chaos geradezu sympathisieren und am Dämonischen, das sie neu zu entdecken das Verdienst haben, in allem Ernste partizipieren. Und schließlich gibt es noch ein Drittes in der heutigen Kunst — selbst wenn wir einmal nur die radikal „moderne“ in Betracht ziehen — ich meine den wahrhaftig nicht zu überhörenden Verzweiflungsschrei desjenigen Menschen, dem weder die Erlösung ins Absolute, die Überwindung der Erdschwere, gelingt oder auch nur möglich scheint, noch die partizipierende Einigkeit mit den destruktiven Mächten, die ja u. U. auch einen Ausweg aus dem Konflikt be-

deutet. Diese drei verschiedenen Haltungen decken sich in praxi nicht einmal mit den recht äußerlichen Unterscheidungen zwischen Abstraktionismus, Surrealismus und Expressionismus, wenn sie auch theoretisch sehr wohl aus den Programmen dieser drei modernen Hauptstile ablesbar sind.

Aber selbst wenn man nur von den verhältnismäßig wenigen Außenseitern sprechen will, die sich bewußt zu einem Nihilismus bekennen, so möchte ich doch meinen, daß in dem Augenblick, wo ihnen ein echtes Kunstwerk gelingt, auch schon der Nihilismus überwunden ist — selbst gegen ihren Willen und gegen ihr Wissen. Denn auch wo die Kunst nur das Böse und Verneinende gestaltet, wirft sie doch die Freude an der Gestaltung in die andere Waagschale, also die höchste Bejahung, die es gibt, die Tat — und nicht selten in der Geschichte des Geistes kam es vor, daß aus lebensverneinenden Gedanken neue Lebensimpulse erwachsen, einfach dadurch, daß es gelang, sie in vollendeter Weise auszusprechen. „Was fühlt ihr denn von Seelenkraft, wenn sie nicht erschüttert wird!“ rief schon Richard Dehmel aus. Meiner Ansicht nach gibt es keine „nihilistische Kunst“.

Mir kommt es aber jetzt weniger darauf an, meine Ansicht oder Meinung in Form subjektiver Thesen ins Gespräch zu werfen. Wichtiger scheint es mir, einige ganz einfache, gar nicht profunde, aber dafür unbestreitbare Feststellungen zu machen.

Die *erste* war, daß es nicht angeht, Einzelgruppen von modernen Künstlern ohne weiteres als repräsentativ für das gesamte heutige Schaffen zu nehmen und sich dann darüber zu wundern, daß man keine Einigkeit über den Begriff „moderne Kunst“ erzielt — der ein Kautschukbegriff, eigentlich sogar ein typischer „Unbegriff“ ist.

Zweitens möchte ich feststellen, daß es unter den Künstlern unserer Zeit, ich meine gerade unter den radikal fortschrittlichen, sehr viel mehr Gläubige als Atheisten gibt. Surrealismus ist allerdings seinem Programm nach betont atheistisch, nähert sich dafür aber präreligiösen Vorstellungen einer magischen Vorwelt, und selbst die französischen surrealistischen Dichter verzichten nicht ganz auf das Wort „Dieu“.

Demgegenüber bekennen sich eine beeindruckende Anzahl durchaus avantgardistischer Künstler zum überlieferten Kirchenglauben. Ich nenne nur Rouault, — von Cézanne, dem Vater der Moderne, zu schweigen — und in Deutschland Mataré, Knappe, Meistermann. Fast alle großen Begründer der neuen Kunst haben sich aber als Erneuerer gerade des religiösen Inhalts in der Kunst gefühlt, mindestens haben sie sich eindeutig zur Metaphysik oder Mystik bekannt — ich nenne nur Kandinsky, Marc, Klee, Gleizes und sogar Mondrian. Woher man angesichts dieser Tatsache, daß nur eine ganz verschwindend kleine Anzahl der Modernen sich zum atheistischen Ge-

danken bekennt, die meisten aber, wenn auch nicht zur Kirche, so doch zur Mystik und Metaphysik — woher man, sage ich, das Recht nimmt, die gesamte sogenannte „moderne Kunst“ als Ausdrucksform des Atheismus anzusehen, dies ist mir unbegreiflich.

Etwas anderes ist es, wenn unserer Zeit insgesamt der Vorwurf gemacht wird, daß sie von dem „Einen, was not tut“ abgewichen sei und sich immer mehr in Mechanisierung, Utilitarismus, Kollektivismus verliere. Wahrscheinlich ist es durchaus berechtigt, Mechanisierung und Utilitarismus als Atheismus, jedenfalls aber als Abfall vom menschlichen Rang des Menschen zu betrachten. Damit ist auf eine tiefe Gefährdung unserer Kultur hingewiesen, eine Krise des Geistes, die, wie manche fürchten, bis zum Selbstmord des Geistes führen kann. Aber seit Spengler, Ortega y Gasset, Huyzinga und Valéry ist das nun doch schon ein Gemeinplatz geworden, eine Binsenweisheit, über die sich zwar noch reden, aber nicht mehr streiten läßt. Worüber also wurde hier gestritten?

Doch nicht über das, was man den Kulturpessimismus Sedlmayrs genannt hat. Wir andern sind keinesfalls Optimisten. Gerade deswegen, weil wir es nicht sind, hat auch unsere Kunst nicht mehr die Arglosigkeit, die unsere Gegner zu wünschen scheinen. Nun wird aber behauptet, Kunst sei immer Seismograph, Spiegel, Reflex der Zeit, und wenn diese Zeit auf der schiefen Ebene der Mechanisierung in die Niederungen der Seelenlosigkeit abzugleiten drohe, müsse die Kunst diesen Rutsch selbstverständlich mitmachen. Gegen diese Ansicht wendet sich meine *dritte* simple Feststellung. Es ist nämlich ganz einfach ein historischer Tatbestand, daß Kunst zu allen Zeiten nicht allein Spiegelreflex ihrer Zeit war, sondern Ergänzung, Sehnsuchtsausdruck, Mahnung, Warnung, jedenfalls: *Gegengewicht des Schicksals*. Schon der einzelne Künstler sagt in seinem Werk nur selten den gleichen Menschen aus, den er in seinem Leben darstellt, sondern oft einen ganz anderen, der als Möglichkeit in ihm angelegt ist, den er aber im Leben nicht verwirklichen kann. Gerade dadurch erhält er sich in einem Gleichgewicht, das ihm das Weiterleben erlaubt. So ist es auch oft genug mit den sogenannten Zeit- oder Nationalstilen. Um nur bei neueren Beispielen zu bleiben: der Expressionismus erlebte seine eigentliche Zeit in der saturierten Epoche vor dem ersten Weltkrieg; während und kurz nach dem Kriege entstanden allenthalben neue Klassik und neuer Realismus. Nicht nur der pseudogriechische Picasso oder die neuklassizistischen Carrà, Severini, Chirico, Dérain, Hofer sind dabei zu nennen, sondern auch Baumeister und Schlemmer, Mondrian und Ozenfant fühlten sich als Repräsentanten eines neuklassischen Ordnungswillens. Und Beckmann, Groß, Dix waren nicht mehr Expressionisten, sondern expressive Realisten, und zwar nicht Anwälte, sondern Ankläger

der Realität. Sie fühlten die eigene Menschlichkeit bedroht vom Untermenschentum der Spießler, Schieber und Huren — und setzten sich zur Wehr. Darum ist es nachweislich falsch, daß Kunst auf der Seite der Gefährdung stehe; fast alle Künstler unseres Jahrhunderts haben sich als Kämpfer *gegen* Mechanisierung und Utilitarismus gefühlt — freilich nicht mit Pfeil und Bogen gegen ferngesteuerte Raketengeschosse, sondern indem sie sich der gleichen fortschrittlichen Waffen bedienten wie die entwickelte Macht der Technik, um diese, die Technik, unter die Herrschaft des Geistes zu zwingen. Diese Waffen heißen Präzision, Subtilität, Intelligenz, Abstraktion. Es ist eine ausgesprochene Verkennung, einem Künstler vorzuwerfen, er opfere dem Götzen der Maschine, weil er sich ihre vom Techniker selbst gar nicht beachteten Schönheiten — als Ausdruck von Gesetzen und Kräften der Natur — zueigen macht, um sie zu ändern, nicht mehr technischen, sondern spirituellen Zielen zu lenken.

Andererseits ist es eine schlechte Rechtfertigung der künstlerischen Wagnisse unserer Zeit, wenn man z. B. die Dissonanzen der modernen Musik damit entschuldigen will, daß unsere moderne Wirklichkeit so voller Dissonanzen sei. Es kommt vielmehr darauf an, daß die Kunst — im Kubismus wie in der Zwölftontechnik — ohne Verleugnung des Chaotischen neue Harmonien gefunden hat, die man allerdings erst hören lernen muß, und die oft so verschieden von der alten Euphonie sind, daß man sich fast scheut, das Wort Harmonie auszusprechen. Nicht darum geht es uns, daß die Kunst die Unordnung unserer Welt widerspiegeln und nur eine zweite, wenn auch noch so „ebenbildliche“ Unordnung schüfe — wozu sollte das gut sein? Sondern darum geht es, daß sie aus den Elementen der Unordnung neue kosmische Ordnungen fügt, in denen die dissonante Wirklichkeit zwar nicht verleugnet, aber „aufgehoben“ — im doppelten Sinne des Wortes — wird. Gerade das Erlebnis der Ganzheit ist es, was die besten und repräsentativsten Künstler unserer Zeit vermitteln wollen. Wenn man statt „Verlust der Mitte“ genauer und treffender „Verlust der Bindung“ sagt, so betont man damit zugleich den Gewinn der Freiheit, die nichts anderes ist als innere Notwendigkeit und also nur eine neue, tiefere und weiter gespannte Bindung. Zugleich aber das Wagnis der Selbstverantwortlichkeit, das gewiß nicht ohne Gefährdung denkbar ist, ja, seinen Wert erst durch die Gefahr erhält, der es ins Auge blickt. *

Beifall

PROFESSOR DR. DR. HERMANN WEIDHAAS, WEIMAR:

Ich entziehe mich dem Wort nicht. Ich weiß nur nicht, ob es am Platze ist, daß ich hier dazu spreche. Ich habe den Eindruck, wir sind bei sehr konkreten Einzelfragen angelangt. Wenn Sie mich ermächtigen, zu sprechen, müßte ich

Bewegung
Widerspruch

bei diesen konkreten Einzelfragen darauf eingehen, allerdings aus einer Schau her, die so durchaus anders ist, daß dieses Gespräch kaum noch fruchtbar sein könnte. Ich bin bereit, zu berichten darüber, wie man in der Ostzone, in der Deutschen Demokratischen Republik über das denken würde, was Sie dort oben auf der Mathildenhöhe zeigen. Ich weiß nicht, ob der Zeitpunkt gekommen ist zu einem solchen Bericht. * Ich möchte selbst sagen, daß wir es morgen machen. * Es gehört ein sehr großes Vertrauen, ja wahrscheinlich schon eine Art naiver Vertrauensseligkeit dazu, in diesem Kreis einmal Gedanken lebendig werden zu lassen, mit denen ich wahrscheinlich 90 Prozent von Ihnen gegen mich haben werde. Ich glaube auf der anderen Seite, aus der wirklich herzlichen Gastfreundschaft, die ich hier gefunden habe, schließen zu dürfen, daß Sie auch etwas vertragen können. Meine Damen und Herren! Wir kommen da drüben aus einer anderen Schau. Wir lehnen das, was Sie noch beschäftigt und Ihnen offensichtlich ans Herz greift, nicht ab. Aber wir sind der Meinung, daß die Zeit vorangegangen ist, und daß diese Kunst ihre große geschichtliche Funktion schon hinter sich hat. Diese Funktion ist geädelt durch die Verfolgung, die sie auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung gefunden hat. Aber dieser Adel rechtfertigt noch nicht ohne weiteres eine Dauer, die über die sozial-geschichtliche Präsenzstufe, die ihr gesetzt ist, hinausgeht. Bitte nehmen Sie nur zur Kenntnis, was wir denken. Wir sind der Meinung, daß diese Kunst eine große Sprache gesprochen hat, eine für alle Zeiten eindringlich bleibende Sprache, um die ganz besondere Krisis des europäischen Menschentums insbesondere sichtbar und namhaft zu machen, Dinge jedoch, die schon dabei sind, überwunden zu werden. Wir sind aber eben gerade darum auch der Meinung, daß der heutige Mensch etwas anderes braucht und etwas anderes sucht. Diese Kunst also, die etwa auf der Mathildenhöhe blüht, geht sehr stark aus von dem Individuum des Künstlers, der der Herold einer Zeit ist, wo sich jedes Individuum schicksalhaft mit dem auseinanderzusetzen hatte, was die Zeit ihm auftrug. Der Moment scheint uns eingetreten zu sein, wo das geschichtliche Geschehen nicht mehr so sehr die Person wie die Gesellschaft als Ganzes anspricht. Und diese Gesellschaft kann sich in ihrer Struktur ganz unterscheiden von dem, was vorangegangen ist. Die vorangegangene Zeit hatte tatsächlich, sozial gesehen, in ihrer gesellschaftlichen Struktur etwas Chaotisches. Die Gegenwart, die wir drüben, und zwar, je verantwortlicher wir sind, um so handgreiflicher, erleben, hat im Gegensatz dazu den geradezu erschütternden Vorzug, absolut eindeutig zu sein. *

Zuruf: Das wissen wir!

Meine Damen und Herren! Diese Zurufe habe ich beinahe erwartet. Glauben Sie nicht, daß diese Eindeutigkeit nur in dem besteht, was aus einer bestimmten Klassenlage heraus Ihnen hier interpretiert wird. Es steht hinter dieser

Eindeutigkeit ganz unzweifelhaft ein geschichtliches Element, das Sie irgendwie auch zur Kenntnis nehmen müssen. Sie können es ablehnen. Aber Sie können ihm nicht einfach entgegen: das alles ist Verbrechen, das ist Dummheit usw. Es steckt hinter diesem Wollen auch die Bereitschaft, diesem Wollen sich selbst aufzuopfern. Auch das können Sie mir glauben. Es ist irgend etwas Ernstzunehmendes. Dieses Ernstzunehmende zeigt sich noch durchaus in einer Form, die fragwürdig ist, ist aber ein ganz eindeutig wissenschaftlich erarbeitetes Ziel. Wo aber eine solche Eindeutigkeit herrscht, nimmt auch die Kunst andere Gestalt an. Da ist kein Platz mehr in der öffentlichen Sphäre (in der privaten wohl noch), kein Platz mehr für alle die Richtungen, die Sie hier noch vordringlich beschäftigen. Ich weiß nicht, ob bei Ihnen überall diese moderne Kunst wirklich auch bis in die private Sphäre vordringt, ob Sie wirklich das Bedürfnis haben, Ihre Wohnung mit diesen Bildern auszustatten usw. * Gut. Auch bei uns wird es immer wieder Menschen geben, die von den Konkreta, von denen sie umgeben sind, ausruhen wollen in einer Welt, wie sie eben die Mathildenhöhe uns darbietet. Aber die Gesellschaft als solche hat andere Sorgen und andere Bekümmernisse, und diese anderen Sorgen und anderen Bekümmernisse und Ziele suchen eine neue Sprache. Diese Sprache ist noch nicht gefunden. Wenn ich hier vorsichtig bin, so bin ich es nicht deshalb, weil ich vielleicht irgendwie Ihre Ablehnung fürchte, die ich hier sehr wohl spüre, sondern deshalb, weil ich da bekennen muß, daß dieses Suchen auch noch nicht einmal bei der ersten Station angekommen ist. Wir haben auch da drüben ein Gefühl für Qualität. Solange das, was drüben geschieht, qualitativ dem noch nicht ebenbürtig ist, was bei Ihnen geschieht, werden wir nicht so frivol sein, es Ihnen anzubieten. Aber wir behaupten, auf einem Weg zu sein, der der geschichtlichen Wirklichkeit mehr entspricht als das, was hier geschieht. Ich habe in dieser Diskussion bisher noch wenig davon gehört, das darauf schließen ließe, daß Sie sich darüber Gedanken machen, ob Sie wirklich synchron sind mit der geschichtlichen Wirklichkeit, die uns gegeben ist aus den Erfahrungen zweier Weltkriege. Es scheint Ihnen um andere Anliegen zu gehen, und Sie müssen mindestens begreifen, daß es uns also um ein substantiell anderes Anliegen geht. Man kann es bezeichnen, indem man sagt, daß uns zunächst einmal das geschichtliche Sein in seiner vollen Realität von der äußersten materiellen Gegebenheit bis zu den geistigen Tatsachen eine Wirklichkeit ist, und daß aus diesem Sein heraus das menschliche Bewußtsein sich überhaupt erst gestaltet, daß aber das menschliche Bewußtsein darauf verzichtet hat, ein eigengesetzliches Leben neben diesem Sein zu führen. Das ist vielleicht der Unterschied. Sie statuieren die Würde des Neuen, das aus sich heraus immer wieder neue Gestaltungen findet, ohne sich sehr stark um das zu kümmern, was die geschichtliche Wirklichkeit aussagt. Da drüben

Zurück: Ja!

geht man zunächst aus vom geschichtlichen Sein und fragt dann, wie es weitergehen soll, und das geschieht zum Teil mit sehr primitiven Mitteln. Ich bin mir vollkommen darüber im klaren, daß wir zunächst, sagen wir einmal, auf das Niveau einer Musik für Unmusikalische kommen, aber glauben Sie doch nicht, daß wir dabei stehen bleiben. Seien Sie sicher, daß es genug Menschen gibt, die sich damit beschäftigen. Es gibt genug Anstrengungen und genug Erfolgsaussichten, daß es dabei weitergeht. Es sieht das nur bei uns sehr viel anders aus. Auch wir haben Gespräche. Auch wir haben Ausstellungseröffnungen und dergleichen. Aber man sieht da drüben etwa zur Hälfte der Teilnehmer Leute aus den Betrieben, also ganz einfache Arbeiter und Bauern. * Das ist nun einmal so. Damit ändert sich selbstverständlich das intellektuelle Niveau, damit ändern sich die Ansprüche, aber damit sind neue Aufgaben gegeben, von denen Sie doch immerhin mit Interesse Kenntnis nehmen dürfen. Wir veranstalten Laienwettbewerbe, wir veranstalten juryfreie Kunstausstellungen, wir veranstalten Abstimmungen, und zwar einmal aus der Masse der Besucher, einmal von solchen, denen wir es zutrauen, daß sie nach ihrer Vorbildung sich ein eigenes Urteil bilden können. Wir vergleichen das Ergebnis solcher Abstimmungen. *

Zwischenrufe

*Zuruf: Fünfzig Jahre zurück!
Haben wir alles gemacht!*

EVERS:

Ich glaube, daß unser Gespräch dazu dienen soll, daß wir uns selber prüfen. Ganz abgesehen davon, daß wir dankbar sind, wenn Herr Professor Weidhaas persönlich herübergekommen ist *, daß er nicht daran zweifelt, daß es einen Zusammenhang zwischen ihm und uns gibt, davon abgesehen, glaube ich, daß auch diese Äußerungen, die Dr. Weidhaas sagte, dazu dienen können, uns selber zu prüfen * und nachzusehen, was wir selber sind. Auf der anderen Seite ist es natürlich so, daß unser Gespräch nicht dazu führen soll, die verschiedenen Methoden der Kunstentwicklung und Kunsterziehung auseinanderzusetzen. Das würde in das Schulmäßige übergehen und dann mit Recht eine Ungeduld bei den Zuhörern erzeugen.

Beifall

Beifall

WEIDHAAS:

Ich glaube, daß diese Ungeduld sich weniger auf diese Abneigung bezogen hat als auf die Tatsachen, die ich überhaupt mitgeteilt habe. Es ist nun einmal so bei uns. Wir lassen uns gern belehren. * Es ist für jemanden, der sich als Gast unter Ihnen fühlt, nicht ganz leicht, das einfach so hinzunehmen, denn ich kann mich ja nicht gut mit Ihnen hier zanken. Ich wollte Ihnen nur berichten, wie es bei uns ist. Wie gesagt, wir lassen uns auch von Ihnen gern belehren, nur erfahren wir nichts von solcher Belehrung oder wenigstens sehr wenig. Wir erfahren nichts von dem, was diesem Kunststandpunkt, den ich

*Gelächter
Zuruf: Ja, aus Moskau!*

einmal aus der Polarität zwischen Sein und Bewußtsein zu charakterisieren versuche, irgendwie adäquat sein könnte, sondern Sie sprechen zu uns doch in der Regel immer in Ihrer Sprache. Das ist nun allerdings das, was mir Sorge macht. Ich habe den Eindruck, daß Sie uns doch weitgehend abgeschrieben haben. Wir legen aber nach wie vor Wert darauf, Deutsche zu sein, und wir sind, wie gesagt, gern bereit, immer wieder in Tuchfühlung mit Ihnen zu bleiben. Darum bin ich ja auch hierher gekommen, nicht um auf diese Zwischenrufe einzugehen und Ihnen einen politischen Vortrag zu halten, sondern um irgendwie eine Möglichkeit eines weiteren und neuen Anschlusses zu suchen. Ich glaube, daß solche Möglichkeiten bestehen. Damit lassen Sie mich schließen. Kein Zweifel: die veränderte Lage der Produktion bei uns und bei Ihnen hat auch veränderte gesellschaftliche Verhältnisse geschaffen, über die wir uns Ihnen gegenüber vollkommen klar sind. Die veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse haben andere ideologische Bedingungen geschaffen, die ja zum Ausdruck kommen gerade in der Reaktion, die meine Ausführungen finden. Aber eines hat sich nicht geändert. Wir beide, sowohl wir da drüben wie Sie hier, sind Teilhaber des gleichen nationalen Erbes und an dieses gleiche nationale Erbe pflegen wir sehr gern zu denken, vielleicht mit einer größeren Wärme als diejenigen, die — wie ich doch hier höre — sehr gern von dem Willen sprechen, ganz von vorn anzufangen. Wir wünschen weder die alte Kunst zu verwerfen noch auch ganz die alte Religion. Es wird vielleicht nirgends soviel von Religion gesprochen wie in der Deutschen Demokratischen Republik. Es kommt aber dabei eine Klarheit zutage, die nämlich, daß von dem religiösen Erbe, das wir übernommen haben, nicht sehr viel übrigbleiben wird. Denn Religion ist nach der Erkenntnis, zu der nun einmal der Sozialismus kommt, ein Stück der Ideologie, die gebunden ist an die gesellschaftlichen Verhältnisse. * Aber es gibt ja außer der Religion noch Offenbarung. Gegenstand dieser Offenbarung sind wir als Deutsche, die einmal alle Christen gewesen sind, ja wohl, hier und dort. Ich glaube, daß dieser doppelte Anruf aus dem Reich der Offenbarung und aus dem Reich der Tradition Sie und uns trifft, und ich bitte Sie, sich treffen zu lassen.

*Zuruf: Mein Gott!
Aber das gehört eigentlich
nicht mehr zu unserem
Gespräch*

DR. RICHARD BENZ, HEIDELBERG:

Ich stimme ganz mit Herrn Prof. Evers überein, daß wir jedem Redner folgen sollten. Es hat mich aber erschüttert, daß die Erwähnung, daß die Kunst für das Volk da sein müsse, hier Hohn erregt hat. * Man hat leicht das Gefühl, man befände sich in einem Treibhaus und in einem beschlossenen esoterischen Beginnen. Wir dürfen nicht vergessen, daß alle Kunst irgendwie zuallerletzt auch ein Gegenüber hat, gerichtet ist auf einen Menschen. Ich vermag nun überhaupt nicht, mir die Bildende Kunst derart isoliert zu denken,

Beifall

wie es den ganzen Tag eigentlich geschieht. Sie gehört zu einem geistigen Ganzen. In diesem geistigen Ganzen können Verschiebungen eintreten, die der einen Kunst eine andere Rolle zuweisen als der anderen. Ich leite die Scheu vor dem Bild in der modernen Kunst im tiefsten Grunde doch davon ab, daß das Menschenbild seit sehr langer Zeit kein Bedeutungsträger, kein geistiger mehr ist, nicht durch unsere Schuld heute, sondern schon seit dem 18. und 17. Jahrhundert. Bedenken Sie das wohl: daß, nachdem im Mittelalter das Heilige, das Göttliche der Sinn des Bildes gewesen war, wie es noch im Barock möglich war im katholischen Raum, daß bereits der Protestantismus das Göttliche nicht mehr zu verbildlichen vermochte; daß die größte Offenbarung, die der Protestantismus noch zu Wege brachte in Bach, eine Stimme ohne Szene war, daß in der Matthäuspasion die Gestalt unsichtbar ist, die im Mysterium des Mittelalters noch sichtbar war; daß mit anderen Mitteln als denen der Malerei die Szene dargestellt wird durch die Töne, architektonisch umrahmt durch den Chor, und dann eben die unmittelbare Sprache der einstigen göttlichen Gestalt. Mag Bach in diesem Fall noch Bildender Künstler am Worte sein, so ist er im Augenblick, wo er sich vom Wort löst, wohl der erste abstrakte Künstler gewesen, in dem das einst Wirkliche in Choral und Orgel nachhallt, zuletzt am entscheidendsten in seiner „Kunst der Fuge“, wo ein nacktes Prinzip doch das Freieste des Sagens gerade in der höchsten Gesetzlichkeit entbindet. Bedenken Sie jetzt, was es heißt, daß ja heute unter dieser Wolke der Musik, die sich über uns erhoben hat, alles Schaffen und Erleben steht. Es gilt für die Mehrzahl der Menschen heute, daß die Musik von Bach über Mozart und Beethoven auch heute noch unsere letzten und dringendsten Anliegen stillt. Wenn sie sich einer ungenügenden bildnerischen Behandlung der Gestalt gegenübersehen, so haben sie doch die geistige Heimat in einer Musik, die man metaphysisch nie vergessen darf, die überall mitspielt. Schon um 1800 ist auch im katholischen Raum die große Architektur und Freskenkunst ersetzt durch Musik. Pinder hat richtig gesagt: Was im 15. Jahrhundert ein Totentanz war, das war nach 1800 Schuberts „Der Tod und das Mädchen.“ Aber diese Musik ist damals noch inspirativ auf Bildende Kunst gewesen. Romantische Maler wie Runge haben diesen inspirativen Anruf noch erfahren; sie haben, wie er selber sagte, wie Sätze einer Sinfonie ihre symbolischen Bildfolgen komponiert. Und Caspar David Friedrich hat etwas von Musik in sich, durch das, was überhaupt an Stimmung, an Gestimmtheit in der Landschaft zu spüren ist. Seine Figuren sind auch nicht mehr Menschen, deren Angesichter uns ansehen; abgewendet lauschen sie mit uns als Bedeutungs- und Erlebnisträger der großen Musik der Landschaft und des Alls. Das sind so entscheidende Erlebnisse, daß es ungeheuer schwer sein mußte, im Laufe des 19. Jahrhunderts nun

in der Bildenden Kunst zurückzukehren zu dem, was man eben bedeutende, geistige Sinngebung nennt. Es sind große einzelne, die darum ringen. Runge und Friedrich haben mit ihrer neuen Landschaft, wie sie es nannten, wohl das Thema angegeben für die Landschaft, die das Hauptthema des 19. Jahrhunderts war, wo der Schwerpunkt vom Bewußten herüberverlegt ist in eine mit Geist und Seele als göttlich gespürte Landschaft als ein großes Gleichnis. Aber das ist alles säkularisiert worden, ist naturalistisch und realistisch weitergebildet am Ende des 19. Jahrhunderts; wie auch in der Figuralkunst anstatt großer, noch vielleicht von der Dichtung übernommener Gedanken schließlich einfach Historismus und Bildung auch diese Säkularisation zu Ende brachten. Ich verstehe, daß der neuere Künstler zunächst auf das Menschliche verzichtet. Das ist mir nichts Neues. Ich muß nun hier persönlich werden und ein Bekenntnis ablegen, das ich ja in Darmstadt schon dokumentiert habe: Ein Künstler ist gemeint, Gustav Wolf, von dem hier im Amerikahaus eine Ausstellung gebracht ist, der dem Absoluten zunächst vom strengsten Abstrakten sich näherte, der aber vom Ornament, nicht von einem Zerrissenen der Gegenständlichkeit, ausging, und der, wie die Romantiker, musikalisch in bedeutendem Wandel von Bildfolgen sich darzustellen suchte. Ich will mich jetzt ganz kurz fassen; wenn Sie so freundlich sein wollen, können Sie einmal diese Ausstellung und diesen Künstler anschauen und in die Diskussion einbeziehen, er hat schließlich den Weg gefunden zum Menschenbild; er hat drüben in Amerika nach schwerem Leiden, tiefen Erfahrungen zuletzt zu religiösen Stoffen sich gefunden, aber in einer solchen Freiheit, wie etwa Bach seine Choräle oder seine religiösen Gestalten behandelt. Er hat es schließlich ausführen können in den Psalmen, wo der Begriff abstrakte Kunst sich doch mit dem Menschlichen trifft. Und dieses Wiedergewinnen des Menschenbildes, was mir erst seit zwei Jahren (10 Jahre hatte ich keine Kunde mehr von dem Künstler) erschütternd deutlich geworden ist, das steht mir über allem, was ich etwa gestern gesehen habe. Das ist wirklich wieder eine tief empfundene religiöse Bildkunst, so daß man auch heute von einem großen künstlerischen Durchbruch sprechen kann. Ich kann all das Reden von unserem Existenzverlust, von unserem Nihilismus überhaupt nicht so furchtbar tragisch nehmen, solange es etwas wie die große Musik oder etwas wie eine solche Kunst gibt, die zum Positiven und zur wirklichen Gestaltung drängt.

EVERS:

Wir haben in den Worten von Dr. Benz zwei ganz anders gerichtete Themen hereinbekommen in unsere heutige Diskussion, zuerst im Zusammenhang und in Berührung mit der Musik, um die ja keiner herumkommt, der

sich mit der gegenwärtigen Bildenden Kunst beschäftigt. Zugleich haben wir ein Beispiel bekommen für etwas, was in seinen Zusammenhängen heute nicht mehr besprochen werden kann, aber morgen unbedingt besprochen werden muß, nämlich das innerliche Sich-Wehren von einem Menschen gegen das Abgestempelte, Starhafte, was es in der modernen Kunst gibt. Was also in das Problem hineingehört, wie durch den Journalismus und durch die Zeitung, durch den ganzen Buchdruck und alle diese Erscheinungen in dem jetzigen Zustand der Bildenden Kunst eine Überbeleuchtung bestimmter Richtungen und bestimmter Persönlichkeiten hereinkommt und ein Verlust des unmittelbaren Verhältnisses zwischen einem lebenden bedeutenden Künstler und einem auffangenden Menschen. Das ist aber ein Thema, das so weit geht, daß es, wie gesagt, nicht heute mehr besprochen werden kann. Ich danke Herrn Dr. Benz sehr dafür, daß er gesprochen hat, aber ich möchte heute Herrn Professor Hildebrandt bitten, an das Problem der gegenstandslosen Kunst im 20. Jahrhundert noch anzuknüpfen.

PROFESSOR DR. HANS HILDEBRANDT, STUTTGART:

Einer der Haupteinwände, die gegen die absolute, auf dinghaft-gegenständliche Assoziationen verzichtende Malerei und Plastik erhoben werden, ist dieser: Die gesamte Kunst vor dem 20. Jahrhundert habe sie nicht gekannt. Daß sie erst in dieser Spätepoch der abendländischen Kultur aufgetaucht sei, habe seinen Grund in der Erschöpfung des Gegenständlichen. Vom Religiösen bis zum Weltlichen und selbst Alltäglichen sei alles Stoffliche in Malerei und Plastik umgesetzt. Man habe der sichtbaren Umwelt ihre letzten Geheimnisse abgelauscht. Man habe jede nur denkbare Darstellungsweise erprobt. Man habe ihre Erscheinungen naturgetreu wiedergegeben mit allen ihren Einzelheiten oder auch nur als flüchtigen Eindruck. Man habe die Erscheinungen der Natur verformt, zerschlagen und neu zusammengesetzt, habe die Gebilde des Traums und der unterbewußten Triebe beschworen. Kein neues Gegenständliches, keine neue Darstellungsweise lasse sich mehr entdecken. Nach solch restloser Erschöpfung des Gegenständlichen sei nur noch *eine* Möglichkeit geblieben: seine völlige Ausschaltung. Sie sei der letzte und verzweifelte Versuch zu einer Erweiterung des Bereichs der Kunst. Mit so einfacher Erklärung läßt sich das Auftreten der gegenstandslosen Malerei und Plastik in unserer Zeit nicht abtun. Zunächst die Feststellung, daß nur die abendländische Kunst durchweg am Gegenständlichen festgehalten hat. Der Hochkultur Chinas etwa war das Absolute vertraut. Die großartigen Schriftzeichen-Malereien, die wohl tiefen Sinn, doch nichts Dinghaft-Sichtbares in sich schließen, wurden in China unter allen Schöpfungen der Malerei von jeher mit am höchsten geschätzt. Und bis hart an das Gestalten

allein aus den reinen Elementen sind nicht nur Kulturen Asiens, Afrikas, Amerikas vorgedrungen, sondern mitunter auch die abendländische Kunst. So im Geometrischen Stil Altgriechenlands und in den irischen Miniaturen. Niemand wird behaupten, daß sie ein bloßes Spiel von Formen seien.

Immerhin reicht das Auftreten absoluter Malerei und Plastik in der europäischen Kunst heute erst knapp 40 Jahre zurück. Daß das absolute Gestalten eine der künstlerischen Hauptbewegungen ist, die ständig an Boden gewinnt, kann nicht bestritten werden. Sie muß daher eine notwendige Erscheinung unserer Zeit sein, verankert in der Gesamtkultur. Genau wie der Naturalismus ein notwendiger Begleiter der materialistischen Weltanschauung in der Spätzeit des vorigen Jahrhunderts war. Die absolute Kunst ist freilich nicht der einzige, aber doch auch ein vollgültiger Ausdruck des Zeitgeistes. Der platte Materialismus ist längst überwunden. Das Fortschreiten der Naturwissenschaft und in engem Anschluß daran das Fortschreiten der Philosophie haben dies bewirkt. Der geistige Horizont hat sich unerhört erweitert in Richtung auf das Unendlich-Große wie in Richtung auf das Unendlich-Kleine. Allein je mehr Einzelheiten der Weltordnung enträtselt werden, desto rätselhafter erscheint sie selbst. Die einst so sicher geglaubte Wirklichkeit, in die wir als Lebewesen hineingestellt sind, hat sich als trügender Schein erwiesen. Die Festigkeit der Materie hat sich vor der Forschung in Bewegung aufgelöst. Alles ist relativ geworden, die Zeit schaltet sich als vierte Dimension in den dreidimensionalen Raum ein. Aber die Forschung ist nicht nur in die Tiefen unserer Umwelt vorgestoßen. Sie hat das Gleiche mit Psychoanalyse und Tiefenpsychologie auch in der Innenwelt vollbracht.

Alle diese Wandlungen des Weltbildes spiegeln sich, bewußt oder unbewußt, im Schaffen der Kunst. Die Abkehr vom Naturalismus war die notwendige Folge des Fragwürdigwerdens der Erscheinungswelt. „Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen!“ hat Paul Klee, der mit am tiefsten fühlend und denkend eingedrungen ist in die Wandlungen von Weltbild und Weltanschauung, zur Forderung erhoben. Die irdische Welt, der irdische Raum genügen nicht mehr. Nicht das Geformte, das wir vorfinden, weckt das Interesse, sondern die formenden Kräfte, die in ihm wirken. Die Relativität alles Seienden ist dem Künstler aus seinem eigenen Schaffen vertraut. Keine einzelne Form, keine einzelne Farbe besteht ja nur für sich allein. Was sie ist und wie sie sich auswirkt, entwächst nur ihrer Beziehung zu anderen Formen, anderen Farben. Die Einschaltung des zeitlichen Ablaufs in die Fläche und in den aus ihr sich entwickelnden Raum hat die Malerei längst versucht. Zunächst der Futurismus mit noch unzulänglichen, weil naturalistischen Mitteln. Im Schaffen mancher dem Absoluten verschriebenen Künstler ist sie nun zur Tat geworden.

Wir leben in einer Zeit so chaotischer Unsicherheit unserer Existenz wie vielleicht noch kaum ein anderes Geschlecht. Daher die unstillbare Sehnsucht nach Ordnung, nach Gesetz. Auch sie drückt — wie andererseits auch die Lebensangst — im Gestalten der Kunst sich aus. Allen Bewegungen der Kunst von heute gemeinsam ist der Wunsch nach tektonischem Gestalten, nach Bindung alles Einzelnen in ein umfassendes einheitliches Ganzes, nach Herstellung des Gleichgewichts aller in ihm mit- oder gegeneinander wirkenden Kräfte. Und damit nach jener endlich befriedeten Harmonie, die wir in unserem Dasein so schmerzlich vermissen. Die häufige Hinwendung zu einem hier streng logischen, dort mehr gefühlsbedingten Gestalten auf mathematischer Grundlage als der sichersten Basis ist ein bedeutsames Zeichen des Ordnungverlangens.

Wir haben heute keine allgemein verständlichen und gültigen Symbole, wie sie religiös ausgerichteten Kulturen Selbstverständlichkeit waren. Wir müssen uns daher, wenn wir künstlerischen Ausdruck für das Geistige und für das in der Tiefe Waltende finden wollen, mit „privaten Symbolen“ bescheiden, wie Oskar Schlemmer einmal sagte. Ein jeder schafft sie für sich selbst und für jene, die guten Willens und auch fähig sind, seine Aussage zu hören und zu verstehen, in der Hoffnung, daß der Kreis der Willigen sich mehr und mehr erweitern werde. Der Weg der absoluten Kunst ist einer, wenn auch keineswegs der einzige. Daß, wie im Schaffen der Musik, so auch im Schaffen der Bildenden Künste mit reinen Formelementen vollgültiger Ausdruck des Seelisch-Geistigen erzielt werden kann, bedarf vor diesem Forum keiner Begründung. Der bloße Hinweis auf die Baukunst, die ausschließlich mit reinen Formen Werke von hoher Geistigkeit hervorbringt, genügt. Ob dem Maler, dem Plastiker solche Aussage glückt, hängt ab vom Reichtum seines Innenlebens und von seiner Fähigkeit, das innerlich Erschaute sinnfällig zu gestalten. Wie der begnadete Musiker mit reinen Tönen, vermag auch der begnadete Bildende Künstler in seiner Welt der reinen sichtbaren Formgebilde auszusprechen, was ihn bewegt, und was er nun als unumschränkter Herrscher über ein selbstgeschaffenes Reich gestaltet. Er tritt damit keineswegs aus dem Kreis der Allnatur hinaus und schafft ein Menschenbild unserer Zeit. Denn der Menschengestalt mit seinem Fühlen, Denken, Vorstellen und inneren Erschauen ist ja auch Geschöpf der Natur. So ersetzen der Maler wie der Plastiker nur ein Bild der äußeren Natur durch ein Bild der inneren Natur. Es ist *ihre* Wirklichkeit. Hat der Künstler die Macht, sie so überzeugend zu gestalten, daß er sie glaubhaft vor uns hinstellt, so zwingt er uns, ihm dorthin zu folgen, wohin er uns führen will, und seine kunsterzeugte Wirklichkeit als gleichberechtigt mit der dem Auge gebotenen Wirklichkeit anzuerkennen.

EVERS:

Wir danken Herrn Professor Hildebrandt sehr. Ich möchte noch einmal versuchen, zu einem Gespräch zu kommen. Wir haben hier oben vier Mediziner. Wir haben unter der Literatur, die zu der modernen Kunst verfaßt ist, eine ganze Reihe von medizinischen Erörterungen. Mir ist nicht bekannt, daß Paracelsus über den Konstitutionstypus von Dürer seinerzeit eine Studie geschrieben hat. Wie kommt die Medizin von heute dazu, die Künstler und die künstlerischen Hervorbringungen immer als Beispiel zu nennen für das, was sie ihrerseits als Thesen des eigenen psychoanalytischen Denkens durchführen möchte, weshalb wird das gerade immer an der Kunst exemplifiziert?

MITSCHERLICH:

Sie gucken mich an. Ich bin aber nicht zuständig. Die Psychoanalyse hat mit der Konstitutionslehre nichts zu tun. Sie müssen sich an Herrn Dr. Winkler wenden!

EVERS:

Es handelt sich ja um eine Selbstprüfung. Ich möchte doch, daß wir das auch immer mit hereinbringen. Es ist doch etwas Erstaunliches, und es wehrt sich doch etwas in uns dagegen, daß wir den Künstler, den wir zum Beispiel als Franz Marc oder sonst jemand kennen, als Exempel für Krankheitstypen erklärt bekommen. Oder auch, daß an den Kunstwerken in der Form einer medizinischen Diagnostik eine Diagnose der Zeit gegeben wird, was eine Übertragung der Medizin auf die Kunst ist.

WINKLER:

In meinem Buch „Psychologie der modernen Kunst“ bemühte ich mich, von konstitutionspsychologischen Gesichtspunkten ausgehend, um eine möglichst klare *Symptomatologie* der modernen Kunst. In der Extremisierung der Stilrichtungen sah ich ein besonders markantes Merkmal insofern, als sich die einzelnen Teilkomponenten des einzelnen Kunstwerkes in der modernen Kunst emanzipiert haben. So gelangten etwa im Expressionismus die — an sich in jedem Kunstwerk enthaltenen — Ausdruckskomponenten unter Vernachlässigung alles anderen nackt zur Darstellung. Die Komponente der Stilisierung erschien monosymptomatisch in der abstrakten Malerei und Plastik: So erreichten die Tendenzen der Typisierung und Formvereinfachung in den Tierplastiken von Mataré und Haizmann ihre höchstmögliche Steigerung; in den frühen Improvisationen Kandinskys kam allein noch die Farbe zu Wort; bei Malewitsch und Mondrian emanzipierte sich die geometrische Figur; rücksichtslos schalteten die Konstruktivisten alle Gefühlsmo-

mente aus dem Kunstwerk aus. Es ließen sich noch viele Beispiele für die Emanzipierung einzelner Stilkomponenten in der modernen Kunst anführen. Wie läßt sich nun aber die Neigung zu solcher Desintegration einzelner, sonst aufeinander bezogener Komponenten eines Gesamtkomplexes psychologisch erklären? Angesichts des Ausmaßes der Desintegration in bestimmten Richtungen der modernen Kunst — man denke etwa an dadaistische Bildnereien, die eine Art Schutthaufen von einzelnen Formsplintern ohne jegliche Syntax und jeden erkennbaren Sinn darstellen — lag ein Vergleich mit dem Seelenleben des Schizophrenen nahe. Ich bin bei meinen Betrachtungen aber nicht vom Krankhaften ausgegangen, obgleich ich Psychiater bin, sondern habe umgekehrt versucht, mit den Mitteln der Normalpsychologie, insonderheit der Konstitutionspsychologie in die Bereiche der modernen Kunst vorzustoßen und sie dem Verständnis näher zu bringen. Es zeigte sich dabei, daß die moderne Kunst ganz vorwiegend schizothym (nicht zu verwechseln mit „schizophren“!) orientiert ist, daß sich in ihr also ganz bestimmte Seiten menschlichen Seins, nämlich die schizothymen, ausprägen, genauer gesagt: bestimmte psychaesthetische Proportionen aus dem schizothymen Formenkreis. Das besagt aber, daß sich die Phänomene der modernen Kunst fast durchweg aus der Psychologie des Gesunden ableiten lassen.

Es ist übrigens nicht richtig, daß die moderne Kunst *häufig* als Lehrbeispiel für Konstitutionstypen gewählt wird. In seinem Buch „Geniale Menschen“ hat Kretschmer zum erstenmal auf Zusammenhänge zwischen Kunstwerk und Konstitution des Künstlers hingewiesen. Andere Untersuchungen dieser Art haben nicht stattgefunden. Erst in meinem Buch wurde das Problem wieder aufgegriffen.

EVERS:

Es besteht doch die Gefahr, daß, wenn solche Bücher von Ärzten geschrieben werden, von Psychiatern, daß daraus diejenigen frischen Wind bekommen, die glauben, die moderne Kunst sei überhaupt an der Grenze des Irreseins.

WINKLER:

Das liegt aber nicht an mir. Ich werde mich als Psychiater doch ebenso über die Probleme der modernen Kunst unterhalten dürfen wie jeder andere Beruf. Wenn man in mein Buch das Ärztliche und Psychiatrische hineinprojiziert, so ist das nicht so sehr mein eigener Fehler, als vielmehr ein Projektionsfehler, der von dem Leser vorgenommen wird.

Der konstitutionspsychologische Aspekt ist natürlich nur einer unter verschiedenen anderen Aspekten. Man kann mit Hilfe der konstitutionspsychologischen Analyse auch nicht das ganze Problem der modernen Kunst be-

wältigen, sondern muß sich mit bestimmten Fragestellungen bescheiden. Die konstitutionspsychologische Analyse läßt sich z. B. durch die tiefenpsychologische Analyse ergänzen, die im übrigen ebenso von der Persönlichkeit des einzelnen Künstlers ausgeht. Vielleicht kann uns darüber Herr Wyss Näheres sagen.

WYSS:

Gestatten Sie mir, ganz kurz zu antworten. Ich glaube — das möchte ich betonen —, daß die gewissen Differenzen unserer Anschauungen im Grunde auf Differenzen verschiedener Methoden hinauslaufen, und daß wir persönlich sehr ähnliche Ansichten haben. Was ich aber betonen möchte, das ist, daß mir der Konstitutionsbegriff, wie er eben entwickelt wurde und wie er eine berechtigte Anwendung gefunden hat, doch die Schlußfolgerung zu erlauben scheint, daß der moderne Künstler eben so ist, wie er ist, weil er schizothym ist. Das scheint mir eine nicht ausreichende Erklärung zu sein. Sie ist zu materialistisch. Denn man kann nicht die Konstitution letzten Endes für die Begabung verantwortlich machen. Sie hat sicher ihre Bedeutung; aber wenn ich die Konstitution verantwortlich mache für Kunstwerke, dann läuft das eben darauf hinaus, daß wir dem Materialismus Tür und Tor öffnen.

WINKLER:

Ich mache die Konstitution des Künstlers nicht allein verantwortlich für sein Werk. Aber ich betone, daß sie unter anderen Faktoren auch eine Rolle spielt. Durch die Feststellung der Tatsache, daß die moderne Kunst schizothym ist, ist wesentlich mehr erreicht als eine bloße Etikettierung. Nur mit Hilfe der Konstitutionspsychologie gelingt es, die scheinbar so polar auseinanderliegenden Stilrichtungen der modernen Kunst als innerlich zusammengehörig nachzuweisen. Die moderne Kunst enthüllt nämlich die typische Polarisierung schizothymen Wesens. Diese reicht von kühler Nüchternheit zu feinnerviger Empfindsamkeit, von dogmatischem Schematismus zu verworrener Phantastik, vom Abstrakt-Systematischen zum Traumhaft-Romantischen, von hauchzarter Lyrik zu jagender Dramatik. Die zyklotyme Beschaulichkeit und epische Breite, der zyklotyme Humor und die zyklotyme Wärme und Menschennähe ließen sich dagegen in der modernen Kunst kaum irgendwo entdecken.

WYSS:

Vor allem kann ich Ihnen nicht ganz folgen, wenn Sie noch einen Schritt weiter zurückgehen und Mißverständnisse, auf die die gegenwärtige Kunst

stößt, damit erklären, daß es unter den Betrachtern nicht nur schizothyme sondern auch zyklothyme Typen gibt.

WINKLER:

Darf ich vielleicht diese Frage eben beantworten? Ich habe in meinem Buch nur gesagt, daß der nichtschizothyme Mensch (also der zyklothyme Mensch) wahrscheinlich die schizothyme Kunst nicht so unmittelbar nacherleben kann wie der schizothym veranlagte Betrachter. Der zyklothyme braucht etwas länger, weil ihm das schizothyme Wesen ja etwas Wesensfremdes ist. Aber ich habe nicht gesagt, daß der zyklothyme das Schizothyme nicht verstehen solle, im Gegenteil, ich möchte immer wieder darauf hinweisen, daß man das anders Geartete auch verstehen lernen kann, und zwar gerade mit Hilfe der Psychologie, insonderheit der Konstitutionspsychologie.

MITSCHERLICH:

Ein Wort nur. Ich darf mich vielleicht auf ein Wort Freuds berufen. Sigmund Freud hat gesagt: Die Psychologie kann zur Erklärung der Begabung nichts aussagen. Die Psychologie kann zweifellos etwas aussagen zur Wahl etwa eines Inhaltes, den ein Künstler wählt. Sie kann vielleicht auch etwas aussagen, ob seelische Probleme eines Künstlers, die nichts mit der Begabung, nichts mit der schöpferischen Phantasie, nichts mit der Getaltung zu tun haben, die er aber für Inhalte der Kunst hält, tatsächlich überwiegend künstlerische Gestaltung oder psychopathologische Gestaltung sind. Sie kann also vielleicht pseudokünstlerische Leistungen entlarven, wenn Sie mir dieses grobe Wort gestatten wollen, was für sie überdies nicht eine sehr interessante Beschäftigung ist, und kann zum Phänomen der Begabung nur schweigen. Das ist meine Auffassung, und deshalb habe ich heute früh versucht zu zeigen, daß nur der Blick auf einen historischen Gesamtprozeß die Frage: Wer ist der Mensch? in der Medizin z. B. oder in der Kunst der Antwort näherbringen kann.

WINKLER:

Das habe ich auch nie behauptet! Nicht den Wert, aber die Struktur eines Kunstwerkes kann man psychologisch ableiten.

SEDLMAYR:

Ich möchte etwas zu dem Thema beitragen, das hier eigentlich zur Diskussion steht, nämlich zur Selbstprüfung. Ich habe wiederholt in Gesprächen mit Studenten über das Thema meines Buches betont, daß Kunstwerke — die doch *Schöpfungen* von Menschen sind — als *Symptom* zu betrachten,

in gewissem Sinne ein Unrecht an diesen Kunstwerken ist. Wenn ich einem Menschen zuhöre, und ich horche nicht auf das, was er mir sagen will und was mir zu sagen sein inniges Anliegen ist, sondern ich horche darauf, *wie* er es sagt, um danach seinen Charakter zu entlarven oder eine medizinische Diagnose zu stellen, so werde ich dem Anliegen des anderen nicht gerecht. *
Wenn ich das gleiche aber gleichsam in der Funktion eines Arztes tue, dann werte ich z. B. Kunstwerke, bewußt einseitig, eben nicht in ihrer Aussagekraft, in ihrer Leistung, in ihrer Gestaltung, nicht in dem, was sie dem Menschen mitteilen wollen und was in ihnen gültig niedergelegt ist, sondern ich Sorge mich, aus ihnen zu entnehmen, ob nicht mit dem ganzen Menschen, der diese Kunstwerke geschaffen hat, etwas, vielleicht etwas sehr Gefährliches, geschehen ist, in der Hoffnung, durch solche Erkenntnis könnte dieses gefährlich Erscheinende reguliert werden. Und insofern, *mit* dieser Einschränkung, hat auch *diese* Betrachtung ihre volle Berechtigung. Diese Einschränkung würde vielleicht eine Versöhnung zu den Künstlern möglich machen.

Beifall

Ich möchte aber in der Selbstkritik weiter- und auf etwas ganz anderes übergehen. Mir ist die schärfste und geistvollste Kritik bisher entgegengebracht worden von dem Manne, den ich gestern bereits erwähnt habe, von Theodor Adorno-Wiesengrund, das ist der Forscher, der Thomas Mann wesentliche Aufschlüsse für die musikalischen Partien des Doktor Faustus gegeben hat, wie das Thomas Mann selbst in seinem „Roman eines Romans“ erwähnt. Adornos Kritik lief im wesentlichen darauf hinaus (er bezeichnete diese Formel selbst als eine allzu große Vereinfachung): „Ich glaube, daß der Haupt-Unterschied unserer Geschichtsbilder, überhaupt unserer ganzen Auffassungen darin liegt, daß Sie ein Architekt sind“ — das bin ich zufälligerweise ‚von Abkunft‘, ich habe nämlich als Architekt begonnen, und mein Hauptgebiet ist ursprünglich die Architekturgeschichte gewesen —, „ich aber ein Musiker. Sie haben ein statisches Weltbild, und ich habe ein dynamisches Weltbild.“ „Und was folgt daraus?“ fragte ich. „Sie glauben an ein Wesen des Menschen, wenn Sie auch historische, akzidentielle Veränderungen seiner Zuständlichkeit zulassen, und ich kann ein Wesen *des* Menschen nicht anerkennen. Das sogenannte Wesen des Menschen ist eine abhängige Variable seiner historischen ökonomischen Situation.“ Klarer kann die Situation nicht mehr gefaßt werden. Hier scheiden sich die Geister, und *hier* können wir uns nicht mehr verständigen. *

Beifall

EVERS:

Wenn wir jetzt das Gespräch für den Augenblick unterbrechen, so bedeutet das nicht, daß wir ein Ende erreicht haben. Vielmehr liegt noch eine Wort-

meldung von Herrn Dr. Domnick vor, zu der uns jetzt die Zeit fehlt. Aber Herr Professor Baumeister hat sich damit einverstanden erklärt, daß heute abend vor seinem eigenen Vortrag Herr Dr. Domnick spricht. Bis dahin wollen wir uns erholen.

DR. OTTOMAR DOMNICK, STUTTGART:

Wir sind etwas müde geworden. Der Diskussionsnachmittag hat uns alle erschöpft. Und wenn man kritisch ist, dann hat er uns eigentlich nichts Positives gebracht. An sich ist es traurig, daß man über ein Problem von so entscheidender Bedeutung so wenig Einigkeit erzielen kann, und es muß irgendwie zu denken geben, daß das Publikum Professor Sedlmayr beklatscht. Eben weil er mit Mitteln argumentiert, die dem ratlos vor dieser Kunst stehenden Publikum entgegenkommen.

Ich habe Sedlmayr jetzt zum viertenmal erlebt. Ich kenne sein Buch. Aber Herrn Sedlmayr müßte es doch zu denken geben, wenn so viele kritische und gewichtige Stimmen sich gegen ihn und seine These wenden. In jedem Vortrag hat Herr Sedlmayr mit anderen Thesen argumentiert, und damit komme ich zu einem entscheidenden Punkt: der Verantwortlichkeit, die durch die persönliche Freiheit des Individuums gegeben ist. Herr Sedlmayr hat sich in seinem Buch medizinischer Terminologie bedient, stellt Diagnose, Prognose und äußert sich auch therapeutisch. Diese scheinbar so überzeugende Methode (an der Kritik zu üben ich als Arzt wohl das Recht habe) kann in Mißverständnis des Begriffes „Krankheit“ zu peinlichen Fehlurteilen führen: Ein Laie wird z. B. einen meditierenden Yoghi ins Irrenhaus verdammen; der Arzt weiß, daß es sich um einen hierzulande zwar ungewöhnlichen, aber durchaus nicht pathologischen Zustand handelt.

Es liegt mir daran, festzustellen, daß es keinen Menschen auf unserer Erde gibt, der darüber zu richten hat, was kommt und was geht. Wenn das Darmstädter Gespräch so viel erreicht hat, daß es uns jedem Werk gegenüber eine bescheidene Haltung vermittelt und wir zu unserem Wort in Wahrheit stehen, so wie ein Künstler zu seinem Werk, dann ist viel erreicht. Mit einer lebenswürdigen Geste und einer geschickten Rhetorik ist in dieser großen verantwortungsvollen Aufgabe, die uns das Darmstädter Gespräch gestellt hat, nichts getan.

Aber ich muß auch bekennen, daß mich diese Ausstellung in Darmstadt bis auf wenige Ausnahmen enttäuscht hat, und Willi Baumeister ist mit uns darin einig, daß das breite Publikum in eine Krise geführt wird, aus der es ohne Kenntnis der Zusammenhänge nicht herausfinden kann. Wir reden uns heiß für und wider eine Kunstform, die als Stellung der Diagnose ihre Notwendigkeit hatte, jetzt aber bereits abgelöst ist von der Kunstform, die man *abstrakt* nennt.

In den erfrischenden, lebensnahen Vorträgen des Vormittags, insbesondere des Herrn Professor Weber und meines Fachkollegen Dr. Mitscherlich, ist eigentlich alles ausgesprochen. Ich möchte aber doch noch einmal drei wesentliche Punkte herausstellen:

1. Mitscherlich hat die Theorie der „Mitte“ ad absurdum geführt und die Sedlmayrsche Wertung „oben“ und „unten“, „Himmel“ und „Hölle“ korrigiert.

2. Professor Weber hat die Sedlmayrsche Diagnose zwar bestätigt, aber die Wertung berichtigt. Es ist beglückend, daß ein Mann wie Professor Weber aus der älteren Generation fähig ist, gerade aus der von ihm zitierten Bauhaus-Ausstellung das Tektonische, Konstruktive, Neuaufbauende herauszufühlen und herauszustellen, und von seinen soziologischen Erkenntnissen her eine so wesentliche Deutung des Problems der modernen Kunst ausgesprochen hat. Das hat m. E. um so mehr Gewicht, als diese Deutung, daß wir am Beginn einer völlig neuen Epoche stehen und daher auch die Kunst einen völlig neuen Weg beginnen muß, sich mit dem deckt, was von Seiten der Kunstkritiker ausgesprochen wurde.*)

3. Die Unklarheit, das Aneinandervorbeireden sind unausbleiblich, wenn man ganz verschiedene Kunstformen zusammenwirft: die Kunst des 19. Jahrhunderts und die drei Kunstformen des 20. Jahrhunderts: den Expressionismus mit der deformierenden Tendenz, den Surrealismus und die sogenannte abstrakte Kunst. Mir will es so scheinen, als ob all das, was im Verlauf der Vorträge als Verzweiflung, Chaos, ungeklärte Gegenwarts-situation herausgestellt wurde, den ersten beiden, das äußere Menschenbild deformierenden Kunstformen zukommt; die Klärung, der Aufbauwille, das Tektonische, das Zukünftige aber ihren Niederschlag in der abstrakten Kunst finden.

Das Motto dieser Tagung entspricht dem einer 1946 erschienenen kleinen Schrift von Büchner: „Das Menschenbild in der modernen Medizin“, die zu dem Ergebnis kommt, die *Ganzheit* von Leib und Seele unter dem Primat des Geistes vom *Gestaltprinzip* aus zu sehen. Das Interessante an diesen an sich nicht neuen Gedankengängen war, daß ein Pathologe, der doch nur mit der toten Materie umgeht, sich zu dieser modernen anthropologischen Einsicht entschied.

Das Motto: „Das Menschenbild in der modernen Kunst“ besagt, daß in jedem Kunstwerk — welches zufällige Thema es auch haben mag — immer nur das *Menschenbild* sich ausspricht. (Denn an sich wäre es ein Nonsens, als Motto „Das Alpenbild“ oder „Das Pferdebild“ zu fordern.) Und immer spricht sich im Kunstwerk das Menschenbild *seiner Zeit* aus. Denn immer ist Kunst aktuell und höchst zeitgemäß.

*) Madeleine Rousseau in der Monographie Hans Hartung, Domnick-Verlag Stuttgart 1950

Der Mensch ist, wie Viktor v. Weizsäcker sagt, ein Gegenwartswesen, viel weniger belastet und gestützt von seinen früheren Erfahrungen, als man primär glauben möchte. Die Tatsache, daß wir aus unseren begangenen Fehlern und unseren Erfahrungen eigentlich wenig Nutzen ziehen, sondern im Ernstfall meist der Situation und unserer Anlage entsprechend handeln, erweist das. So war auch die Kunst immer *Gegenwartskunst*. Es ist einfach nicht richtig, wenn Herr Sedlmayr sagt, im Mittelalter hätte man nur das Alte geschätzt. Die öffentlichen und religiösen Bauten, die Wohnungen wurden im Stil der Zeit errichtet. Die Kirche bestellte Werke lebender Künstler.

Das alles hat sich heute gewandelt. Man sieht das Alte als wertvoller an und bekennt sich nicht zur Gegenwartskunst. Seit der Renaissance hat sich hier etwas Grundsätzliches entwickelt. Man entdeckte Schriften der Antike, in einem Sturm der Begeisterung begann man zu graben: in Archiven, in der Erde. Die Philologie, die Kunstgeschichte entstand und hat seitdem nicht aufgehört, unser Weltbild bestimmend zu ordnen. Es entstand das kulturelle Gedächtnis, das Wissen um frühere geistige und künstlerische Werte. Die gegenwärtigen Schöpfungen wurden mit den früheren Entdeckungen konfrontiert. Unsere Museen pflegten alte Kunst, sammelten nach ethnographischen oder historischen Gesichtspunkten. Aber die Gegenwartskunst war immer stiefmütterlich dran. Man mißtraute ihr und wartete lieber ab. Denn was sich durch Jahrhunderte gehalten hat, dessen qualitativer und finanzieller Wert ist sicher. Die Gegenwartskunst zu beurteilen, ist aber eine schwierige und risikovolle Sache.

Man müßte sich mitunter von dem ganzen kulturellen Ballast und Wissensgut freimachen können. Man würde alles nicht nur anders sehen, sondern auch anders beurteilen. Aber hohe Kulturen können sich dieser Ansammlung historischen Wissens und kulturellen Erfahrungsgutes ebensowenig entziehen, wie der Wissenschaftler nicht auf die bisherigen Forschungsergebnisse verzichten kann. Auch der Maler negiert nicht die Erfahrungen der früheren Kunst, aber große Künstler schwimmen sich frei, entdecken Neuland, sprechen eine neue Sprache. Und so wird der Ablauf bleiben. Unvoreingenommene, Naive, Ungebildete sind als unbekümmerte Betrachter glücklicher als die mit Wissensgut belasteten. * Wir kennen Wissenschaftler, die sich von der

Beifall

Die Jahrhundertwende — das dürfen wir sagen — war ein Tiefpunkt. Man

flüchtete sich in ein Sammeln historischen und kulturellen Guts, das aber nicht lebendig und kritisch verarbeitet wurde, weder von den geistigen Menschen noch von den Bibliotheken und Museen. Es entwickelte sich fast ein selbständiger Kult mit Handbüchern, in denen nur noch zitiert wird, mit Statistiken, mit auf Vollständigkeit bedachten Sammlungen der Steine, der Falter, der Käfer, der Bilder. Es war das, was uns heute so beeindruckt: kalt, verstaubt, schulhaft. Diese unpersönliche und unlebendige Haltung fanden wir aber auch in der Wohnung: Chippendale, Renaissance-Schnitzwerk, Bild-Reproduktionen der vergangenen Jahrhunderte. Die neugotische Kirche liegt nicht allzulange zurück. Das alles ist Folge eines Kults mit der Vergangenheit.

Es ist letztlich die Flucht in die *Illusion*. So auch die Radio-Musik, die Illusionswelt des Films, das Magazin, der billige Roman. Das Leben ist hart, man muß und man will sich erholen. Man zieht sich in eine Stimmung zurück, und die Musik, die Stimmungsmalerei mit der weichen Aquarelltechnik lassen einen träumen und geben Gelegenheit zur Flucht vor der Wirklichkeit. Man flieht vor der Realität. *

Beifall

Und demgegenüber steht seit 50 Jahren nun eine Kunst, die da nicht mehr mittut. Ich meine damit nicht die hier in der Ausstellung überwiegende expressiv-deformierende Kunstform, die in der kritischen, nicht negativen Auseinandersetzung mit dem Zeitproblem steht, sondern die reine tektonische abstrakte Richtung, die, völlig neu beginnend, sich elementarster Kunstmittel bedient, wie sie ein Klee, Kandinsky, ein Baumeister lehrten, um einen neuen Aufbau zu vollziehen. Die bescheidene und große Einsicht des Professors Weber, daß wir an einem neuen Anfang stehen, wird hier verwirklicht. Ich mache mich an diesem Ort und an dieser Stelle aber auch zum Sprecher all der großen Männer, die seit 50 Jahren sich um dieses neue Gestaltungsprinzip bemühen.

Diese Kunst besinnt sich auf ihre ewige Funktion: nicht nur Aesthetik, nicht nur sinnhafter Genuß, nicht nur Luxus zu sein. Es ist die Funktion, die die Kunst von jeher hatte: den Menschen in seinem Lebensgefühl zu aktivieren. Sei es die Bannung des Mythos bei den Primitiven, sei es, um das christliche Weltbild des Mittelalters auszudrücken. Die Funktion, nicht aus der Zeit zu entfliehen, sondern das Lebensgefühl der Zeit zu verarbeiten, ihre Gesetze auszusprechen, mehr noch: vorauszuahnen und das zu künden, was erst später sich in die Breite auswirkt. Als positiver Faktor im geistigen Kampf der Zeit. Die Kunst, die nicht mehr mittut mit der Illusionswelt des vergangenen Jahrhunderts. Die neue Optik auf Grund physikalischer Erkenntnisse hat neue Landschaften erschlossen. Ultrastrahlen und Atomforschung haben uns neue Ansichten vermittelt. Porträt und Landschaft sind

nicht mehr aktuell. Einfach aus unseren Erfahrungen und Erkenntnissen heraus, daß das Gestaltungsproblem hier nicht mehr seine zeitnahe Befriedigung findet. —

Ist es nicht interessant, daß diese neue Kunst keine Aquarelle mehr schafft, die weich und verschwimmend einer Entscheidung ausweichen, daß es keine Stimmungsmalerei mehr gibt, daß das Stilleben von Blumen nicht mehr da ist. Wir sehen ja auch die Landschaft, die Natur anders: Skispuren im Schnee, die durch das Land ziehende Autobahn vermitteln eine lebendige Rhythmik, wir sehen die Weinberge kubistisch, verdorrtes Gestrüpp vermittelt den Hartung-Graphismus. Die neue Kunst besinnt sich auf ihre eigenen Gesetze und sucht nach Klarheit. Oft malt sie hart, in Askese, ohne Schöntuerei und auch gewollt in reinen und bestimmten Farben, mit Verzicht auf alles, was wir primär Gefühl nennen. Das nennen wir Konstruktivismus. Konstruieren, das heißt bilden, formen, gestalten. Von dieser Anfangsform aus hat diese neue Kunstform im Laufe der Zeit auch die malerischen Erfahrungen früherer Kunst in sich aufgenommen, vermag alle gegenwärtigen und alle menschlichen Dinge in sich zu fassen. In ihr entwickelt sich die *Gestalt*, das ist die Schaffung eines in sich geschlossenen, organisch aus sich selbst heraus gewachsenen Bildes, das in jeder Einzelheit nur so sein kann, wie es ist und so gewachsen ist und dastehen muß, als habe die Natur es selbst erschaffen. Es ist ein Lebewesen für sich und viel vitaler und gesünder als die Nachahmung einer verklungenen Kunstzeit, die der Modernen so gern als Vorbild vorgehalten wird. — Wer will der Zeit oder der Kunstform einen Vorwurf daraus machen, daß nicht alle Meister sind? Das war schon immer so, aber die Masse der im gleichen Sinne Schaffenden, sei es in Kunst oder Wissenschaft, bildet den Humus für die, die sich zur Spitze schwingen.

Die Gegner dieser Kunst wollen oder können ihre positiven Werte nicht sehen. Die, die sie befehden, tun das aus einem falschen Gesichtswinkel heraus. Immer sind es zuerst die Künstler (Maler) gewesen, die eine neue Welt uns lehrten, und es ist zum Gesetz geworden, daß sie zu Lebzeiten um so weniger Anerkennung fanden, je fortschrittlicher ihre (künstlerische) Aussage war. Denn es gibt Menschen, die diese neue Welt, in die sie doch eigentlich hineingehören, nicht sehen und durchleben wollen, die die Geister der Vergangenheit zu Hilfe rufen, in die Kunst wie in die Geisteswelt der Vergangenheit flüchten und von hier aus unsere Zeit wie unsere Kunst negativ beurteilen. Die stark affektgeladene Einstellung gegen die moderne Kunst scheint mir nur zu bestätigen, daß es sich im Grunde um den Haß gegen die Zeit handelt, der sich auf die Kunst als *pars pro toto* niederschlägt. Wer den Aufbauwillen der abstrakten Kunst nicht sehen will, schließt sich selbst aus, nicht nur aus der Kunst, sondern aus dem Geist und der Aufgabe der Zeit.

Die letzten 50 Jahre haben eine Tat vollbracht, die Herr Sedlmayr erst würdigen kann, wenn er selbst in unserer Mitte ist.

So ist die moderne Kunst, unsere ungegenständliche, abstrakte Malerei, nicht ein abstraktes, dekadentes Hirngespinnst, sondern gerade das Gegenteil, das moderne Menschenbild. Nicht lebensfremd, wie ihr vorgeworfen, sondern mit beiden Beinen in der Wirklichkeit stehend; aber es liegt außerhalb ihres Gestaltungsprinzips, die sichtbare äußere Welt darzustellen, sondern die Wirklichkeit der menschlichen Realität. Wenn auch diese neue Kunst von der älteren Generation abgelehnt, verfemt wird, so wird sie bereits von der Jugend assimiliert, und es entspricht den Ausführungen von Weizsäckers, der im Hinblick auf sein Lebenswerk feststellt, daß immer Neues von der alten Generation nicht mehr assimiliert wird, sondern die heranwachsende, die junge es braucht und auch gewinnt. Wie in der modernen Wissenschaft und Medizin, so ist auch in der neuen Kunst der Materialismus, das Haften an der äußeren trügerischen Erscheinung, überwunden. Das Lebendige, aus seinen eigenen Gesetzen, aus sich selbst heraus Wachsende, realisiert sich gestaltbildend in der neuen Kunst. Das jetzige Menschenbild läßt sich *für mich* nur noch in der abstrakten Kunst verwirklichen. *

Beifall

WILLI BAUMEISTER:
WIE STEHT DIE „GEGENSTANDSLOSE“ KUNST
ZUM MENSCHENBILD?

Vorbemerkung:

Professor Willi Baumeister hatte sich — trotz eigener Bedenken gegen sein Auftreten als Redner — auf Bitten des „Komitee Darmstädter Gespräch 1950“ bereit erklärt, zum vorgeschlagenen Thema zu sprechen. Er stellte zur Bedingung, mit seinem Vortrag eine Entgegnung auf die jüngsten, gegen die moderne Kunst gerichteten Veröffentlichungen von Dr. W. Hausenstein und von Professor D. H. Sedlmayr verbinden zu können, und bereitete ein Manuskript vor, das noch vor der Tagung in einer begrenzten Anzahl gedruckt wurde. Professor Baumeister reiste mit dem Vorsatz nach Darmstadt, den vollen Wortlaut dieses Manuskriptes zu verlesen.

Durch die Ausführungen von Professor Dr. H. Sedlmayr am Vorabend von Professor Baumeisters Ansprache fühlte sich dieser veranlaßt, seiner vorbereiteten Rede einige Erläuterungen vorauszuschicken, die er durch eine Tafel-skizze illustrierte. Als er von dieser improvisierten Polemik gegen Sedlmayr zum Verlesen seines Manuskriptes übergeben wollte, wurde er durch Zurufe darauf aufmerksam gemacht, daß Sedlmayr nicht mehr im Saale sei, und daß

man nicht gegen den Abwesenden polemisieren solle. Da auch Dr. W. Hausenstein durch seine Konsulatsgeschäfte in Paris verhindert war, an dem Darmstädter Gespräch teilzunehmen, ließ sich Baumeister soweit beeindrucken, daß er — um der Fairneß willen — auf die Verlesung des vorbereiteten Manuskriptes verzichtete. Er improvisierte nunmehr einen Vortrag, der schließlich nach einer Reihe von weiteren Zwischenrufen abgebrochen wurde. Das Stenogramm dieser Vorgänge lag dem Redaktionskomitee vor. Es wird in gekürzter Form im folgenden abgedruckt. Weggelassen wurden vor allem die Partien, in denen Professor Baumeister Gedanken seines vorbereiteten Manuskriptes referierte oder variierte. Zugleich wird dieses selbst im vollständigen Wortlaut erneut abgedruckt. Mit dieser Lösung hat sich Professor Baumeister einverstanden erklärt. So ist die Möglichkeit gegeben, sowohl den Eindruck des tatsächlichen Verlaufes nachzuempfinden, als auch das für das Darmstädter Gespräch vorbereitete Referat des Redners damit zu vergleichen.

IMPROVISIERTE ABENDANSPRACHE
VON PROFESSOR WILLI BAUMEISTER:

Gekürzte Fassung nach der Radiobandaufnahme.

Meine Damen und Herren! Ich habe alle Achtung für das wirkliche Bekenntnis zu einer religiösen oder persönlichen Überzeugung als Lebensordnung. Ich habe nichts gegen frühere PGs und nichts gegen konservative Nuancen. Ich glaube von mir sagen zu können, daß ich ein toleranter Mensch bin. Ich habe in meiner Kunstanschauung kein Programm. Herr Sedlmayr hat gestern abend beiläufig gesagt: Die Abstrakten wollen für tausend Jahre ein Reich aufrichten. Es ist eine ganz verdächtige Anhängung, die den modernen Künstlern angeflickt wird mit kleinen Stichen, samt anderen Nadelstichen. Kein echter Künstler, auch kein moderner, behauptet, ein starres Programm zu haben. Ich weiß nicht, was ich morgen mache. Ich habe viele Bilder, vielleicht hunderte, gegenständlicher Art gemalt, ich habe dies doch in mir. Wenn der Tag 48 oder noch mehr Stunden hätte, würde ich vielleicht auch anders arbeiten als jetzt. Ich arbeite mit meinen Schülern auf der Akademie oft nach der Natur. Das ist jetzt mein Anteil, den ich dem Gegenständlichen zolle. Aber uns solche Dinge anzuhängen, ist nicht fair. Ich habe hier etwas aufgezeichnet, ich bin ein Maler und kein Redner. Sie erleben in dem Augenblick meinen ersten Vortrag, den ich in meinem Leben halte. * — Ich habe ein Buch geschrieben 1943/44 aus einer Notwendigkeit, weil ich verhindert war zu malen, weil ich mich kaschieren

Beifall

mußte und weil wir in der Familie zusammen nur einen Tisch zur Verfügung hatten, der 80 auf 80 cm war, weil die Gestapo um das Haus war und ich in allem zurückhalten mußte — deshalb habe ich gezwungenermaßen geschrieben. Alles, was ich außerhalb der Malerei tue, ist zwangsmäßig. * Ich habe Ihnen hier auch etwas gemalt. * Hier ist ein fliegender Mensch mit einem erhobenen Zeigefinger, der Menetekel ruft und die Menschheit vor dem letzten Schritt in den Abgrund zurückhalten will. Hier habe ich Ihnen zur Demonstration dieses Schema aufgezeichnet von unserem Herrn Vorredner. Hier ist der Obermensch. Hier fehlt die Mitte. * Hier ist der Infra- oder Untermensch. Dieses Wort Untermensch stammt nicht von dem Herrn Vorredner, sondern vom Herrn Goebbels und vom Herrn Rosenberg. * Schultze-Naumburg, sehr gut. — Hier sehen Sie ein Torpedo fliegen. Dieses Torpedo ist seit dem Sedlmayrschen Buch schon einige Male an der Spitze wattiert worden. * Dieses Torpedo ist geschleudert gegen einen Komplex, den ich Ihnen hier aufgezeichnet habe. Oben steht das Wort Toleranz. Dann kommt das freie Schaffen. Dann kommt die moderne Humanität. Dann kommt die moderne Wissenschaft. Dann kommt die moderne Kunst. Dann kommen die sozialen Werte und Empfindungen. Dann kommt die Demokratie. Dann kommen Goethe, Schiller, Kant, Hoelderlin, Beethoven und die modernen Künstler Picasso, Klee und wen Sie noch dazu rechnen wollen, unser ganzer geistiger Besitz. — Hier ist das wattierte Torpedo. * Ich hätte Ihnen viel lieber über das eigentliche Arbeitsgebiet eines modernen Künstlers und Malers gesprochen. Aber ich befinde mich in der Verteidigung. Es ist zwar nicht schlimm, und wir werden die Sache bald vergessen haben, genau so, wie wir das Spenglersche und das Rosenbergsche Traktat vergessen haben.

Beifall — Lachen

Beifall

Zuruf: Schultze-Naumburg!

Lachen

Lachen

Zuruf: Ein Irrtum, Herr Baumeister!

Wer sagt denn das? Sind Sie vom Rundfunk? — Ich habe hier ein Manuskript aufgeschrieben, das im einzelnen auf die neuen Angriffe und auf die Rückzieher von Sedlmayr nicht mehr paßt, weil Herr Sedlmayr geändert und wattiert hat. Ich habe geglaubt, daß Herr Hausenstein hier wäre. Deshalb ist ihm auch eine halbe Seite gewidmet. — Die Damen gestatten, daß ich rauche. (*Steckt sich eine Zigarre an, will sich zum Manuskriptvorlesen hinsetzen.*) * Der Herr soll einmal heraufkommen! * Ist Herr Sedlmayr nicht da?

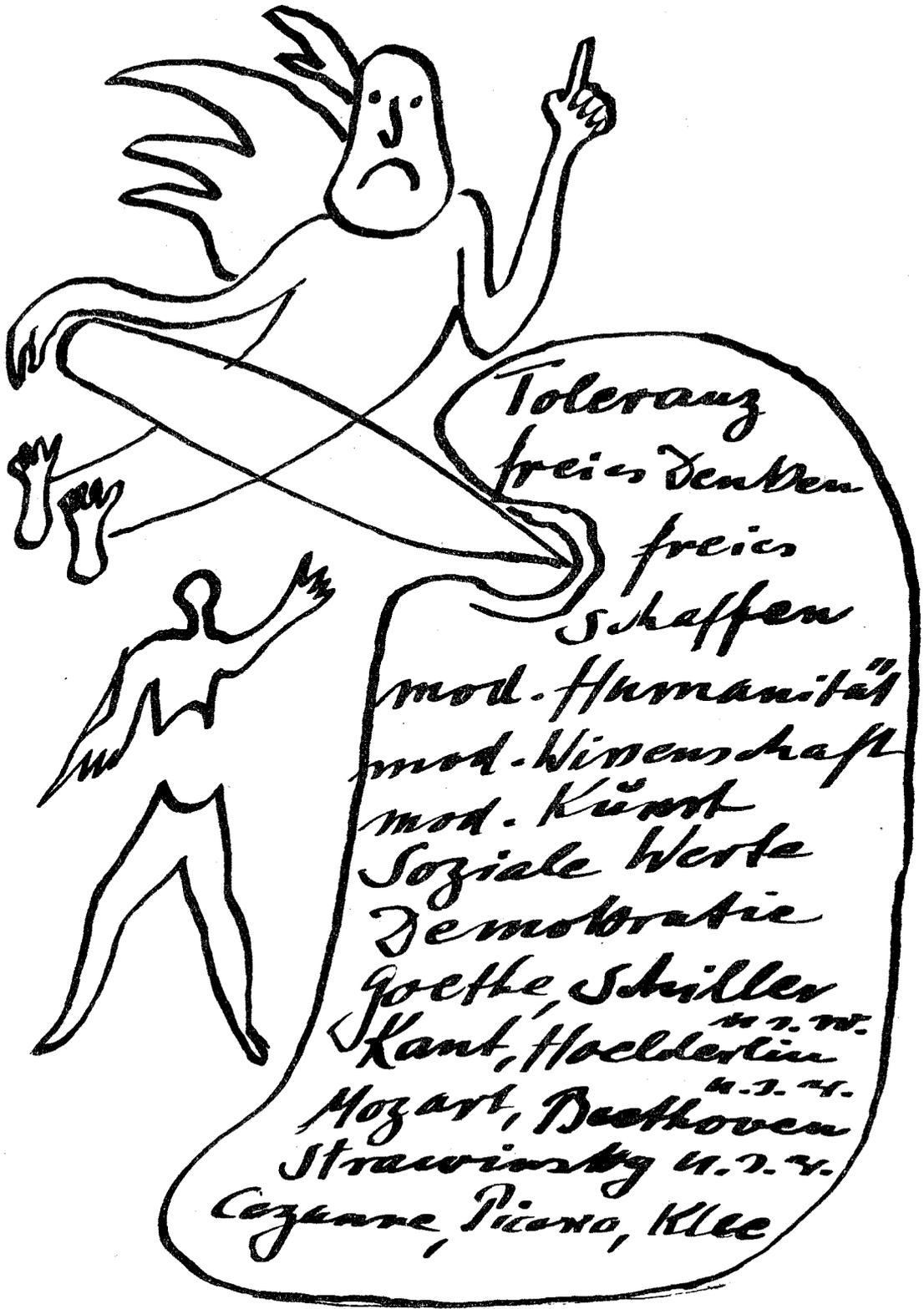
Zwischenrufe

Zuruf: Nein, er ist nicht da. Herr Hausenstein auch nicht.

Da kann ich doch nichts dafür. Ist Herr Sedlmayr gar nicht da?

Zuruf: Nein. Der Vortrag ist für Sie allein angesetzt, nicht als Diskussion. Ich verstehe nicht, daß Sie Herrn Sedlmayr in dieser Art angreifen.

Ich wußte nicht, daß er nicht da ist. Ich möchte doch diese Art von Gerechtigkeit für mich in Anspruch nehmen, daß ich nicht wissen konnte, daß Herr



Zwischenrufe Sedlmayr nicht da ist. * —Ich kann dann eigentlich mein Manuskript zupacken und fortgehen.

Eine Dame: Herr Baumeister, Sie hätten Komiker werden sollen!

Gelächter Bitte? * Ja, was wünschen Sie dann? — Herr Professor Evers, was soll ich denn tun?

(EVERS: Dürfte ich Sie nicht bitten, daß Sie aus Ihrer eigenen Arbeit etwas berichten. Ja, wir sind der Meinung, daß die Dinge, die in der Schweben sind, uns alle nicht glücklich machen —)

Ja, gut. Schluß!

(EVERS: —daß die Arbeit, die Sie uns vortragen, daß die uns freut und glücklich macht.)

Ich bin nicht für das Streiten, sondern ich bin möglichst immer für die Harmonie. Natürlich, wenn ein Torpedo abgeschossen wird, muß man sich entschließen...

Zuruf: Warum haben Sie sich heute mittag nicht gemeldet, als Herr Sedlmayr da war?

Ich stand nicht auf der Rednerliste für heute mittag. Ich war nur Zuhörer.

(EVERS: Wir hatten unsere Diskussion so eingerichtet, daß heute nachmittag die Kunsthistoriker sprechen sollten.)

Am liebsten würde ich von Ihnen Fragen haben, die möglichst alle diese Zwigigkeiten weglassen, Fragen über Dinge, die Sie von der modernen oder sogenannten abstrakten Malerei wissen wollen.

(EVERS: Zum Beispiel: Wie kommt es, daß bei dem gestrigen Vortrag von Professor Itten so viele Möglichkeiten waren, die Lichtbilder verkehrt herum anzubringen. Also zu diesem Problem des Oben und Unten in der abstrakten Malerei.)

Sehr gut. Ausgezeichnet. Es ist zur Zeit in einer Ausstellung in Recklinghausen, wie es öfter vorkommt, ein Bild von mir verkehrt aufgehängt und verkehrt in den Katalog gekommen. Das ist klar, daß man in Kompositions-Betrachtung Übung haben muß. Wenn Sie Gelegenheit haben, fünf oder sechs moderne Ausstellungen aufmerksam zu sehen, so werden Sie ganz von selber ein vollkommen natürliches Verhältnis bekommen, und Sie können auch die Qualität, Ihre Vorliebe, Ihre individuelle Vorliebe dabei sprechen lassen, und Sie bekommen bei einer naiven Betrachtung der Bilder

ein sehr gutes Kunsturteil. Verständlich ist gar nichts zu machen. Überhaupt nichts... * Die Formen und Farben und alle ihre Beziehungen müssen beim Betrachter ankommen. Er darf keine Gegenstände suchen, sondern er muß passiv auf die Wirkung warten, wie bei jeder Kunstbetrachtung oder wie beim Anhören eines Konzerts. Das Sehen ist vermutlich das am spätesten ausgebildete Sinn-System am Menschen. Bei einem Geräusch wendet sich der Kopf unwillkürlich dem Geräusch zu, so daß beide Ohren gleich weit von der Geräuschquelle entfernt sind. Damit werden die Augen eingewinkelt und können in Funktion treten. Die Fühler bei niederen Tieren, bei Schnecken, sind Taster. Die Augen sind Fernast-Instrumente. Das symmetrische System der Augen entwickelt das körperlich-räumliche Sehen. Das Sehen entwickelt jedoch über die Nutzbringung hinaus eine ideelle Seite, zuerst über das Magische. Bei den Kelten und Griechen gab es die von jedem respektierten „Seher“. Die Höhlenmalereien sind nicht auf ebene Flächen gemalt. Die natürlichen Felsbildungen waren der Anlaß zu den bekannten Bison-Bildern. Der Maler verdeutlichte nur das, was er in den Felsbildungen gesehen hatte. Diese Höhlenmalereien sind im weitesten Sinn naturalistisch. Es trat jedoch kaum später ein entgegengesetzter Stil auf: in den ostspanischen Felsbildern, mit menschlichen Figuren in Jagd- und Kampfszenen. Es ist eine abstrahierende Kunst, ein Formwille, eine Formkunst. Naturalismus und Formkunst ziehen sich durch die ganze Kunstgeschichte. Während der Naturalismus der Höhlenkunst degenerierte, erlebte die ostspanische Formkunst eine großartige Entwicklung, indem sie über die Straße von Gibraltar hinweg durch ganz Nordafrika zog und die frühägyptische Kunst mitbegründete.

Beifall

Der Naturalismus kam im späteren Griechentum wieder und degenerierte in Rom. Das Verlassen der griechischen Mysterien und die Veräußerlichung der Schauspielkunst sind eine Parallele vom Übergang der Formkunst zum Naturalismus in dieser Zeit gewesen. Die magisch-religiösen Werte gingen verloren, die Philosophen traten auf. * Ich nehme es Ihnen nicht übel, wenn Sie lachen. Aristoteles war der erste Naturbetrachter. Die athletischen Spiele wurden zu Volksfesten, was bei uns heute Fußball und Boxen und die Seichtheit des Films sind. Jedoch sind nicht alle Zeitalter über einen Kamm zu scheren, was Sedlmayr tut. Denn in jeder Zeit gab es These und Antithese. Man soll demnach nicht eine Zeit „christlich“ nennen, wie z. B. die romanische. Es gab immer Widerspruch. Es ist riskant und gefährlich, eine Zeit glücklich oder desperat oder unglücklich zu nennen. Im Kunststil kann man dagegen zeitlich begrenzt eine Einheitlichkeit feststellen. Die großartige byzantinische Art schloß wieder zur Ganzheit zusammen durch die abstrahierende Formkunst. Sie wurde wieder durch den Naturalismus der

Lachen

Umrühbe Renaissance abgelöst. Die immer parallel gehende Volkskunst war immer Formkunst, abstrakt. Der Naturalismus ging durch bis zu seiner Grenze, bis zum Impressionismus. —Verstehen Sie mich recht? Es ist ja merkwürdig . . . *

(EVERS: Dürfen wir Sie nicht bitten, daß Sie zu dem Thema Stellung nehmen, das uns hier bewegt, nämlich zu der Ausstellung oben auf der Mathildenhöhe und zu den Bildern, die dort oben sind. Wir sind doch der Überzeugung, daß diese Ausstellung durchaus etwas ist, was eingegrenzt werden kann, was besprochen werden kann. Ich glaube, daß gerade Sie, der Sie ein so hervorragender Vertreter der abstrakten Malerei sind, imstande sind, über diesen Gegenstand mit uns zu reden.)

Gelächter Ich möchte aber vorher noch etwas über meinen Kollegen Dürer sagen. * Sie wissen, daß Dürer einen Hasen gemalt hat, einen Löwenzahn und diesen Wurzelstock, die man vielfach in ordentlichen Haushaltungen findet. Jetzt sehen diese Dinge sehr harmlos aus. Dürer ist nicht deshalb ein großer Maler, weil er schöne Bilder gemalt hat. In der Kunst kommt es nie auf die Schönheit an, * sondern auf etwas anderes. Stellen Sie sich vor: Eine Wiese mit Löwenzahn. Der Bauer betrachtet diese Wiese und sagt: Übermorgen ist es Zeit, dann hauen wir sie ab. Das wird so und so viel geben, usw. — Er ist vollkommen nutzbringend eingestellt. Jetzt kommt der Künstler, der nicht interessiert eingestellt ist, der die Wiese nicht brauchbar sieht, sondern ideell, als formale und farbige Werte und erkenntnismäßig. — Dürer entdeckt dieses unscheinbare Löwenzahnpflänzchen und reißt es mit den Wurzeln heraus und hält es hoch — wie eine Hostie; er zeigt eine neue Anschauungsart. Er macht aus diesem Löwenzahn eine großartige Sache. Mit dieser Heraushebung sagt er ungefähr: Ihr nicht sehenden Menschen, ihr geht über diese Wiese, für euch war das noch nie ein Augen-Erlebnis gewesen. * Kein Mensch hatte sich um diese herrliche Sache gekümmert. Auch das ist ein Wunder Gottes! Dadurch, daß er die Blicke der Menschen nun auf dieses isolierte, nun eingerahmte Löwenzahnbildchen hinweist, erobert er der ganzen Menschheit eine neue Seh-Erlebniszone. * Das ist nicht zum Aufhängen, das ist nicht schön, sondern das ist eine Erweiterung unserer Begriffe durch einen großartigen Künstler. Gleiche Erkenntnisse muß man gerechterweise allen den nachfahrenden großen Meistern zubilligen, nicht weil sie schöne Bilder gemalt haben oder „gute Kunstwerke“ — mit dem kommt man nicht aus. Jeder einzelne große Meister hat auf der Suche nach einer besseren Wahrheit durch seine Wahrhaftigkeit, durch sein großes Verantwortungsgefühl den Karren der Menschheit unwillkürlich, unabsichtlich vorgeschoben. * Jeder Meister, auch der moderne Meister, eröffnet neue

Beifall

Seharten. Van Gogh schrieb in seinen Briefen, die Zeichnung müsse man eigentlich genau nehmen, aber mit der Farbe, da halte er es doch ein bißchen freier, er mache alles röter, möglichst so rot, wie es die Tube hergibt, usw. Er malte Sonnenblumen usw. in einer groben Zeichnung, die nicht mehr Impression ist und schon gar nicht mehr der Schule von Couture entspricht. Sondern: als Dilettant machte er es viel eigener und intensiver als der, der in eine Akademie ging. Diese Verselbständigung des farbigen Ausdrucks ist eines der Elemente unserer modernen Gesinnung in der Kunst. — Wir wissen, daß es Krankenhäuser gibt, in denen die Patienten, die zu aufgereggt sind, in blaue und grüne Zimmer kommen, und daß die Menschen, die zu phlegmatisch sind, in rote und gelbe und orange gestrichene Zimmer gebracht werden. Sie werden angeregt, und die anderen werden etwas zur Ruhe gebracht. Die Farbe hat eine eigene Wirkung, eine Wirkungskraft, ohne einem bestimmten Gegenstand anzuhaften. — Sie könnten das Beispiel unternehmen und über Ihrem Schreibtisch einen 1 Meter großen Kreis aufhängen, der rot ist. Lassen Sie diesen Kreis 14 Tage hängen. Sie brauchen ihn nicht besonders anzustarren. Er muß sie unmerklich beeinflussen. Dann nehmen Sie diesen Kreis weg und hängen einen blauen Kreis auf. Sie werden bemerken, daß nicht nur das ganze Zimmer eine sogenannte andere Stimmung bekommt, sondern daß Sie selbst beeinflusst sind allein von der Farbe. Es hat die Farbe eine eigene Kraft. Das Stoffliche, das von Sedlmayr so sehr bewertet und überbewertet wird in allem, was er sagt, spielt seit langem in der Malerei überhaupt keine Rolle mehr. Cézanne war es ziemlich gleichgültig, was er malte. Er malte die Natur noch ab, scheinbar. In manchen Fällen nahm er Postkarten und Reproduktionen aus Zeitungen als Vorlagen. Dieser Absturz des Motivs ist bei Cézanne außerordentlich stark bemerkbar. Die Stofflichkeit des Motivs verliert bei ihm alle Gültigkeit. Er malt als geistige Übung Menschen und Bäume gleichermaßen und entmaterialisiert sie. Die späten Felslandschaften regen ihn durch ihre Natur-Strukturen an, und er setzt sie in Bild-Strukturen um. Das Wesen der Natur braucht nicht im Sinne des Naturalismus im äußeren Anblick allein enthalten zu sein. Der Strukturen-Bau der Natur enthält gleichfalls die Kraft und Mystik der Natur. Cézanne wandte sich von der Imitation noch stärker ab als die Impressionisten und ging zur Kreation über. — Ich könnte Ihnen jetzt einige interessante Kompositionsprinzipien von Cézanne anführen, was ohne sichtbare Beispiele ein Risiko ist. Jedoch würde damit das Zentrum von Cézanne nicht gedeutet. Er hatte einen damals auffallend vom Üblichen abweichenden Produktions-Vorgang. Die Perspektive, die er in seinen Stilleben gibt, ist auffallend irregulär. Seine Gegenstände stehen nicht mehr senkrecht, alles ist aus dem Winkel geraten. Während der klassizistische Maler Chardin, ein groß-

Zuruj: 1779 gestorben

artiger Künstler, der vor 1800 lebte . . . Herr Dr. Jedlicka weiß die Jahreszahl genauer . . . * Er hat ebenfalls Stilleben gemalt. Er hat seine Vorbild-Gegenstände auf einen etwa 1,20 m hohen Tisch gestellt. Das ergibt eine maßvolle Perspektive. Eine Schachtel, eine weiße Tonpfeife, ein Krug. Cézanne hatte dagegen eine merkwürdige Ehrlichkeit. Er verwandte keinen Tisch mit künstlicher Höhe wie Chardin. Sondern er betrachtete seinen Tisch, der wohl normal 80 cm hoch war, und entschloß sich zu malen von einem höheren Blickpunkt aus als Chardin. Dies ist jedoch nur der Anlaß zu einer äußeren, äußerlichen Veränderung gegenüber allen früheren Stilleben. In der Folge ist er unerwartet weitergegangen. (*Bei diesen Worten zeichnet Professor Baumeister an die Tafel.*) Ein Krug, sozusagen ganz normal. Während man in der Renaissance, vielleicht Dürer, ein Gestell benützte, um immer den gleichen Blickpunkt zu haben, als Garantie für die gleichbleibende Perspektive von einem Sehpunkt aus — hat sich Cézanne beim Malen leicht bewegt. Den Topf als Vorbild sah er zunächst stärker von oben, als es bei den klassizistischen Stilleben der Fall ist. Er hat zuviel in den Topf geguckt. * Deshalb sind die Öffnungen der Töpfe bei Cézanne besonders geformt. Diese Öffnungen sind Ellipsen, die sich schon dem Kreis nähern. Nun kam er an den Körper des Kruges. Den Bauch des Kruges betrachtete er von einem anderen Blickpunkt aus als die obere Öffnung. Er hob den Krug dazu gleichsam hoch, um den Bauch des Kruges formal richtig überzeugend mit seiner Formgebung beschreiben zu können. Jedoch schritt er nun zu einer noch eigenartigeren Manipulation. Wir wissen von der Perspektive an Hand eines Turmes, eines Zylinders (*zeichnet weiter*), daß der höchste Ring an dem Zylinder eine Ellipse nach oben ist, sie liegt bedeutend höher als das Auge des Betrachters. Der Kreis, auf dem der Turm ruht, wird aber zu einer Ellipse, die nach vorn geneigt ist. Cézanne hat aber die Basis seiner Gefäße gerade gebracht, er mußte sich, um dies zu sehen, in die Hocke begeben. Dies hat er wohl nicht getan, sondern aus kompositorischen Gründen. Die Basis des Kruges geht als waagerechte Gerade eine Harmonie ein mit der waagerechten Geraden seiner unteren Bildbegrenzung. Somit hat Cézanne eigentlich drei verschiedene Perspektiven für seinen Krug verwendet. Diese verschiedenen Perspektiven an einem Naturvorbild treten auch bei seinen Landschaften und Porträts, besonders der Spätzeit, gleichfalls auf. Bei Porträts hat er gleichsam um die Nase herumgeschaut, auch die Augen im Porträt weisen diese bewegte Perspektive auf. Ebenso verhält es sich bei Hausdächern und Bergen. Der Beschauer müßte sich eigentlich hin und her bewegen, um Cézanne zu folgen, um gleichsam das klassizistische Bild wieder zusammenzulesen. Cézanne bildet den Übergang zur abstrakten Malerei durch Entwertung des Abmalens.

Lachen

Es gibt noch anderes Wichtiges, interessiert Sie das? * Die Stilleben von Cézanne sind großartig komponiert, aber in einem neuen Sinn: in ihrer — jetzt kommen wir auf den Begriff — in ihrer Bewegung.

Zustimmung

Die Beschauer waren an früheren Stilleben geschult und vermißten an den Stilleben von Cézanne die Statik. Naturalistisch betrachtet, neigte sich der Tisch beängstigend gegen den Betrachter zu, und in diesem Sinne rutschten alle Gegenstände von dem Tisch auf den Beschauer zu und fast aus dem Rahmen. Jedoch wird man solchen Bildern nicht durch eine naturalistische Anschauung gerecht. Es handelt sich um eine neue Bild-Tektonik wie Schuß und Kette, zugleich um eine allgemeine Rhythmisierung der ganzen Bildfläche, einer Bildbewegung im Gegensatz zum alten Begriff „Stilleben“ oder „nature morte“. Strukturen, Modulationen, Bewegungen, Metamorphosen, wie sie auch in der Natur sind, interessieren die modernen Maler mehr als der äußere Eindruck von Gegenständen.

Diese Erschütterung des naturalistischen Blicks hat sich allen späteren Werken von Cézanne mitgeteilt. Er malt gleichsam kosmische Fugen: die Natur als Rhythmus, die Welt als Rhythmus.

Ich habe ein Buch geschrieben, indem ich einem Einfall und dann zur Kontrolle gewissen Erfahrungen folgte. Den Kerngehalt seines beendigten Kunstwerks, seines Bildes, kann der Künstler nie zielstrebig und im Bewußtsein erreichen. Erreicht er die Realisierung seines Planes vollkommen, so wird das Werk nicht stark sein. Es wird wie eine Wiederholung sein oder wie eine Kopie von etwas erscheinen. Ich habe auch die Beispiele von Meistern herangeholt und die Umstände ihres Schaffens beachtet, das Zustandekommen ihres Stils, d. h. ihre Erfindungen. Der Mensch und seine Schöpfungen sind ein prekäres Thema. Mein Buch wurde kaum verstanden. Es werden jetzt oft einzelne Dinge übernommen. Neuerdings scheint es mehr verstanden zu werden. — Der Mensch hackt im Winter Holz, damit er heizen kann. Er erreicht planmäßig sein Ziel. Eine Erfindung und eine Formerfindung sind auch dem Erfinder und dem Künstler vorher unbekannt. Sie liegen völlig im Unbekannten. (*Baumeister zeichnet wieder.*) Hier ist der Kopf des Menschen, sein Auge visiert sein bewußtes Ziel an. Dieser Punkt ist das gestellte Ziel; er kennt es gedanklich oder empfindet es empfindungsmäßig als seinen Einfall, seine Vision, womit er bereits eine mögliche Realität besitzt. Eine wirkliche Erfindung kann weder in Kunst noch in Wissenschaft im voraus als gedankliche Realität festgelegt werden. — Kolumbus hat nicht gesagt: Gebt mir drei Schiffe, und ich werde euch Amerika entdecken. Böttcher wollte Gold machen und fand das europäische Porzellan. Bei Röntgen und Curie war es ähnlich. Cézanne wollte in einem ungestillten Ehrgeiz wenigstens einmal seine Bilder in einem offiziellen Salon hängen sehen. Aber diesen

Plan konnte er nie realisieren, sein Genie hielt ihn instinktiv davon ab, landläufigen Kitsch zu malen. Cézanne hat laut Überlieferung viele Dinge gesagt, die seine Erfindung nicht betrafen. Er realisierte nie, was er bewußt dachte und wollte. Wenige Aussprüche kommen an seine Erfindung heran. Die Künstler und Erfinder bewegen sich zunächst in einer geraden Linie während des Arbeitsvorgangs auf das bewußte, gesteckte Ziel hin. Auf diesem Wege gibt es eine unmerkliche Abweichung, die ich den „schöpferischen Winkel“ genannt habe. Es ist ein ganz spitziger Winkel, der ihn hart neben dem eigentlichen Ziel im Unbekannten landen läßt. Der Künstler macht vordem Unbekanntes zu Bekanntem. Cézanne hat den neuen Kerngehalt seiner letzten Werke nie erkannt. Der stärkste Wille ist schwach gegenüber dem Weg des Genies. Auch Cézanne hat die Endform nicht im voraus gekannt. * Bitte fragen Sie mich etwas!

Zwischenrufe. Unruhe

Zuruf: Das Thema Ihres Vortrags heißt: Wie steht die gegenstandslose Kunst zum Menschenbild unsrer Tage!

Aha! Ich halte keine Vorträge.

Zuruf: Kommen Sie zum Thema!

Der naturalistische Maler betrachtet die Natur — wie Aristoteles — von außen. Sie ist sein Gegenpol. Der Mystiker und der Ostasiate haben diesen Gegenpol nicht. Die moderne Kunst schafft nicht nach der Natur, sondern — wie die Natur. Der Mensch ist in der abstrakten Malerei vorhanden wie in jeder anderen Malerei. Er ist doch drin. Der Mensch ist auch in Landschaften, in denen keine Menschen sind. Der Maler ist im Bild, wie der Mensch in der Natur enthalten ist.

Lothar Buchheim: Ich darf doch mit Ihnen einmal sprechen. Ich möchte Ihnen gern etwas entgegenhalten, ohne in den Verdacht zu kommen, pro domo zu sprechen, denn ich stamme ja aus Ihrem Lager. Ich habe mit großem Bedauern vorhin Ihren Vorredner gehört, mit großem Bedauern auch gehört, wie Sie begonnen haben, so sehr ich mich gefreut habe, daß die ganze Sache wieder ermuntert wurde. So sehr ich bisher enttäuscht war von dem bisherigen Verlauf, so sehr habe ich bedauert, daß die ganze Sache, die wir noch irgendwie einer Lösung zuführen wollen, dadurch in den Zustand einer neuen Schärfe getreten ist, daß hier von der anderen Seite wieder mit Terror gearbeitet wird. Es ist doch sicher, wenn hier Leute, wie wir es beobachten, so weit auseinander laufen . . .

*Lachen
Zuruf: Weitersprechen!*

Wollen Sie nicht weitersprechen? * Dann gehe ich herunter. *

Abstrakte Bilder sind vieldeutig. In ihrem letzten Grad sind sie eindeutig durch die Summierung. Wenn ein Stuhl abgemalt wird, bleibt das Resultat ein Stuhl. Beim Genie ist nicht nur ein Stuhl vorhanden, sondern mehr als ein Stuhl (van Gogh). Zumindest möchte ich vortragen, daß das abstrahierende und das sogenannte abstrakte Gebiet in der Kunst geistig so bedeutend und so umfassend sein kann, wie es die Gegenständlichkeit in ihrem realistischen Ansatz zunächst nicht ist. Auf die gegenständlichen Dinge müssen sich erst die geistigen Gehalte niederlassen. Die geheimnisvollen, großartigen Kunst-

gehalte fehlen der Realität als Realität. Der große Meister füllt die Realitäten mit geistigen Gehalten. Er besitzt diese Ausstrahlung. Ein abgemalter Blumenstrauß genügte nie. In der abstrakten Malerei sind die geistigen Werte von Anfang an nutzbarer, offenkundiger. Das Abstrakte ist im Prinzip geistiger als das Konkrete. * Gibt es einen Widerspruch?

Unruhe

Eine Dame: Das ganze Leben ist eine Auseinandersetzung mit dem Körperlichen, mit dem Gegenständlichen. Warum weicht die Bildende Kunst ausgerechnet den körperlichen Gegenständen aus, da sie doch Bildende Kunst im wörtlichen Sinne ist?

Sehr gut! Ausgezeichnet! Warum malte Rembrandt anders als Lionardo? Die Gründe der veränderten Auffassung, der Neuerung, kann niemand erhellen. Der Mensch, sein Denken, sein Empfinden verändern sich immer wieder. Auch seine Kunstformen ändern sich. Warum dies so ist, ist so wenig ergründbar wie das Leben selbst.

Zuruf: Der Vortrag ist eine Frechheit! (Pfuirufe)

Jupp Ernst: Ihr wollt keine originalen Leute, wollt nicht, daß einmal ein Mensch dasteht! (Beifall)

Zuruf: Vielleicht hält hier ein originaler Mensch einen Vortrag über Kaninchenzucht. (Pfuirufe. Raus!)

Zuruf: Ich habe den Redner gebeten, zu seinem angekündigten Thema zu sprechen. (Unruhe)

Jupp Ernst: Nach 500 Jahren wird man uns beneiden, daß wir hier einem genialen Manne eine Stunde zuhören dürfen! (Beifall)

Unruhe.

EVERS:

Meine Damen und Herren! Ein Gespräch ist etwas, das man nicht von vornherein vollkommen steuern kann, und das Publikum müßte soviel Phantasie haben, um zu verstehen, * daß es manchmal in einem Augenblick lebendiger und, wenn Sie so wollen, auch besser ist, anstatt einer Diskussion, die sich in etwas Zähes zu verwandeln droht, eine halbe Stunde einem Künstler zugehört zu haben, ganz einerlei, ob er geplaudert hat oder nicht. *

Zuruf: Sehr richtig! Beifall

Beifall

Ich möchte dem Redner danken. *

Beifall

MANUSKRIFT DER ANSPRACHE, DIE WILLI BAUMEISTER FÜR
DAS DARMSTÄDTER GESPRÄCH 1950 VORBEREITET HATTE:

VERTEIDIGUNG DER MODERNEN KUNST
GEGEN SEDLMAYR UND HAUSENSTEIN.

Meine Damen und Herren! Es ist unsicher, ob aus theoretischen Disputen etwas für die Kunst gewonnen wird. Ich glaube nicht daran. Ich glaube aber, daß jeder Umstand und Zustand ins Produktive gewendet werden kann. Gleichzeitig mit der Ungewißheit über unsre Resultate spricht meine Vorliebe für das Unbekannte, und ich danke den optimistischen Veranstaltern. Während wir unsere Referate sprechen, geht die Kunstproduktion in der Welt unentwegt weiter, und zwar mit mächtigem Elan ins Abstrakte. Diese Bewegung, die in Deutschland nachhinkt, ist durch theoretische Überlegungen nicht aufzuhalten.

In unsrer augenblicklichen Situation in Darmstadt soll an ein Gelegenheitsgedicht von Goethe erinnert werden, der seine Kritiker mit kläffenden Hunden vergleicht, während er aufs Pferd steigt. Die letzte Zeile lautet: „Sie bellen, wir reiten!“ Da ich jetzt auch unter die Kritiker gehe, bin ich augenblicklich mehr Hund als Reiter. Es ist mir ungewohnt, vor einem Auditorium von Mitkritikern einen Vortrag zu halten, und die gegebenen Umstände sind mir neu. Dagegen bin ich gewohnt, mit meinen Studierenden zu sprechen an Hand von jeweils etwa 40 aufgehängten Studien, die aus Köpfen, Akten, Figurenkompositionen, Landschaften bestehen und aus Form- und Farbstudien elementarer Art. Sie haben manchmal zahlenmäßig das Übergewicht. Ich bespreche diese Studien, wie wenn ich sie selbst gemacht hätte. Die Bestrebungen meiner Pädagogik sind verschiedenartig, immer tolerant. Unter anderem versuche ich, die jungen Menschen aufzulockern, sie von konventionellen und damit mittelmäßigen Festlegungen zu befreien. Entsprechend ihrer zuständigen Stufe verweise ich sie auf den entsprechenden Meister, z. B. auf den körperhaften Courbet oder auf Manet, der gesagt hat: „Plus qu'est plat, plus qu'est beau“, auf Monet, von dem Cézanne sagte: Er hat entdeckt, daß der Himmel blau ist; auf Cézanne — „nicht modellieren, sondern modulieren“ —, auf den Kubismus, unsre moderne Klassik, oder auf Klee, der für uns lebt.

Besonders der abmalende Studierende müßte sich mehr an die originalen Meister halten, als durchschnittliche Studien zu fertigen. Denn Naturbeobachtung und Malweise hat immer ein Meister geliefert und überliefert. Somit wird mehr vom Meister gelernt als von der Natur. Daß der Maler direkt aus der Natur lernt, ist verbreiteter Irrtum. Solche Stufen sind zugleich Phasen der Abreagierung; studierte Kopie ist besser als vage Nachahmung. Zugleich versuche ich die zum Künstlerstolz verleitenden Endformen vom Studierenden wegzuschieben, damit alles freibleibend und rein studienhaft wirkt. Wir haben in dieser Hinsicht eine Devise: Wir malen keine Bilder, wir studieren.

Das malerische Können ist nicht das Erste. Das grundsätzliche Kräftefeld ist der Zustand des Künstlers, ein neutraler, gereinigter, naturhafter Zustand, den ich in meinem 1943 geschriebenen und 1947 erschienenen Buch „Mitte“ genannt und mehrfach beschrieben habe. Diese „Mitte“ wird erreicht durch

Ausleerung, damit die naturhaften und kunsthaften Kräfte zu gegebener Zeit rein fließen können. In diesem Zustand gibt es keine Fragen, keine Zweifel, keine Entscheidungen mehr und keine Differenz zu irgend etwas, sondern Verbindung zu allem. Ich zitiere aus dem „Unbekannten in der Kunst“: „Der Künstler ist nicht nur angenabelt an den Weltstoff. Seine ‚Mitte‘ ist selbst ‚Weltstoff‘, übrigens damit auch Weltgewissen und Verantwortung.“ Es gibt hier keinen „Verlust der Mitte“. Diese Mitte ist unverlierbar. Es gibt keine Unterschiedenheit mehr. Die vorbereitende Leere haben die Ostasiaten und Meister Eckhart gekannt. Eckhart bittet sogar Gott, aus ihm herauszugehen, daß keine Unterschiedenheit mehr in ihm sei. Dieser Zustand beginnt mit Entspannung und Abstreifen des direkten persönlichen Willens, gleichsam mit einer Versöhnung mit allem und der Aufhebung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses.

Im Gegensatz zu der Leere und Harmonie steht die Unterschiedenheit. Die Unterschiedenheit beginnt mit dem ersten eigentlichen Naturbetrachter Aristoteles. Der menschliche Geist trat aus der Natur heraus und betrachtete sie, notierte, was er sah, wie der naturalistische Maler von außen her. Die Sprache zeigt ihre beschreibende Kraft.

Es beginnt damit die materialistische Anschauung im weitesten Sinn, die Mysterien werden verlassen. Man geht von sichtbaren, greifbaren, materiellen Dingen aus, und ihre Bewertung verfestigt sich. Das Subjekt-Objekt-Verhältnis entwickelt Logik, Kausalität und jegliche Art von Reflexion des Denkens weiter. Die Ideologie von Pythagoras zerfällt in Behauptung und Beweis. Eine solche polare Spannung hat ihre negativen Seiten, bis zur entsetzlichen Entdeckung der Realistik des Weltgeschehens, der Welt ohne Gott. Neuere Schriftsteller und Philosophen versuchten eine Lösung, indem das Gewicht auf das betrachtende Subjekt verschoben wird (Sartre), auf das persönliche Ich des einzelnen. Ob damit aus der Spannung eine Lösung, eine Harmonisierung werden könnte, ist sehr unsicher. Vielleicht kommt Heidegger auf einem gefährlicheren Wege zum Ziel. Das Kennwort für die polare Subjekt-Objekt-Spannung ist „Weltanschauung“. Diese harmlose Bezeichnung wurde folgerichtig und kulminierend zum Ausdruck von Eigenliebe und Despotie, für den Nazismus, für die Engros-Verurteilungen durch Spengler, Rosenberg und Sedlmayr.

Die Forderung der Ethik kann immer an die Kunst gestellt werden und wird durch das Gelingen des Werkes erfüllt. Jeder Meister ist ethisch unangreifbar. Für eine ausgeglichene Art und als Gegensatz zu dem Begriff „Weltanschauung“ hat Leopold Ziegler „Welthabe“ gesetzt. Vielleicht deckt sich diese Welthabe mit der von mir gemeinten „Mitte“. Sie ist wahrscheinlich nicht weit vom ostasiatischen Tao, wie es in meinem Buch dargestellt wurde. Sie verweist die polare Spannung zwischen Subjekt und Objekt auf den zweiten Platz — besonders in den Zeiten von Reinheit und Reife eines zur Kreation bereiten Zustandes. Die Mitte ist auch konzentrierte Kraft.

Ich gehöre zu denjenigen, die sich ungern in Gegensatz zu etwas befinden, aber deshalb bin ich gegensätzlich und Feind denjenigen, die sich richtend und verurteilend betätigen. Ganze Kollektionen von Kulturen, von geistigen Erbfolgen und deren künstlerischen Bemühungen werden von fraglichen Richtern als entartet verhöhnt, fraglich, weil sie vorher nicht in sich selbst Ordnung gemacht und die Tiefe gescheut haben. Der Despot schaut aus allen Poren. Nichts von Humanität oder kultureller Freiheit, sondern rücksichtslose Ideologen-Brutalität.

Die harmonische Verbindung zu allem, was außerhalb des Ichs existiert, ist nicht nur bei Eckhart und den Ostasiaten zu finden, sondern auch in den christlichen Bekenntnissen enthalten: Du sollst Deinen Nächsten lieben wie Dich selbst. Davon ist bei Sedlmayr und Hausenstein nicht das geringste zu finden. Sie gehen von ihrer Weltanschauung aus, die alles verdächtigt, was nicht für ihre Fahne schreit — mißverständene „propaganda fide“. Verbindende Einsichten durch die moderne Humanität sind ihnen nicht bekannt. Hausenstein läßt die Bekenntnisse eines späten Büßers drucken. Zu dieser Geisteshaltung passen einige an Beleidigung grenzende Texte kaum. Sedlmayr fährt mit einer Kanone auf. Sie stammt aus den vergangenen 1000 Jahren und ist mit Religiosität geladen. Seine Spitzfindigkeit ist entwickelt. Seine „Degeneration“ und die Degeneration von uns allen schließt er aus Kombinationen, die in surrealistischen Träumen vorkommen könnten.

Dem Hausensteinschen Traktakt soll nur ein Augenblick gewidmet sein. Eine große Hamburger Zeitung nannte es: „Rückzug in Pantoffeln“, während es die Neue Zeitung in München mit „senil“ bezeichnete. Seine subjektiven Behauptungen werden in einer altertümlichen Phraseologie auseinandergezogen. H. ergreift gleichsam die einzelnen unpassenden Künstler und gibt sie zermanscht zurück (vgl. seinen sechszeiligen Absatz über Gauguin). Um Picasso erledigen zu können, macht er eine seiner Tiraden und Retiraden zu den Bolschewiken. Er stellt sich als Katholik mit ihnen brüderlich in eine Front, indem er sie als Kronzeugen in diesem Fall braucht. Kann man dies eine stabile Gesinnung nennen? Gleichzeitig verwendet er den als russisch politisch-verwerflichen, bekannten Begriff „nihilistisch“. Damit bringt er das christlich gesonnene Publikum an dieser Stelle und an anderen gegen die moderne Kunst auf. Zum Schluß empfiehlt er allen Künstlern, ihre Arbeit niederzulegen und nur zu beten. Bis jetzt galt auch vom religiösen Standpunkt aus, daß die Arbeit ein Segen sei. Auch gilt, daß der fromme Mann selbst das tut, zu was er andere auffordert. Bei solchen gewichtigen höchsten Forderungen müßte der Forderer selbst alle Tätigkeit niederlegen und das Beispiel geben. Aber ich werde hier unsicher. Zunächst zeigt sich eine christliche Fassade, und die Zukunft erst wird erweisen können, ob Läuterungsabsichten durchgeführt werden, indem er gemäß seinen eigenen Worten auf Arbeit und weltlichen Tand verzichtet. Kloster oder Cocktail?

Die Unbedingten. Sie setzen den anderen den Dolch auf die Brust und verlangen ein Ja-Bekenntnis zu einer figuralen Kunst, die päpstlicher ist als der Papst. Denn eine katholische Moderne hat sich längst für die moderne Kunst erklärt. Ich zitiere Nietzsche: „Voll von Possenreitern ist der Markt — und das Volk rühmt sich seiner großen Männer: das sind ihm die Herren der Stunde. Aber die Stunde drängt sie, und auch von Dir wollen sie Ja oder Nein. Dieser Unbedingten halber sei ohne Eifersucht, du Liebhaber der Wahrheit. Niemals noch hängte sich die Wahrheit an den Arm eines Unbedingten. Dieser Plötzlichen halber gehe zurück in Deine Sicherheit. Nur auf dem Markt wird man mit Ja? oder Nein? überfallen. Wenig begreift das Volk das Große, das ist das Schaffende. Aber Sinne hat es für alle Aufführer und Schauspieler. Um die Erfinder neuer Werte dreht sich die Welt.“

Der „Verlust der Mitte“ und Vorträge entwickeln die Theorie der Dekadenz und Entartung an Beispielen. Von Stufe zu Stufe fällt die Menschheit und die Kunst. Der religiöse moralische Gehalt wird im Versailler Parkstil noch gefunden, aber im freien, sogenannten „englischen Garten“ sollen diese

Wertgehalte viel weniger enthalten sein. Diese Behauptung ist unsinnig, eher ist das Gegenteil der Fall. Der Versailler Park ist die stärkste Ausdrucksform der absoluten Monarchie, der englische Garten ist die Ausdrucksform für Naturliebe, Humanität, Demokratie. Ich schlage Ihnen vor, nach meinem Vortrag Fragen an mich zu stellen über Symmetrie, Modulation und über die Empfindung für Bewegung und Fragen über die ungegenständliche Malerei. Sedlmayr findet seine Wunschträume in der Vergangenheit, besonders in den künstlerischen Ausdrucksformen der absoluten Monarchie. Die mit ähnlicher Machtfülle verwirklichten Monumentalitäten moderner Diktatoren haben zum mindesten eine ganze Zeit seine Sympathie gehabt.

Die geistige Zugehörigkeit tritt immer wieder auf, in der die Front Goebbelscher Perfidie und Hetze wieder aufgerichtet werden könnte.

Jeder Diktator versucht seine eigenen Schwächen und Faulheiten zu verdecken, indem er andre Gruppen belastet. Juden, Freimaurer und die moderne Kunst wurden als schädlichst, schändlichst, vom Teufel geweiht erklärt. Diese Gruppen sind klein und ziemlich wehrlos, und man kann billige Siege über sie feiern. Hitler schrie in seiner Rede wider die moderne Kunst: „Schlagt sie, wo ihr sie trefft.“ Der berüchtigte Graf Baudissin forderte in einem Artikel, daß entartete Kunst nun auch aus dem privaten Besitz herausgeholt und vernichtet werden sollte. Unter dem Eindruck dieser Hetze erschoss sich Kirchner in der Schweiz. Schlemmer starb in Baden an entnervenden Depressionen, Barlach wurde in Güstrow von der verhetzten Hitlerjugend verhöhnt. Man warf mit Steinen nach ihm. Klee starb in der Emigration, nachdem seine Wohnung mehrfach von der Gestapo durchwühlt wurde. Ich erlaube mir, die Anwesenden aufzufordern, im Gedenken an Kirchner, Schlemmer, Barlach und Klee sich zu erheben.

Mit intoleranten Schriften und Reden von dem berüchtigten Schultze (Naumburg) und dem berüchtigten Bühler fing das Unheil an, mit Vernichtung endigte es. Wir sind gewarnt. In mir ist keine Rachsucht gegen Parteigenossen, und ich finde es ganz gerechtfertigt, daß der Strich der Vergessenheit gezogen werden soll. Aber Sedlmayr hat sich nicht geändert. Nun ist es ihm aber nicht mehr möglich, aus den Ruinen dieser Festung seine Ausfälle gegen das freie Schaffen fortzusetzen. Er will nun seine Ausfälle vom Religiösen her fortführen. Die Gehalte der Religion werden überspitzt und in Unduldsamkeit verwandelt. Andere Katholiken verhalten sich anders. Dadurch, daß Abbé Morell seit einem Jahr an der Sorbonne Vorträge über moderne Kunst hält, daß der Vatikan das Protektorat über eine große abstrakte Ausstellung in Rom übernommen hat, daß ein katholischer Priester unsere abstrakte Ausstellung in Freiburg eröffnete und in einer katholischen Zeitschrift einen bejahenden Artikel schrieb, ist erwiesen, daß die Kirche die Werte in der modernen Kunst erkannte. Die Meinungen von Hausenstein und Sedlmayr sind subjektive Äußerungen, die nicht mehr aktuell und vielleicht nicht mehr opportun sind.

Der „Verlust der Mitte“: Die Menschen sind böse, und die Kunst ist böse. Sedlmayr schwingt sich auf den Richterstuhl und richtet. „Richtet nicht, auf daß Ihr nicht gerichtet werdet.“ Er richtet en gros über Zeiten und Völkerstämme, manchmal auch über einzelne. Er erklärt den Erfolg der modernen Kunst.

Zitat: „Das Versagen der konservativen Richtungen . . .“

Zitat: „Das Gute selbst wurde abgeschmakt, weil es die schöpferischen Kräfte verlassen hatten . . .“

Daß ein Gutes schlecht werden kann, ist mehr surrealistisch als verständlich. Als Entgegnung sei angeführt: Konservative Richtungen oder die einzelnen konservativen Künstler zählen in der Kunst nicht und haben nie gezählt. Alle großen Meister waren Erneuerer und stießen in vordem unbekannte Zonen vor, auf ihrem Weg eine gleichsam bessere Wahrheit zu gewinnen. Denn der Mensch und der Künstler sind gleich einem Radfahrer. Wenn er anhält, fällt er um. In der Bewegung ist das Leben, in Arbeit und Anstrengung ist das Leben, in der stetigen Erneuerung und in dem Willen, es besser zu machen. „Stirb und werde.“ Damit ist jedoch der sogenannte Fortschritts-gedanke nicht gemeint. Alle großen Meister waren die Extremen ihrer Zeit. Das war ihr zeitgebundener Wert, der ihren absoluten Wert begründet. Das Konservative in der Kunst beruht auf Imitation und nicht auf Kreation. Das Konservative in der Kunst ist epigonal, eklektizistisch, maniriert, verschwommen in der Formaussage, verniedlicht, geschönt, schwach.

Der von Sedlmayr gebrauchte Ausdruck „gut“ reicht nicht für die Meisterwerke, noch lassen sich großartige Kunstwerke aus guten und religiösen Zeiten ableiten. Es gab immer Despotie und Unbedingte, die die Menschheit parteilich in Schwarz und Weiß teilten und ihr gewaltig einheizten. Außerdem gab es immer Einzelverbrechen und Einzelschicksale. Man beleuchte die sogenannten religiösen Zeiten genauer und die desperaten Zeiten genauer, und man wird sehen, daß die Engros-Linie von vielen Lebensschicksalen durchbrochen wurde. Er hat Grund genug, die uns sehr markante Hitlerzeit nicht zu besprechen; Schweigen ist Goldes wert. In der Zeit der Condottieri, die sich Paläste wie Festungen bauten, als Krieg, Dolch und Gift nichts Außergewöhnliches waren, schuf Lionardo verklärte, gleichsam himmlische Harmonien. Sedlmayr ist kaum ein Demokrat noch erweist er der Kirche einen rechten Dienst. Seine Theorie ist so einspurig wie die Rassistheorie von Rosenberg. Wilhelm der Zweite sagte: „Die ganze Richtung paßt mir nicht.“ Zeiten sind immer bedroht, auch durch getarnte, unbedingte Einbläser, ihre Schwarz-Weiß-Malerei und ihre Bußpredigten.

Ich sehe einen Unterschied zwischen Humanität und Entartung. Sedlmayr sieht keinen Unterschied zwischen Humanität und Entartung. Er sieht nur Entartung in der Humanität. Ich protestiere gegen die Behauptung, die moderne Kunst sei ein Symptom für eine allgemeine Entartung oder sei Entartung selbst. Ich protestiere gegen die summarische Behauptung, die moderne Kunst sei ohne ethische Werte und hätte keine Rückverbindung — religio.

In dem sogenannten Subjekt-Objekt-Verhältnis, in der Betrachtung der Natur von außen, in jeder Art von Naturalismus und Realismus befindet sich die Kunst in einer nicht metaphysischen Weltanschauung. Während dieser Vergottung der sichtbaren Realität konnte Virchow sagen: „Ich habe Hunderte von Menschenkörpern geöffnet, und ich habe keine Seele gefunden.“ Die Nachfolge Darwins machte glauben, daß man in absehbarer Zeit jedes Geheimnis, auch das letzte, der Natur werde entreißen können. Auf die Umkehr hatte man nicht mehr lange zu warten.

Zwar war es dem Genie Lionardos gelungen, durch Natureinsicht das Göttliche ahnen zu machen, aber sein Ansatzpunkt war die reale Welt, was auch in seinem wissenschaftlichen Werk, das eher ketzerisch war, zum Ausdruck kam. Während die alten Goldmacher noch bei ihren Manipulationen Gebete sprachen, stellte Lionardo fest, daß man nur aus dem Experiment und seinem Resultat wissenschaftliche Schlüsse ziehen könne. Parallel ging die Verweltlichung religiöser Stoffe in Barock und Rokoko, als bei Tiepolo nur

das Attribut eine kokette Person als Heilige kenntlich macht. Niemals ist das Motiv allein wertbestimmend. Der Schöpfer aller Welten hat wahrscheinlich mehr als die drei Dimensionen meines Körpers. Er ist überdimensional und gleicht nicht dem Turnvater Jahn im Nachthemd. Andererseits wäre es sehr verwerflich, Heiligenbilder zu mißkreditieren, die durch das Gebet der Andächtigen und durch ihren Ort ihre Weihe empfangen. Der Kunstwissenschaftler darf und muß gegebenenfalls unterschiedlich werten. Auch dieser Punkt bringt die Engros-Behauptung Sedlmayrs ins Wanken. Denn es ist durchaus als erwiesen zu betrachten, daß echt fromme Menschen als Bildhauer und Maler wahren Kitsch herstellen. Dieser Punkt betrifft auch Dr. Hausenstein. Das Beten kann den Menschen reinigen, aber ob solche Gereinigten dann in Beuron oder Oberammergau Kunstwerke hervorbringen können, ist nicht sicher. Jedoch daß Ethik Voraussetzung zur Kunstproduktion sei, davon bin ich seit meinen Anfängen überzeugt. Mein langjähriger Künstlerfreund Otto Meyer-Amden beschrieb in seiner Unterhaltung mit Adolf Hölzel (1906—1910), daß Hölzel die künstlerischen Mittel als das Erste nannte, worauf Meyer-Amden erwiderte, das Erste sei der gute Mensch, der allein die Mittel würdig verwenden könnte. In der großen Meyer-Amden-Monographie, verfaßt von Oskar Schlemmer, wurden solche Gespräche wie auch das zitierte festgehalten. Das war zu einer Zeit, als Hausenstein noch lange nicht seinen Spätstil gefunden hatte und Sedlmayr nicht einmal seine Nazizeit angetreten hatte (siehe Pinder-Festschrift). Deshalb ist es eine Anmaßung, daß diese zwei Kritiker mich oder mein Werk in ihren großen Sack stecken als unethisch und wertlos. Ich halte dies für eine summarische üble Nachrede. Ich bedaure, daß Meyer-Amden und Schlemmer dagegen nicht mehr Stellung nehmen können, ich muß an ihren Platz treten. Sie gestatten, daß ich bei diesem Punkt aufgebracht bin.

In seinem letzten Kapitel wird Sedlmayr zum Apotheker oder Koch, denn er stützt sich auf Rezepte. Er weiß „das einzige Rezept“. Er allein auf dem hohen Richterstuhl, er weiß. (Sokrates sagte, daß er nichts wisse.) Ich zitiere: Sedlmayr Seite 249: „Das einzige Rezept, innerhalb der neuen Zustände das ewige Bild des Menschen festzuhalten, wiederherzustellen.“ Ich zitiere weiter: „Das Menschliche ist nicht festzuhalten ohne den Glauben, daß der Mensch — potentiell — Ebenbild Gottes sei.“

Diesem „Rezept“ liegt eine bildliche Gottesvorstellung zugrunde, die sich aus antiken Quellen nährt. Der griechischen Religion war die bildliche Gottesdarstellung — Apollo, Venus, Zeus — Kern des Kultes. Von der Menschengestalt wurde auf die Gottesgestalt geschlossen. Mit den Anschauungen des Alten Testaments ist das Sedlmayrsche Rezept nicht zur Deckung zu bringen. Denn dieses kennt nur Symbole. Die stärksten dieser Symbolzeichen sind rein abstrakte Formungen. In ihnen ist die Konzentration und Synthese des Unteilbar-Gültigen zu finden. Auch die frühen Christen kannten nur Symbole, deren Inhalt nur den zur Gemeinde gehörenden bekannt war. Das Entrückte bewahrt sein letztes Geheimnis und kommt in eine andere Eigenschaftsebene, wenn es gedeutet werden soll. Der Abstieg von Das-ist zu Das-bedeutet ist damit aufgedeckt. Der Schauer des Nichtnennbaren ist im vorderen Orient verbreitet. In dieser Zone ist ein Naturalismus nicht denkbar, weil die Göttlichkeit unmittelbar da oder in der Nähe ist. Dies empfängt man beim Betreten einer Kirche ganz stark durch den Raum allein, weiter durch die in den Stein gehauenen Inschriften (Buchstaben sind abstrakte Zeichen) und Symbole, auch durch Gesang oder Litanei, die den

Raum im Wiederhallen besonders raumhaft zum Erleben bringen. Ich finde, daß das Heilige und Übermächtige durch das Abstrakte und Nicht-begrifflich-Festlegbare stärker zum Ausdruck kommen als durch die bunten Plastiken der heiligen Figuren. Die Hostie, als ein weißer Kreis, gewährt die Transsubstantiation, eine Figuration kann sie nicht gewähren. Der Kreis (oder die Kugel) ist die Urform aller Formen. Nach allen Seiten gleichmäßig Kräfte austeilend, sogar ohne Oben und Unten, größte Universalität. Der Kreis und die Kugel ist größte Kraftballung, aber nur unstatic, schwebend dokumentiert sie allseitige Strahlung. Die schwebende Kraft ist höchste Form.

Großartig sind die Fenster in Chartres mit ihren figuralen Deformationen, ungeheuer die ganz abstrakte Rose, schwebend, strahlend, alles enthaltend. Die abstrakten Formen können wirkliche Kräfte enthalten, bewahren oder aufnehmen. Sie sind Formkräfte, sie sind Kräfte. Ungegenständliche Ausprägungen des menschlichen Geistes sind dem Transzendenten geöffnet. An gegenständlichen Darstellungen haftet immer mehr oder weniger Erden schwere, und ihre Schwingen sind nicht frei. Auch enthält Gegenständliches Bestimmbarkeit auf seine begrenzte Art, während Abstraktes nicht bestimmbar eng bleibt. Zum mindesten möchte ich vertreten, daß das abstrakte Gebiet so bedeutend und umfassend ist, wie es die gegenständliche Welt nur mit größter Mühe und Anstrengung werden kann. Auf die gegenständlichen Darstellungen müssen sich erst die unnennbaren Gehalte niederlassen, in dem Abstrakten sind sie im Ansatz da. Das Abstrakte ist geistiger als das Konkrete.

Angesichts des großen und mächtigen Gebiets des Ungegenständlichen — Platons Welt der Ideen zu vergleichen — scheinen mir die Gegner zu schrumpfen. Sedlmayr zeichnete in seinem Vortrag ein gleichseitiges Dreieck, auf der Basis ruhend, und erläuterte, daß es seine volle Zustimmung finde. Ein Dreieck, auf die Spitze gestellt, was er daneben zeichnete, lehnte er ab und bespöttelte es. Mir ist das auf die Spitze gestellte Dreieck lieber in seinem Ausdruck des Labilen — zum Schweben bereit — als das erdenschwere, auf der Basis ruhende Dreieck, das keiner Bewegung mehr fähig ist, was in den Gräbern der Pharaonen, in den Pyramiden zum Ausdruck kommt. Sie sind wirklich tot, wie ihre Gräber, in Steinlasten nochmals erstickt. Sie wollten im Sinne ihrer religiösen Auffassung dem Gestorbenen das Leben erhalten, eine wütende Anklammerung an das irdische Leben gab ihm Speisen mit und balsamierte den Körper. Die christliche Auffassung überwindet. Sie vergibt, und die Seele steigt, ohne Erden schwere! Man könnte es Abstraktion nennen! Es gibt keine Unterschiedenheit mehr, kein Subjekt oder Objekt, keine Spannung, sondern letzte Harmonie.

Da die beiden Engros-Verurteiler sich christlich-katholisch zeigen, hat sich meine Zurückweisung in diesem Bezirk bewegt. Gemäß meinem humanen Standpunkt sollen andere Bekenntnisse noch gestreift werden. Das moslemistische und jüdische Bekenntnis verzichtet auf Figurativ-Gegenständliches und verwendet hauptsächlich Schriftbänder und Ornamentationen. In den Moscheen fallen mit herrlichsten Teppichen ausgelegte Räume auf, die samt den Mosaiken eine betonte Estrich-Kultur ausweisen, von denen das Raumhafte stark mitbestimmt ist. Die sich rapportmäßig wiederholenden Ornamentationen an den Wänden rücken als ungegenständlich in den abstrakten Bezirk, sind aber doch ganz verschieden von der heutigen Kunst. Der Ablauf von diesen Liniengebilden besitzt zwar ebenfalls die Empfindung für

Bewegung, die die moderne Kunst wesentlich auszeichnet. Solches erkennt man auch in den großartigen griechischen Mäander-Arten. Jedoch zeigen die zentral oder symmetrisch verhafteten Belebungen die schmückend-dekorative Eigenschaft. Dies unterscheidet sie grundsätzlich von den modernen abstrakten Kompositionen.

Das Buch der verlorenen Mitte ist kunstwissenschaftlich ungenügend und soll eine Schrift gegen den Atheismus in der Kunst der letzten zweihundert Jahre sein. Es müßte eine Fortsetzung ins Vergangene erhalten. Die Fortsetzung müßte folgerichtig untersuchen, ob die Mönche der Buchmalerei, die Wandbildmaler und die Mosaikmacher in Ravenna, die Erbauer der Kathedralen vollkommen gläubige Christen waren, ob Giotto den übergeordneten Flug des Genies brauchte oder nicht, ob alle Künstler der Gotik und Frührenaissance neben ihrem Glauben autochthone Schaffenskräfte hatten oder nicht. Es wäre festzustellen, ob Lionardo und sein Schaffen ungläubig und ungut oder ungläubig und gut zu registrieren sind. Sein wissenschaftliches Werk ist ungläubig. Während er das Abendmahl schuf, war er vielleicht, dem Stoff entsprechend, gläubig, während er den Täufer malte, war er sehr heidnisch. In dieser Zeit der Renaissance sieht meine Engros-Auffassung fast nur griechisch-heidnische Bestandteile. Wie verhält man sich zu den keltisch-irischen, ungegenständlichen Ornamentationen? Ist die großartige Kunst der Asiaten, weil sie heidnisch ist, degeneriert? Welche Zensuren müßten alle frühen Kulturen erhalten? Die Degeneration müßte vielleicht kurz nach Adam gesetzt werden, der das Schluß- und Hauptmotiv, Seite 249, bei seiner Erschaffung verursachte. Moses ist an allem schuld, er hat es behauptet, das Ebenbild. Glauben wir ihm nicht, er war Jude. Die Geschichte vom Ebenbild ist jüdisch, Martin Luther hat sie weiter verbreitet.

Die Idee einer obersten, nicht faßbaren Energie ist stärker als ein persönlicher Gott. Der persönliche Gott ist vom Menschen aus geformt. Es tritt eine naturalistisch-imitative Vorstellung in die Idee ein, die Universalität besaß. Der Naturalismus verstärkt sich durch körperhafte Göttergestalten. Xenophanes bekämpfte die anthropomorphe Gottesvorstellung im letzten Jahrhundert v. Chr. Er sagte: Wenn Rinder, Rosse und Löwen Hände besäßen, Gemälde und Statuen anfertigen könnten, so würden sie die Götter als Rinder, Rosse und Löwen darstellen, wie die Menschen sie als Menschen formen. Die Neger bilden ihre Götter schwarz und stülpnasig, die Thraker die ihren blauäugig und rothaarig — warum sollen nur die Griechen recht, Thraker und Neger aber unrecht haben! Die christliche Kirche und ihre Künstler taten recht, ihren obersten Gott nur in seltenen Fällen bildhaft darzustellen. Diese Gottesdarstellungen können nur als Symbole in die Fassungskraft des Menschen eingehen. Anders verhält es sich mit den tiefergestellten Heiligen und Reliquien (siehe das von mir immer wieder empfohlene Buch „Das Heilige“ von Rudolf Otto). Es gibt Gestaltungen, die von Künstlerhand stammen und eine strahlende Kraft besitzen, von Lionardo, van Eyck, Grünewald, in der Musik von Bach, in der Lyrik von Hölderlin und Goethe und anderen. Aber man findet diese strahlende Kraft auch bei den Modernen, Picasso und Klee. Es sind die schöpferischen Kräfte, die Kunst mit Schöpfung verbinden. Die moderne abstrakte Kunst setzt mit dem Ideell-Metaphysischen an, während die älteren Künstler (Lionardo) ihren Realismus zu entmaterialisieren suchten.

Im Naturalismus ist das Geheimnis schwer auffindbar. In der modernen Kunst wird das Geheimnis zum Erleben gebracht. Einheitliche Gottesvor-

stellungen sind nicht einfach in gewisse Zeitabschnitte oder in Progressionen preßbar. Es gab immer, gesetzhaft, These und Antithese. Als Beispiel seien die prunkhaft-religiösen ägyptischen Bestattungen erwähnt. Die Mumie und ihre Schätze wurden von Priestern geweiht und wahrscheinlich mit Hilfe dieser selben Priester alsbald entweiht und beraubt, so daß ein nicht beraubtes Grab die größte Ausnahme bildet. Es ist anzunehmen, daß Thesen und Antithesen auch bei Kaisern und in Klöstern und bei allen Zeitgenossen gradweise ihre Auswirkung hatten, wechselten und schwankten. Die Schwankungen sind auch ausgebildet in den Anlagen der einzelnen Menschen. Der Ausgebildete kann zum Elementaren und Naiven schwanken, und die Gottesvorstellung des Naiven kann gelegentlich im Unfaßbaren, Abstrakten ankeren. In den Gedankenfolgen des einzelnen können sich die Vorstellungsarten schnell ablösen von der reinen Idee über Gleichnishafte zum Pantheistischen im Sinne Goethes, der jede Festlegung ablehnte. (Die Antinomien bei Kant.) Die Vermenschlichung Gottes durch epigonale, konservative, imitative Maler und Bildhauer sind Abschwächungen bis in niedere Grade. Vom konservativen Standpunkt aus kann man das Schöpferische in der Kunst nie gerecht sehen und bewerten.

Durch originale, immer wieder kreativ auftretende Künstler mit ihren neu kreativ gefundenen Formen entstehen echte Gleichnisse zur Schöpfung.

Wer wollte an dem heidnischen Tempel von Aegina und an dem von Paestum, an der Burg von Athen, zweiflerisch herumkläubern? Ich frage die Anwesenden, ob diese Tempel christlich oder großartig sind?

Ein Hauptargument gegen die verlorene Mitte ist jedoch, daß sie heidnisch-griechische Denkart, Logik, Kausalität, Verstand doch teilweise verwendet. Sie dürfte sie logischerweise nicht verwenden. Denn alle Religiosität ist nicht kausal und nicht logisch beweisbar — wie die Kunst. Auch die Genien der Kunst sind Glaube und Imagination. Die Kunst, und besonders die moderne Kunst, ist ausdrücklich irrational und kann sich nicht auf Rationalität stützen, ebenso wie der Glaube.

Die abstrakte Kunst hat eine unerwartete Bestätigung in der Atomphysik gefunden.

Alle Stofflichkeit löst sich auf in Kräfte. Die Zeit gliedert sich in die Vorgänge ein, und die Wahrscheinlichkeitsrechnung von Rutherford tritt an Stelle der alten Kausalität. Im subatomaren Bereich gibt es Teile, die sich, unbekannt, freien Kräften zufolge, unbestimmbar verhalten. Auch hier Antilogik, Entmaterialisation, Entstofflichung, dafür Bewegung und Schweben. Hätten die abstrakten Maler diese Bestätigung durch die Wissenschaft nicht, so würden sie trotzdem wie bisher ihrer eigenen unbekannt Führung weiter folgen, denn die Kunst hat parallel entdeckt und ist keine Illustration zu modernen physikalischen Vorgängen.

Trotz aller Abstraktionen in der modernen Kunst gibt es aber Beziehungen zur sichtbaren Welt. Die abstrakten Bilder können auch als Gleichnisse zur sichtbaren Natur aufgefaßt werden. Es kommt darauf an, ob sie diese Gleichnisstärke enthalten. Die Qualitätsunterschiede sind bemerkbar durch reines, naives Betrachten. Denn Farben und Formen enthalten alles, sind alles. Zugleich: Farben und Formen sind nicht alles.

Professor Sedlmayr hat gegen den Abdruck des vorstehenden Manuskriptes von Professor Baumeister Einspruch erhoben. Er argumentierte dahingehend, daß diese zwar vorbereitete, aber nicht wortgetreu gehaltene Rede nicht

zum dokumentarischen „Darmstädter Gespräch“ gehöre, und daß er sich gegen die darin enthaltenen schweren Vorwürfe nicht habe verteidigen können.

Die Redaktion anerkennt, daß Professor Sedlmayr während des Gespräches geantwortet haben würde, wenn Herr Baumeister seine Rede hätte halten können. Sie hat daher Professor Sedlmayr vorgeschlagen, eine kurzgefaßte Entgegnung einzusenden. Zur gleichen Lösung kamen auch die Herren Adorno, Hartlaub, Itten und Jedlicka, die in dieser Frage um ihre Ansicht gebeten wurden.

HANS SEDLMAYR, ENTGEGNUNG:

Als die Veranstalter des „Darmstädter Gespräches 1950“ mir vorschlugen, daß Professor Itten „für“ und ich „wider“ die moderne Kunst sprechen sollten — „Das ‚Wider‘, das Gefährliche der modernen Kunst, kann von niemandem anderen mit der gleichen Eindringlichkeit und zugleich Besonnenheit dargestellt werden“, schrieb damals Professor Evers an mich —, habe ich das abgelehnt und habe vorgeschlagen, daß wir beide, Itten und ich, einfach „zur Problematik der modernen Kunst“ sprechen sollten, und habe wörtlich geschrieben: „Ich bin ja überhaupt nicht gegen die moderne Kunst, sondern gegen eine moderne (oder m. E. vielmehr nicht mehr moderne) Auffassung der modernen Kunst.“ Die Veranstalter haben aber an der ursprünglichen Verteilung der Rollen festgehalten: Auf *ihren* Wunsch hin hatte ich also über die Gefährdungen der modernen Kunst zu sprechen.

Die Tatsache allein, daß man überhaupt wagt, von Gefährdungen der modernen Kunst zu sprechen und zu schreiben, genügt offenbar für Herrn Baumeister und seine Parteigänger schon, um einen vogelfrei für Schmähungen und unwahre Behauptungen aller Art zu machen. Nur *eine* Probe zum Geist solcher Polemik: Herr Baumeister unterstellt mir „die summarische Behauptung, die moderne Kunst sei ohne ethische Werte“ (Seite 149). Diese Unterstellung ist unwahr; wahr ist vielmehr, daß ich auf Seite 212 meines Buchs, Herbert von Einem zitierend, geschrieben habe: „Wir müssen die sittliche Leistung bewundern, die diesen Künstlern (des 19. und 20. Jahrhunderts) die Kraft verlieh, meist mißverstanden und verdächtigt lieber den Idealen der Kunst zu dienen, als den bequemen Verlockungen eines unkünstlerischen Zeitgeistes nachzugehen, dessen Ideal die kolorierte Fotografie war.“ — Ebenso unwahr sind andere Behauptungen, mit denen Herr Baumeister mich, — der ihn nie und nirgendwo angegriffen hat — diffamieren möchte. Daß ein Künstler das, woran er glaubt, leidenschaftlich verteidigt, wird ihm jeder Vernünftige auch dann zugestehen, wenn seine Argumente nicht die besten sein sollten. Der Übergang von einer sachlichen Erwiderung zu wüsten persönlichen Beschimpfungen verrät immer die innere Schwäche der eigenen Position.

Mögen diejenigen Teilnehmer des Darmstädter Gesprächs, die mit dem Willen zur Objektivität gekommen waren, entscheiden, ob es richtig war, die Abschweifungen des Herrn Baumeister von seinem Thema: „Wie steht die gegenstandslose Kunst zum Menschenbild?“ ins Persönliche, mit denen er seinen Vortrag begonnen hatte, noch weiter fortzusetzen;

ob der haßerfüllte Geist, der aus seinen wütenden Angriffen spricht, der Geist ist, in dem ein Darmstädter Gespräch geführt werden sollte; ob dieser traurige und unwürdige Epilog notwendig war.

DISKUSSION DER KÜNSTLER

ITTEN:

Sehr verehrte Anwesende! Man hat mich gebeten, heute die Diskussion zu leiten. Das Gespräch steht unter dem Thema: Das Menschenbild in der modernen Kunst. Ich würde mich freuen, wenn wir die beiden Probleme irgendwie gesprächsweise darlegen könnten: das eine, das Gespräch unter den Künstlern selber, und das andere, die Künstler über diese oder jene Arbeit, die sie gemacht haben oder die irgend ein anderer gemalt hat. Als Maler oder Bildhauer haben wir eine große Scheu, über die eigene Arbeit zu sprechen, weil wir mit Recht sagen können: Entweder ist meine Arbeit deutlich ohne Worterklärungen, oder ich bin zu schwach gewesen, um die größtmögliche Deutlichkeit zu erreichen. Dann nützen alle Worte nichts. Wir wissen alle, wo unsere Schwächen liegen, wir sind aber des Glaubens — sonst könnten wir nicht arbeiten —, daß unsere Arbeit echte Arbeit ist; eine Arbeit, die dem Geistigen, der geistigen Welt verpflichtet, und die vielleicht für eine Anzahl von Menschen von Wichtigkeit ist. Nun, ich habe am Samstag abend den Vortrag gehalten. Das Komitee hatte mir nach Zürich mitgeteilt: „Es wäre wünschenswert, wenn Sie Ihren Vortrag rein objektiv so halten würden, daß Sie nicht Ihre Stellung zu den einzelnen Werken oder Richtungen darstellen, sondern referierend versuchen, die Bildwerke einem Laienpublikum näherzubringen.“ Das war, verehrte Anwesende, meine übernommene Aufgabe. So gut es möglich war, bin ich ihr nachgekommen.

Ich möchte vorerst dem Gespräch kein bestimmtes Thema geben, sondern meine Kollegen fragen, ob dieser oder jener sich ein Problem gestellt hat und uns darüber etwas sagen will, damit wir in Rede und Gegenrede dieses oder jenes abklären. Als ich in Zürich in unserer Schule während des Kaffeetrinkens in der Zehn-Uhr-Pause am Lehrertisch — und hinter uns waren viele Schüler — fragte: „Nun, sagen Sie mir einmal, welche Bilder würden Sie in Darmstadt bei einem solchen Kongreß zeigen über die moderne Kunst, wenn Sie eine Stunde lang demonstrieren dürften?“ Da sagte einer unserer intelligentesten Leute: „Ja, das ist eine schwierige Sache. Natürlich Hodler, selbstverständlich Munch, Kirchner . . . Picasso.“ Und da antwortete ich, ich saß gegenüber: „Aber wissen Sie, da kommen auch Dinge zur Sprache schließlich, welche die Schwächen aufzeigen könnten.“ Er: „Wohl Picasso?“ Ich: „Jawohl! Aber ich will auch Klee zeigen.“ Da machte er eine etwas

sauer-süße Bemerkung. Er ist ein Mann, der das architektonisch Große liebt. Ein anderer Lehrer machte eine Gegenbemerkung, und schließlich — nach fünf Minuten standen wir und haben gegeneinander auf den Tisch geklopft, aber immer objektiv über eine bestimmte Lithographie von Picasso gesprochen, haben die formalen expressiven, realistischen und konstruktiven Dinge durchgesprochen. Plötzlich sagte einer: „So muß es in Darmstadt zugehen, nehmen Sie den Mann mit.“ Also ich hoffe, daß wir uns mit der nötigen Blutzirkulation und mit der nötigen Intensität hier unterhalten. * Aber wir haben kein Examen hier. Wir wollen diskutieren, immer im Hinblick auf etwas objektiv anschaulich Vorgestelltes und möglichst so Formuliertes, daß es alle verstehen können. Wenn wir uns so unterhalten, in aller Lebhaftigkeit das Für und Wider erwägend, dann können wir 1 bis 2 Stunden angeregt verbringen. *

Beifall

Lachen — Beifall

Nun möchte ich Herrn Westpfahl bitten.

WESTPFAHL:

Ich möchte Sie fragen, Herr Itten, worin eigentlich die Kraft der abstrakten Form beruht? Ich habe einmal in einem Krankenhaus drei Wochen vor einem Kohledruck der Sixtinischen Madonna gelegen. Der Kohledruck hat die merkwürdige Eigentümlichkeit, die farbbesetzten Elemente des Bildes nach vorne zu bringen. Es entsteht dadurch eine Art von Relief. Ich sah nun die Gestalt Mariä in wunderbarer Sanftheit mit dem göttlichen Kinde vereint, sah die sanfte Beugung des heiligen Sixtus und sah die schöne Bewegung der heiligen Katharina. Aber das Merkwürdige war, diese Gestalten, erhaben durch ihr Relief, erzeugten zwischen sich negative Ausschnitte, die die positiven Figuren zwar zum Ganzen des Bildvierecks ergänzten, aber als arabeske Formen in sich genommen, waren diese negativen Ausschnitte bei jeder Sanftheit, bei jeder Hoheit, ja, ihnen fehlte jede den Figuren entsprechende Rhythmik.

Das Ganze des Bildes war nicht lebendig durchströmt. Das Bild war als Einheit nur scheinbar vorhanden. Damit will ich sagen: Die negativen Ausschnitte entstehen an den Rändern der Figuren, und die Figuren selbst sind das, was der Maler als ein Vorgestelltes verwirklichen will, sie sind vergleichsweise das, was in der Schrift, graphologisch gesehen, der Inhalt ist. Wenn Sie schreiben, sind Sie vollkommen auf den Inhalt des zu Schreibenden hingezogen, durch ihre ästhetische Abwesenheit wird die Schrift voll psychologischer Aussage. In dem Moment aber, wo Sie auf die Schrift selber achten, setzt das Psychogrammatische aus. Die Schrift, als Schrift beobachtet, erstarrt, das Tragende dessen, was durch den Inhalt konstelliert wird, die ganze Breite des Unbewußten wird ausgeschaltet. Das Bild von Raffael hält an

den Rändern der mit höchster Sorgfalt gemalten Figuren das Unbewußte versammelt, es brandet an diesen Rändern, und dieses Unbewußte zerschlägt hart, kleinlich und unbeugsam die vorgetäuschte Hoheit der Gestalten. Die negativen Formen sind Zwischenfiguren, sie sind in sich abstrakte Formen, die — grob gesagt — die Aufgabe haben, die eine Gestalt, die Madonna, mit dem heiligen Sixtus und der heiligen Katharina in ein Dia-Trilogverhältnis zu setzen, das noch nie vorher gesehen und gehört worden ist. Die Madonna und die Heiligen sind als organisch gebaute Gestalten bekannt, vorgeformte Figuren. Was zwischen den Figuren vorgeht, entsteht, sich ereignet, ist vollkommen Neues. Das Neue ist symbolträchtige Form, die zwischen die Ränder des Bekannten aus den Gründen des Geheimen eingeströmt ist; sie ist abstrakte Form im Sinne ausdrückhafter Gestalt des Unbekannten. Wenn der Bedeutungston der abstrakten Form versagt, versagt das ganze Bild. Versagt aber das Bild als Ganzes, dann sind Sie gezwungen, in die einzelne Figur eine solche Masse vorgeformter Formen hineinzuarbeiten, daß Sie nun verführt werden, etwas zu sehen, was nicht als Sichtbares, sondern als Begreifbares vorhanden ist. Die Aufgabe des Bildes ist nun, Wahrgenommenes — komme es nun aus der Außen- oder Innenwelt — sichtbar zu machen. In der abstrakten Kunst werden, der Zurückdrängung des nur Begreifbaren halber, das in die rationalen Bereiche des Lebens gehört, die negativen Bildformen aktiviert. Denken Sie an ein Bild von Munch, auf dem zwei mit psychologischer Spannung geladene Gestalten zueinander in einem Dialogverhältnis stehen, und stellen Sie sich die zwischen ihnen entstehende negative Bildform als herausgeschnitten vor. Sie erhielten so diesen negativen Bildausschnitt als eine Arabeske, und diese abstrakte Arabeske ist nun die Sichtbarkeitsgestalt des Gesprächs, das zwischen den beiden Personen hin- und hergeht. Ein nie Dagewesenes ist entstanden, das die Ränder der Figuren, sagen wir der Deutlichkeit halber: ihre Physiognomien, nach einwärts wendet und unerwartet anders verbraucht. Zwei Kräfte haben zwischen sich ein eigenlebensdiges Spannungsfeld erzeugt. Dieses abstrakte Kräftefeld, das seine überraschende Form keinerlei willkürlicher Erfindung verdankt, könnte man etwa in Händen halten als einen kerben- und kurvenreichen Pfefferkuchen: Wäre dieser Pfefferkuchen von irgendeiner aussagenden Kraft? Wenn dieser aus den Figuren, die Ihnen vieles sagen, herausgelöste Zwischenraum Ihnen nichts sagt, dann sind Sie nicht formmusikalisch: d. h. Sie können dann nicht sehen, daß an den Rändern eines standardisierten Sehbaren das schöpferische Moment des nie gewesenen Sichtbaren sich entzündet hat. Die Bilder der abstrakten Kunst sind tatsächlich diese abstrakten Gebilde, die ich als Pfefferkuchen bezeichnet habe, nur sind sie, den gespannten Kräftefeldern entsprechend, in denen wir leben, nicht einfach zwischen den organischen

Figuren, sondern sie sind dermaßen aktiviert, daß sie alle vorgeformte Figur und auch sich selber gegenseitig durchdringen, so daß Sie nun als ein Dauerndes, stehend Bildmäßiges das vor Augen haben, was Sie etwa während einer Eisenbahnfahrt erleben. Man sagt, man sehe eine Landschaft. Es kann nicht sein: Niemand sieht eine Landschaft. Man würde ja tausend Landschaften sehen. Sie sehen ein fließendes Band. Sie sehen das sich gegenseitig Durchdringende von tausend sich ereignenden Sichtbarkeiten. Dieser Durchdringungsprozeß, d. h. also die abstrakten Formen, die eine Bewegung statisch halten, sind das eigentliche Ereignis des abstrakten Bildes. Deswegen ist das Thema des abstrakten Bildes gar nicht causal, sondern final bestimmt: Es ist nichts Vorgestelltes. Herr Sedlmayr geht von Dingen aus, von schon geformten Dingen, er ist Historiker, er macht keine Dinge im Sinne der Kunst. Aber wer Dinge macht, weiß, daß er sie aus dem unoffenbaren Dunklen in die Helle der Sichtbarkeit hebt. Lassen Sie mich noch dieses hinzufügen: Wenn eine abstrakte Form ohne Aussage ist, dann ist sie aus einer konstruierten Balance der Formverhältnisse hergestellt, die keinem inneren Gleichgewicht entspricht. Und dieses: Wenn Sie ein Bildviereck vor sich haben, das leer ist, wenn Sie die leere Leinwand vor sich haben, dann ist es nötig, daß Sie diese Leere irgendwie aktivieren, so daß Sie sie halluzinatorisch anzusehen vermögen, etwa wie die Wahrsagerin den Kaffeesatz; jenes Konfuse, Ungestalte, das die Griechen das heilige Chaos nannten, dieses Chaos müssen Sie in Aufruhr bringen. In dem Moment, wo das Unbekannte, noch nicht erscheinend, als ein Geheimnis auftritt, können Sie in das Geheimnis hinein als Gegenbewegung das Heraufkommende sehen und formen. Der Vorgang, das immer erneute Drama dieses Heraufkommenden, ist in Sedlmayrs Buch schweigend übergangen. Deshalb kennt er nicht den Unterschied zwischen einer dekorativen Figur, der willkürliche Abstraktionen erstarrt verfallen, und einer symbolhaften Form, die ein Offenbarwerden eines Unoffenbaren ist. Deswegen ist er in das Unbekannte vor ihm, in den Sog der leeren Leinwand, nicht hineinfasziniert, und darum wendet er sich vom gefährlichen zeugnerischen Geheimnis fort und zu den Penaten und zum Vater zurück. Wenn Sie den Vater sehen, können Sie nicht nach vorne sehen. Diese Gestalt des Aeneas, der den Anchises aus dem brennenden Troja trägt, sagt in Wirklichkeit: Ich habe und halte den Vater im Rücken. Wenn Sie den Vater nicht im Rücken haben, dann schneiden Sie sich von Ihren Wurzeln ab. Wenn Sie, sich rückwärtswendend, den Vater anschauen, kommen Sie aus dem brennenden Troja nicht heraus. Die abstrakte Form im Sinne eines vorher noch nicht Vorhandenen, das erst durch das Geheimnis der Bildmaterie realisiert wird, fehlt in Sedlmayrs Buch. Jetzt frage ich Sie, Herr Itten, wie kommen die symbolhaltigen Figuren, die Sie am Beispiel

Picassos gezeigt haben, zustande? Beim letzten Stier von Picasso, den Sie als astrale Form bezeichnet haben, ist nämlich etwas eingetreten, was in den ganzen Vorformen des Stieres nicht vorhanden war. Das Papier selbst, das weiße leere Papier ist so durch schwarze Striche in Schwingung gesetzt, daß das, was nicht Stier ist, die Übergewalt über den Stier bekommen hat. Der Stier hat sich reduziert, weil er hineingeschwunden ist in einen Überstier, der in dem weißen bewegten Viereck des Papiers als Ganzem besteht. Dieses Geheimnisvolle, das sich an den Rändern und durch den Stier hindurch ereignet hat, das ist der eigentliche Stier in der geometrischen Form des Vierecks, der das All auf den Schultern trägt. *

Beifall

ITTEN:

Beifall Ich möchte um eines bitten: daß wir über das Buch von Sedlmayr nicht mehr sprechen. * Professor Sedlmayr hat seine Arbeit gewissenhaft, geistvoll gemacht. Daß er so viel Widerspruch erzeugt, kommt vielleicht daher, daß er versucht hat, neuralgische Stellen bloßzulegen. Wir sind nicht hier, um Ihnen, *Beifall* Herr Professor Sedlmayr, ein Doktorexamen abzunehmen *, sondern wir sind hier, dankbar von jedem das Beste anzunehmen und über das Verhältnis von Menschenbild und Bildender Kunst zu sprechen. Nun die Frage Raffaels Sixtinische Madonna, Gegenstandsform und Umgebungsform. Ich bezeichne die Madonna und die Heiligen als Positivformen, die Negativformen sind die „leeren Restformen“. In einem gutkomponierten Bild sind die gestalteten Gegenstandsformen und die negativen Formen ein völlig harmonischer, nach *einem* Ausdruck strebender Zusammenklang. Ein schlechtes Bild erkennen Sie immer daran, daß die negativen Formen ungestaltet sind gegenüber den sogenannten Gegenstandsformen. Ich will Ihnen von zwei Beispielen sprechen. Roger van der Weyden hat ein Tryptichon, die drei Könige, gemalt. Das linke Bild ist eine Verkündigung. Ich habe eine große Kopie davon bei mir im Wohnzimmer und studiere das Bild täglich. Die Maria kniet vor dem roten Bett, oben sind ein paar Fenster und der weiße Engel, von links hereinschwebend. Die Hauptform der Maria, d. h. die wirkliche Form in der Mitte, ist eine wunderbare Positivform. Ich muß das zeichnen, sonst reden wir in die Luft. (*Zeichnet an die Tafel.*) Es ist ein Bild in diesem Format, hier kniet Maria, und hier ist eine fast gerade Linie in der Mitte der Form, und dann gehen gewisse Kurven hier heraus, und da schwingt der Engel herein. Hinter der Form der Maria — also der Gegenstandsform — sind nun die Formen der Umgebung — Negativformen — so gestaltet, daß sich ein Etwas wie eine schützende große Figur um die Maria legt.

In einem gut gebauten Bilde müssen positive Gegenstandsformen und

Negativformen denselben einen Ausdruck haben. Ich bin Herrn Westpfahl außerordentlich dankbar, daß er das Thema angeschlagen hat. Nämlich der Laie ist gewohnt, immer nur Gegenstände oder Gegenstandsformen abzu-lesen. Wir können im Museum oft beobachten, wie die Leute sagen: „Aha, da ist die Maria, da ist der Engel usw., adieu!“ * In Wirklichkeit braucht das Verständnis für ein solches Bild Stunden und Stunden. Denn es ist auch so entstanden. Mindestens ebenso lange, wie der Künstler gestaltet hat, mit der Gestaltung gerungen hat, mindestens so lange sollte sich der Laie ehrfürchtig vor das Bild setzen und es betrachten. *

Lachen

Beifall

Ein anderes Bild, eine Zeichnung „Die Ernte“ von Brueghel. Schade, ich hatte das Diapositiv in der Hand und habe es doch nicht mitgenommen. Da ist in der Mitte, gar nicht als Hauptfigur, ein Bauer, der hält ein Bündel Kornähren, und links kommt ein Riesenarm heraus. Und hier, mit dem anderen Arm, naturalistisch gesehen, hält er das Aehrenbündel. Der Riesenarm ist aber nicht der zweite Arm des Bauern, sondern die leere Zwischenform — Negativform — zwischen dem Bauern und seiner Nebenfigur. Visuell, wirkungsmäßig ist die Negativform eine Intensivierung der Greifgebärde des Bauern. Sie können das nachprüfen. Ich habe einmal in einem Kursus über Formenlehre zwei Stunden lang über diese Zeichnung arbeiten lassen. Zwei Stunden lang mußten die Studenten Figur um Figur studieren, und schließlich habe ich sie bei der einen Figur — die anderen sind ebenso meisterlich — aufmerksam gemacht: „Schauen Sie das Wunderbare, Meisterliche dieses Brueghel. Er kann durch die Negativform ganz gegenständlich ausdeuten, was er mit der Positivform auf Grund der Anatomie gar nicht machen kann.“ Mondrian kommt dazu zu sagen: Wenn ich hier die Kraft eines Rechtecks habe, und ich teile dieses Rechteck mit Horizontalen und Vertikalen — bedeutungsvolle Punkte sind die Schnittpunkte —, dann habe ich Räume bekommen, und diese Räume, obwohl sie verschiedene Größe haben, müssen so geteilt sein, daß alle in Bezug auf Intensität gleichwertig, gleichgewichtig sind. Er reduziert sein Studium auf diese Grundelemente der harmonisch klingenden Fläche. Die Sache wird sofort viel schwieriger — wenn ich bei dem Thema Westpfahls bleibe —, wenn ich hier in ein Rechteck hinein eine freie Form setze. Es ergeben sich Schnittpunkte, Teilungen, die simultan entstanden sind.

Und alle diese Formen, die zum Zusammenklang simultan hineinstrahlen, sind ebenso wichtig wie die gesetzte Form selbst. Da ist die zentrale Form, die real, allein als wirkliche Form da ist. Aber alles zusammen ergibt erst eine wahre Wirkung, und diese Wirkungsformen nun, die zum Teil simultan entstehen, hat der künstlerisch Aufnehmende auf sich wirken zu lassen, nicht die Gegenstandsformen allein, sondern den Gesamtklang. Und da ist eine

große Schwierigkeit: Sie finden sehr oft Werke, die der Gegenstandsform nach deutlich, klar und gut sind, wie bei Raffael, wo aber die simultan entstandenen Negativformen manchmal den gegenteiligen Ausdruck haben von dem, was eigentlich zu sagen war.

Wer möchte sich weiter äußern?

FRAU DR. HILDEGARD STROMBERGER, HAMBURG:

Ich möchte zum Gespräch sagen: Es wäre gut, wenn wir, von Ihrer Ausführung ausgehend, doch noch mehr auf die absolute, bzw. ungegenständliche Malerei eingingen, als dem Kernpunkt, um den heute wohl zu diskutieren ist. Am gestrigen Abend ging man immer von psychologischen Voraussetzungen aus, und diese psychologischen Voraussetzungen sind nicht eingehalten worden. Man greift von diesen psychologischen Voraussetzungen auf das Bild selbst über und kommt so schwer zu einem Gespräch. Entweder bleibt man bei den psychologischen Voraussetzungen und diskutiert diese, oder man diskutiert das Bild als solches in seinem Dasein und So-Sein; das aber hieße, von den Elementen des Bildes — Form, Farbe, Spannung usw. — ausgehen und den Betrachter an das Seinsproblem des Bildes heranzuführen. Man geht jetzt zu sehr vom Inhaltlichen aus, was den Zugang zum Wesentlichen des Bildes eher erschwert als erleichtert. Wenn Herr Sedlmayr sagt, daß es gilt, „die Penaten und den Vater“ mitzunehmen, so muß ich sagen, daß wir das alle tun, und zwar in der geistigen Beziehung als Voraussetzung für unsere Arbeit. Wo aber in der Geisteswende einer künstlerischen Schaffensepoche prinzipielle und nicht graduelle Unterschiede walten, werden die Penaten und der Vater auch nur im geistigen und nicht im realen Ausdruck spürbar sein. Die geistige Mitte wird unbedingt auch von jedem ungegenständlich arbeitenden Künstler gehalten. Ohne sie wäre es nicht möglich, zur Gestaltung eines Kunstwerkes — einer Schöpfung — zu kommen. Wesentlich wäre heute, zu unterscheiden zwischen dem Begriff Menschenbildnis und Menschenbild. Es ging nicht ganz eindeutig aus den Einladungen zum Darmstädter Gespräch hervor, welcher der beiden Begriffe gemeint ist. Beim Menschenbild ist es die spezifisch geistige Haltung, mit der ein Künstler seine Auffassung vom Bild so und nicht anders realisiert. Mit Menschenbildnis ist das Porträt schlechthin gemeint, und dieses erscheint zumeist — wie auch oben auf der Mathildenhöhe — in einer abstrahierenden Form. Es spricht das Thema, das Thema aber als solches interessiert eigentlich nicht, wie dies Herr Professor Baumeister ja auch gestern klar an dem Beispiel Cezanne ausführte. Es kommt einzig und allein auf die Gestaltung an. Die Abstraktion ist in jedem Fall ein geistiger Vorgang, ein intellektualisierendes (nicht intellektuelles!) Geschehen, mit dem sich der Betrachter auseinanderzusetzen hat.

Die moderne Malerei aber sollte darauf hinauskommen, als einfaches Sein da zu sein für die Betrachtung und für die Diskussion.

ITTEN: Darf ich fragen, ob Sie Malerin sind?

FRAU STROMBERGER: Jawohl, ich bin Malerin.

ITTEN:

Für uns Maler ist es tatsächlich peinlich, daß Dinge, die nur anschauerweise begriffen werden können, durch Begriffliches zersetzt werden und das Ganze — was ein Bild ausmacht — nicht mehr angeschaut wird. * Man kann stundenlang über ein Bild sprechen. Die Frage ist, wieviel von dem Tatsächlichen, was in den Farben und Formen im Zusammenspiel da ist und wirkt, drin ist im Gespräch. Für heute, wo wir doch unter uns Malern, Kollegen sind, wollen wir uns bewußt sein, wie schwer es ist, über sich selbst zum Klaren zu kommen. Wenn wir das wüßten, würden wir nicht mehr malen. Es ist also eine heikle Angelegenheit, und darum möchte ich bitten, sehr sachlich einfach von Tatsächlichem zu sprechen, einfach und schlicht, so wie wir uns den idealen Betrachter unserer Arbeiten vorstellen. Schlicht und hingegen, suchend, etwas zu begreifen und zu erleben.

Beifall

EIN JUNGER MALER:

Ich möchte etwas konkreter werden. Wir müssen uns über eines klar sein. Diese schönen Ausführungen, wie es zur gegenstandslosen Malerei kommt, brauchen wir, meine ich, hier vor einem Kreis von Kunstsachverständigen nicht mehr zu erörtern, denn die gegenstandslose Kunst ist ja bereits Kunstgeschichte. Das lernen ja Untersekundaner heute in der Schule. *

Widerspruch

Franz Marc malte sein für mich wohl wohl schönstes Bild vor dem Weltkriege: Die heiteren Formen. Das sind immerhin 40 Jahre. Es wird hier mit Klee, Kandinsky operiert. Mir scheint, als ob die gegenstandslose Malerei es sich einfallen ließe, hier ihre Daseinsberechtigung nachzuweisen. Das ist doch gar nicht der Fall. Man braucht doch über einen Klee, Kandinsky, Franz Marc nicht zu diskutieren. Nein, wir jungen Maler wenden uns nur dagegen, daß jedes gegenstandslose Bild als Kunstwerk angesprochen wird, nur weil es gegenstandslos ist. * Ich möchte kurz einmal Rembrandt anführen. Wir kommen dann sehr schnell dahin, wo der springende Punkt ist. Rembrandt malte unter anderem, vom ästhetischen Gesichtspunkte her betrachtet, absolut häßliche Akte. Das Bild ist ein Kunstwerk. Wie kommt das? Für Rembrandt gab es nicht mehr Vollkommenheit im Sinne des ästhetischen oder sonstigen Ideals. Für Rembrandt gab es nur eine Vollkom-

Beifall

menheit, die künstlerische Vollkommenheit, und die vermissen wir in den augenblicklichen Bildern. Damit komme ich zu dem entscheidenden Punkt. Sie kennen den amerikanischen Preis der Künste für junge Maler, der in München verteilt wurde. Wir sind jetzt unter Kollegen. Ich habe noch keinen Kollegen gefunden, der nicht mit Entsetzen von den prämierten Bildern Kenntnis genommen hat. * Ich meine nicht. *

Widerspruch — Beifall

Zuruf: Da sind Sie in einen engen Kreis gegangen! — Trampeln

Zuruf: Zum Thema bitte!

ITTEN:

Ich möchte eines sagen, ich habe das erlebt bei einer Ausstellung in unserem Züricher Museum. In der unteren Halle war eine Auswahl von Meisterwerken aus Österreich aus 2000 Jahren ausgestellt und oben modernes österreichisches Kunstgewerbe. Die Modernen traten vollkommen in den Hintergrund. Warum? Weil unten eine Auswahl des Kostbarsten aus 20 Jahrhunderten gezeigt wurde und oben eine Auswahl der Produktion innerhalb der letzten sechs Jahre. Verlangen Sie von uns nicht, daß eine Ausstellung wie die auf der Mathildenhöhe lauter großartige Meisterwerke enthalte. Wichtig ist jedoch, daß alles ernsthaft erarbeitete Bilder sind. Und nun noch eine kleine Geschichte, die den Streit „abstrakt“ oder „nicht abstrakt“ deutlich macht. Professor Henselmann, der Direktor der Akademie in München, sagte mir vor ein paar Wochen, daß er eines Tages mit Paul Klee zusammen in einer Jury für eine große Kunstaussstellung in Stuttgart war, und ihm fiel als jungem Mann auf, daß Paul Klee den größeren Teil der abstrakten Bilder ablehnte. Er hatte beobachtet, daß Klee früh aufstand, und am nächsten Morgen ging er mit ihm zum Frühstück: „Herr Klee, ich habe beobachtet, daß Sie fast alle sogenannten abstrakten Bilder abgelehnt haben für die Ausstellung.“ Klee sagte: „Weil sie nicht richtig sind“, und hat ihm eine Stunde lang einen Vortrag gehalten über sein eigenes Bild „Der Goldfisch im Glas“ — einige werden es kennen — und hat ihm gezeigt, wie ernsthaft und seriös und wie konzentriert er an eine solche Arbeit geht. Ich will Ihnen weiter eine Geschichte von Paul Klee erzählen. Als ich ihn 1916 in München besuchte, sind wir in eine Ausstellung der Münchner Sezession gekommen. Er ging für sich, und ich ging für mich. Plötzlich sehe ich, wie er die Hände verwirft und wütend wird. Er stand vor einem expressionistischen Bild: Eine Kuh zieht den Wagen, und ein Fuhrmann geht daneben. Die Kuh hatte, wie das zu der Zeit gerade Mode war, einen blauen Kopf und Hals und einen roten Körper. Klee sah mich an: „Wie kann man, das ist doch falsch!“ „Ja“, sagte ich, „das ist falsch.“ Kein Wort mehr. Wenn der Künstler ausdrücken will: die Kuh zieht den Wagen vorwärts, dann muß die Aktivität der Farbe und Form nach vorne ziehen, sonst geht das Gefährt ja rückwärts

oder bleibt stehen, wenn der aktive Akzent falsch gesetzt ist. Die Kuh sollte aber nach vorne ziehen. Das Blau ihres Kopfes wurde vom umgebenden Grünen aufgesogen. Auf diese Weise stand die Kuh stockstill, sie kam nicht vorwärts. Obwohl das also ein sogenanntes modernes Bild war — ich will den Maler nicht nennen, der Betreffende ist schon lange Professor an einer Akademie * — es gibt eben Prinzipien, es gibt Gesetzmäßigkeiten, die der ernsthafte Künstler in sich spüren und realisieren muß. Ich bin der Meinung, daß die abstrakte Kunst ein Phänomen ist, das beachtet werden muß, ein äußerst wichtiges sogar. Es ist eine Äußerungsweise derjenigen Maler — wenn sie echt ist —, die eine bestimmte Anlage haben, die sie dazu zwingt, bis zur geometrischen Deutlichkeit zu gehen. Aber es gibt Rembrandttypen, Holbeintypen, Leibtypen. Diese müssen ihrer Anlage gemäß von der Vielfalt, von außen her, vom Geschehen, vom sinnlich Beobachteten ausgehen. Diese Großen waren Realisten — reden Sie nicht von Photoapparaten, das hat nichts damit zu tun, ein Holbein ist kein Hofphotograph gewesen, und ein Leibl auch nicht. Daneben die großen Expressiven, wie ein Greco, van Gogh usw. Genau so heute. Diese Verschiedenartigkeit der Veranlagungen gibt heute jedem Künstler die freie Wahl zu dieser oder jener Schaffensweise, weil kein Hof und keine Kirche mehr da sind, die befehlen können. Das gibt es nicht mehr, * und darum haben wir die große Breite der Verschiedenheiten in den künstlerischen Richtungen. Jeder Kunstfreund mag sich die auswählen, die ihn anspricht, und die anderen mag er beiseite lassen. *

Zwischenruhe — Lachen

Beifall

Beifall

ROLF CAVAEI, GARMISCH:

Meine verehrten Zuhörer! Ich möchte doch das ganze Problem hier von einem bestimmten Standpunkt aus entwickeln, und zwar von der wirklichen Betrachtung einer ewigen Bewegung.

Woraus schöpfen wir? — Was machen wir mit den Beurteilungen von wirklichen Freunden, wie wir es eben hier gehört haben, — von Ausstellungen, die wir hier gerade gesehen haben, — von einzelnen Werken!?

Wie nötig ist es doch, daß jeder zu seinem Ziel kommt, daß jeder selbst dazu in der Lage ist, das Richtige vom Unrichtigen zu unterscheiden.

Auf alle Fälle sind wir als Maler — oder als Gestalter überhaupt — ein Produkt unserer Zeit, und wir nehmen alles auf, was überhaupt geschieht. Hier geht es ja nicht nur um das eine Problem, ob wir nun abstrakt oder nicht abstrakt malen, hier geht es um das Problem der Wissenschaft genau so stark wie um das große Problem der Gesellschaft an sich.

Woraus nehmen wir, schöpfen wir denn überhaupt, und wie sind wir dazu gekommen, zu dieser — wenn man es vulgär sagen will — Form, nämlich der der Gegenstandslosigkeit?

Alles und auch dies ist natürlich nur geschichtlich zu betrachten. Wie hat sich die Malerei hierher entwickelt? — Wenn wir das richtig sehen, dann kommen wir zu einem wichtigen Punkt: daß nämlich die ganze gegenstandslose Malerei, das gegenstandslose Bild keine Angelegenheit von heute ist, und daß es also nicht, wie Kandinsky sehr richtig einmal sagte, mit einem niederen, harten, *gemachten* Willen entstanden ist, sondern es ist aus einem hohen emotionalen Willen geschaffen, und zwar durch den Prozeß der Erfahrung. Wenn wir wirklich weltanschaulich das ganze Geschaffene in der Bildenden Kunst betrachten, so müssen wir sagen, daß wir ja gar nicht allein dastehen, und daß wir in diesen Dingen wirklich prächtige Äußerungen gesehen haben. Chaotisch erscheinende Zustände, wie sie die destruktiven Formen hervorrufen, wo sich ständig Verwandlungen vollziehen und vollzogen haben —, haben uns dennoch zu neuen Erkenntnissen geführt.

Wie mein Vorredner das schon gesagt hat: Negative und positive Formen sind auch bei den alten Meistern schon vorhanden. Dann aber haben sich auf einmal die negativen Formen (wir wollen das nicht wertmäßig auffassen), diese negativen Formen, die aus der Intuition, „aus den additionalen Elementen“ (wie Malewitsch sagt) entstehen — sie haben auf einmal die Oberhand gewonnen und die sogenannten positiv gegenständlichen Formen überwuchert.

Es mußte natürlich in diesem Prozeß — und es *ist* ein Prozeß — ein Aufgeben der Gegenstände gestalthaft werden.

Fest steht nur, daß das, was Kunst ist, absolute sinnliche Werte hat. Wenn es die nicht hat, dann hat es nichts mit Kunst zu tun. Auch die frühesten und die ältesten Meister haben emotionale sinnliche Werte.

Es ist also so, daß die Auflösung der sogenannten gegenständlichen Form, der Abbildform, wenn wir es genau nehmen wollen, die sinnliche Entwicklung gehen mußte. Sie wurde also zwangsläufig — wie Sie es aus der Geschichte der Malerei kennen, war der Weg langsam — aufgelöst, sei es in der kubistischen oder in der expressionistischen Epoche. Es führte dazu, daß Kandinsky dann zu einer ernsten und wirklich festen Erkenntnis gekommen ist, wenn er sagt: Die Palette ist nicht mehr eine Übergangsstation nur, nämlich von der Anregung durch den Gegenstand (über die Palette) zu der Malfläche — sondern die Palette ist mit einem Mal die Klaviatur selbst, mit der wir ja anfangen können zu musizieren!

Sie müssen sich vorstellen, daß das Allerwichtigste ist, die Fläche zu sehen, die Fläche zu empfinden und zu gliedern. Wenn Sie die Fläche nicht gliedern (mein Kollege Itten hat das schon sehr schön gesagt), dann bleiben Sie im Schemenhaften, im Äußeren, im toten Gegenstand haften, ohne sich des künstlerischen Stoffes zu bedienen. Wir haben dauernd — während wir

überhaupt ein Bild betrachten — immer die ganze Fläche mit einzubeziehen! Wir haben unter allen Umständen, also nicht das Bild nur in einem Punkt zu betrachten, also nicht — wie es meistens zur falschen Einstellung führt —, indem man sich nur auf den Gegenstand konzentriert, sondern man hat die Fläche immer so, wie sie ist, gänzlich emotional, gemütsmäßig, ungeteilt, sinnlich dauernd im Aktivum, also die vier äußersten Spitzen genau so mitzuempfinden, wenn man auch glaubt, das Auge nur konzentriert in der Mitte zu haben.

Das sind Funktionen der Einstellung, die uns wahrscheinlich einmal dazu führen, daß wir auch in anderer Weise weltanschaulich alles, was wir betrachten, umfassend erschauen = erkennen. Es ist nun einmal so, daß der Künstler — ohne daß es mit dem Bewußtsein geschieht — eine ziemlich breite Auffassung vom Leben bekommt, weil er in der Tat ein sehr weites, offenes Auge hat. Es ist ja nicht nur so, daß er mit dem Auge empfindet und die Welt aufnimmt — er nimmt die Welt ja auch mit dem Gehör auf und mit dem Tastsinn. Also mit der ganzen einheitlichen Konstitution seiner gesamten Veranlagung, die ihn dazu befähigt, durch eine wirklich innere Erschütterung sich selber niederschreibend zu äußern, die aber auch gleichzeitig dann die Reflektion so gesamtheitlich bei den anderen Menschen herbeiführen muß.

Sollten Sie das nicht erreichen können, so können Sie aber bestimmt versuchen, sich in den Zustand der Bereitwilligkeit zu versetzen, um sich sinnlich den Dingen so zu eröffnen, wie sie einstmals geschöpft (geschaffen) wurden. Wir haben unter uns Menschen schon eine Betätigung, die mit der rein sinnlichen Form arbeitet, das ist die Musik. Sie werden mir wohl gern zugeben, daß die Musik schon ein Teil unseres Lebensgefühls geworden ist, daß Menschen durch Musik — und wir wollen von der klassischen Musik ausgehen, von der absoluten Form der Musik — in Erschütterung gebracht werden, daß diese Menschen, die genau so wie Sie Essen und Trinken benötigen — auch Hunger haben, Musik zu empfinden und sie wieder und wieder anzuhören.

Es ist natürlich auch hier die Voraussetzung zum Erlebnis an sich, zu der gesamtheitlichen Erschütterung, vor allem notwendigerweise die *Bereitschaft*. Wenn ich mich also den Dingen gegenüber einstelle, nun aber bei der absoluten Malerei mich noch immer auf den Gegenstand und auf das Abbild und Ebenbild des Menschen konzentriere, so werde ich selbstverständlich in meiner Einstellung eine Diskrepanz erfahren, und dadurch entsteht etwas Furchtbares — nämlich der Widerwille.

Die Widerwilligkeit aber muß überwunden werden, weil sie schließlich und nur aus der falschen Einstellung entsteht, denn ehe die Widerwilligkeit

nicht überwunden ist, kann man überhaupt nicht irgendwie an die Dinge herankommen. * Es ist leider so in unserem Zeitalter, daß wir in sehr vielen Dingen Widerwilligkeit aufbringen. Wir haben nicht die Toleranz. Das ist wohl das Wichtigste, was unser Kollege Baumeister gestern als Erstes herausgestellt hat: die Toleranz ist nötig, allen Dingen der Welt gegenüber, auch einer anderen gesellschaftlichen Struktur gegenüber. *

Wenn wir also nicht bereit sind, den anderen anzuhören, den anderen zu sehen, den anderen abzutasten mit seinen Sinnen — und das ist eben bei uns vor allen Dingen auf dem sinnlichen Gebiete notwendig —, dann können wir natürlich nie zu einer Freude und zu einer Erfüllung des Lebens kommen, nach der wir immer Sehnsucht haben. *

DAME: Verzeihen Sie, ich finde, wenn wir ein Gespräch führen, darf ich auch einmal als Darmstädterin sprechen. Ich glaube, die größte Schwierigkeit ist die, daß wir bisher das menschliche Auge dazu benutzt haben, um uns in der Welt der Erscheinungsformen zu rechtfertigen.

ITTEN: Darf ich Sie bitten, Sie haben sich nicht angemeldet. Entschuldigen Sie, wenn ich unhöflich bin, ich muß der Reihe nach gehen. Dr. Kleint!

DR. BORIS KLEINT, SAARBRÜCKEN:

Lassen Sie mich die Bitte aussprechen, daß endlich streng zum Thema gesprochen wird. Wo bleibt der Mensch in unseren Reden?! Die Männer, die den Gedanken hatten, diese Tagung zu veranstalten, spürten vielleicht — was immer sie im einzelnen wollten —, daß das Menschenbild unklar, verzeichnet oder wenigstens im Wandel begriffen, daß der Mensch überhaupt in Gefahr sei.

Zuerst muß untersucht werden, ob ein einheitliches Menschenbild zur Zeit besteht oder nicht. Wir können beschreiben, was auf der gegenwärtigen Ausstellung gezeigt wird und was andere, dort nicht vertretene Künstler zu diesem Bilde beigetragen haben. Zu dieser rein beschreibenden, nicht wertenden, Untersuchung kann die zweite Frage treten, ob sich nun ein Gebot, eine Forderung für die künftige Gestaltung ergibt, falls das vorliegende Bild unseren moralischen, menschlichen und gesellschaftlichen Bedürfnissen nicht genügt. Muß und darf man überhaupt den Künstlern sagen: Formt dieses Bild anders, und wie?

Das sind zwei handfeste und durchaus notwendige Gesprächsthemen. Zum ersten Thema genüge die Andeutung, daß in den Darstellungen früherer Jahrhunderte der Mensch als Gegenstand weitaus überwog, daß aber seit Cézanne sich die schon vorher eingeleitete Neigung, den Menschen wegzuz-

lassen oder als solchen zu vernachlässigen, immer klarer ausgeprägt hat. Der Mensch wird mehr und mehr — sofern man nicht Stilleben und Landschaften malt — zum Kompositionsobjekt, wie etwa bei Matisse, wo er Pflanzen und Möbeln fast gleichwertig wird. Bei den Kubisten wird er dann zerstückelt und bei den Surrealisten bis zur Gräßlichkeit verformt. Es ist kein Zufall, daß die Veränderungen an Gesicht und Kopf die krassesten sind: Wenn nicht Tierköpfe aufgesetzt werden, so doch Holzkugeln, oder der Kopf fehlt ganz, zuweilen nur die Oberpartien, Träger des menschlichen Gehirnes, allein. Die ungeheuren geistigen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Erschütterungen der Gegenwart würden ein solches Bild leicht rechtfertigen, und man sollte die Künstler, sofern man es überhaupt tut, dafür nicht ohne weiteres tadeln. Man müßte ihnen vielmehr — und dies würde zu dem zweiten Hauptpunkt führen — eine andere und festere Gesellschafts- und Lebensordnung geben, wenn sie es nicht vorziehen in geistiger Vorwegnahme künftiger Möglichkeiten, ein neues klares Bild bereits vorher zu formen.

Damit ist vielleicht gezeigt, wie wir nun zu unserem Thema sprechen können, womit ich meine Ausführungen schließe. *

Beifall

ITTEN:

Ich will anschließen. Es ist gestern abend und jetzt wieder Cézanne genannt worden. Ich habe ihn jahrelang studiert, analysiert, nachgezeichnet, um herauszufinden, worin sein Geheimnis liegt. Es wurde gestern gesagt, er habe zwar einige intellektuelle Sachen gesagt, aber im übrigen sei er wenig geistvoll gewesen. Ich meine, daß Cézanne einer der klügsten Menschen war, die gelebt haben gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. * Wenn wir die Briefe und Äußerungen lesen und hören, wie er als Primaner mit Zola, der auch nicht ganz dumm war, lateinische Gedichte austauschte, und wie er später mit außergewöhnlicher Intelligenz, sonst wäre er doch nicht Cézanne geworden, seine Arbeit durchdrungen hat. Ich will auf das zurückgehen, was eben gesagt wurde. Mein lieber Dr. Kleint, Sie waren drei Jahre bei mir in Berlin. Sie sagen, bei Cézanne sei das Menschlich-Gegenständliche nebensächlich, es könnte ebensogut ein Kohlkopf sein. Zola hat Cézanne einmal eine Vermittlung geschaffen, zu Clémenceau; er sollte ihn porträtieren. Cézanne hat ein halbes Dutzend Sitzungen mit Clémenceau abgehalten, und dann hat er seinen Malkasten zusammengepackt und ist nach Hause gegangen. Zola fragte nach dem Grunde. Da antwortete Cézanne: „Il n’y a pas de l’âme, je ne peux pas.“ (Er hat keine Seele, darum kann ich ihn nicht malen.) Ist das jetzt ein Stillebenmaler, meine Damen und Herren? Und dann hat er die Nonne gemalt, dieses verluderte Nönnchen; mit den Händen vorn —

Beifall

wenn Sie sich erinnern —, die so ganz verdrängt dasitzt. Monate und Monate benötigte er, um dieses seelisch verdrehte Geschöpf zu malen. Aber wie hat er es gemalt? Nicht nur in seiner Verdrehtheit und Bosheit, sie hat doch gestohlen usw., sondern wenn man das Bild anschaut, ist eben etwas von Cézannes verzeihendem Herzen dabei. Er fühlt das Erbarmungswürdige dieses verlorenen Geschöpfes, und das ist kein Stilleben-Thema. Für ihn war die Nonne ein Mensch, zwar ein verlorener, aber ein Mensch. Das war Cézanne. Groß und einmalig, das ist für mich Cézanne. *

Beifall

Nun in Bezug auf das, was Dr. Kleint gesagt hat: Analyse des Menschenbildes, wie es ist, wie es erscheint und wie es sein sollte. Ich glaube, wie es sein sollte, darüber können wir uns heute schwer eine Vorstellung machen, wenn wir nicht zurückgehen auf die wenigen Großen. Ob das Christus sei, ob Buddha, ob Laotse oder ein anderer. Aus deren Lehren lesen wir das Menschenbild ab. Wir brauchen nicht darüber zu sprechen.

Eines ist sicher, daß jeder wirklich ernsthafte Künstler, der seine ganze Kraft einsetzt, um etwas zu schaffen, von dem er bedrängt ist, daß ein solcher Mensch nach dem Wahren strebt. Ob er das Wahre im Häßlichen, im Unscheinbaren oder im Bild des Menschen sieht, das ist nicht entscheidend, sondern ob er ein Mensch ist, der der Wahrheit dient und ihr nachgeht.

Sinclair Lewis, der Sozialist, sagte in einem Buch: „Jedes große bedeutende Werk ist ein Werk der Propaganda.“ Das heißt, jedes bedeutende größere Werk macht eine ganz bestimmte Aussage, die deutlich ablesbar sein muß. Ich habe Ihnen von Max Ernst das Bild „La ville entière“ gezeigt, wo er, vorausschauend, visionär Bedeutendes aussagte. Aber das wurde genau so wenig ernst genommen wie vieles, was geschrieben ist. Sie haben Programme nicht ernst genommen und haben dafür zerstörte Städte bekommen. Sie nehmen die Programme des Ostens nicht wörtlich, und sie werden die Antwort bekommen. Wenn ich gestern hier etwas unruhig wurde, als das neue Weimar sprach, so deshalb, weil ich als Schweizer, der 25 Jahre, bis 1938, in Deutschland gelebt hat, gesehen habe, daß gewisse Kräfte, die man durch allergrößte Schlaueit zu infiltrieren versucht, der Jugend zuliebe, die noch wenig Erfahrung hat, zurückgeschlagen werden müssen, rechtzeitig zurückgeschlagen werden müssen. Da gibt es für mich keine Toleranz. Vor einer geistigen Krankheit muß ich mich genau so schützen, wie ich prophylaktisch eine Pille nehme, wenn ich merke, daß meine Lunge angegriffen ist.

FRAU STROMBERGER:

Sie haben nicht geantwortet auf die Frage von Herrn Kleint. Herr Kleint wollte, glaube ich, wissen, wie eine Möglichkeit gegeben ist, auch jetzt und heute an das Menschenbildnis heranzukommen. Ich finde, daß das

Menschenbildnis, das Porträt, unbedingt eine Sonderstellung einnimmt gegenüber der ganzen anderen Malerei. Es hat praktisch mit der gesamten anderen Malerei nichts zu tun. Denn es handelt sich um eine Erfassung des gesamten Menschen, der körperlichen und auch der psychologischen Elemente. Ich meine, daß auch der noch so absolut malende Maler das Porträt nur erfassen kann, wenn er es ganz realistisch, klar und selbstverständlich wiedergibt. Das wäre z. B. eine Antwort an Herrn Kleint. Die Frage, wo dann die Diskussion einsetzen und die einzelnen Meinungen sich gegenüberstehen könnten, um zu einer fruchtbaren Entscheidung zu kommen, müßte sich dann ergeben.

ITTEN: Ich habe Ihnen die Antwort gegeben bei Cézanne. Das Porträt . . .

FRAU STROMBERGER: Ja, Herr Itten, aber wir stehen jetzt ganz woanders. Es dreht sich jetzt um die Mathildenhöhe. Die Mathildenhöhe stellt sich uns vor in einer weitgehend abstrahierenden Form der Malerei. Ich sagte vorhin, die vom Gegenstand ausgehende, abstrahierende Malerei ist ein intellektualisierendes Geschehen, nicht einfach bildgewordenes Dasein. Ob das nicht dem Gebiet der Literatur näher steht, möchte ich als eine heikle Andeutung in die Debatte werfen, um so vielleicht zum Begriff des Absoluten zu kommen.

Ich sagte vorhin, die abstrahierende Art der Malerei ist ein rhythmisches Element. Es passiert etwas, es geschieht etwas mit dem Verstand. Was da geschieht, ist eigentlich etwas, was zum Gebiet der Literatur gehört. Das ist eine Andeutung, die ich mache. Jetzt können die Maler darauf eingehen. Dann wird sich eine Diskussion entfalten.

WERNER ARNDT, EISENBACH I. T.:

Darf ich etwas dazu sagen? Herr Professor Itten, Sie gingen von Cézanne aus. Ich kann Ihnen nicht ganz folgen, wenn Sie bei Cézanne noch irgendwelche menschlichen Dinge als Gestaltungsgrund in seinen Bildern sehen. Cézanne hat klar ausgesprochen, man muß die Dinge der Natur sehen wie Kugel, Kegel und Zylinder, einschließlich des Menschen. Er opferte die Stofflichkeit, und wenn man die Stofflichkeit opfert zugunsten eines Höheren, einer Bildeinheit, hat man keinen Menschen mehr. Cézanne verlangte von seinen Modellen, daß sie still sitzen wie die Äpfel, die sich ja auch nicht bewegen. Cézanne kennt nur eins, die absolute künstlerische Einheit seines Bildgutes. Er ist ja auch der Vater oder legte die Grundlagen des Kubismus. Aus dieser Formulierung Cézannes, man muß alles sehen wie Kugel, Kegel und Zylinder . . .

HANS METTEL, FRANKFURT A. M.:

Hat er nie gesagt! — „Alles in der Natur organisiert sich nach Kugel, Kegel und Zylinder“, — das ist ein großer Unterschied!

ARNDT: Aber das Menschliche ist auch dann nicht mehr vorhanden. Ich glaube, was Professor Itten gesagt hat; Cézanne hat die Erscheinung mit einer derartigen Erschütterung wahrgenommen, daß er sie im Bild als auf einer Fläche mit kleinen Pinselschlägen, die diese Fläche in Vibration versetzen, zur Schwingung gebracht hat. Es ist erschütternd geradezu, ein Bild Cézannes als Schwingung zu erleben. * Ich glaube, wir verstehen uns schon ganz recht, wenn Sie meinen, Cézanne kommt dem Abstrakten . . .

*Zurufe: Das ist doch etwas
anderes! —
Ja, Gott sei Dank!*

METTEL: Augenblick! Ich glaube, wir können das abkürzen. Wollen Sie Cézanne auf Kugel, Kegel und Zylinder festgelegt haben? Sein Temperament hat ihn über sich selbst hinausgeführt. Wir können nicht mehr kontrollieren: Wo ist Cézanne? — Worum ringen Sie eigentlich dabei? Die Kugel, Kegel und Zylinder haben wir Ihnen schon weggenommen. Ringen Sie um Cézanne, um den Menschen Cézanne?

ARNDT: Nein, um seine Bilder!

METTEL: Ja, die Bilder sind doch der Ausdruck von Cézanne.

ARNDT: Er ist der Wegbereiter der gegenstandslosen Malerei.

METTEL: Das hat er nie gewußt!

ARNDT: Das glaube ich. Wie die Atomzertrümmerung erfunden wurde, hat man auch nicht gewußt, daß Atombomben geworfen werden. Nein, aber Sie werden doch zugeben . . .

METTEL: Augenblick! Der Künstler weiß nicht, was er macht. Das hat Professor Baumeister gestern wunderbar dargestellt. Wenn Sie das nicht anerkennen, daß man nicht weiß, von wannen es kommt, ist alle Diskussion hier Blech, und das Bemühen von Herrn Itten wäre hier zum vollen Mißerfolg verurteilt, wenn er versuchte, unser heißes Herz, das wir diesen Dingen entgegenbringen, in ein akademisches Gespräch abzuleiten. Wir können nicht so akademisch in der Unbeteiligung, wie gestern Herr Sedlmayr, über diese Dinge reden. Kein einziger von uns kann das. Und darum: Ich weiß nicht, ob wir dieses Gespräch noch fortführen wollen.

EIN ANDERER JUNGER KÜNSTLER: Wenn ich etwas dazu sagen darf: Gestern hat zum Beispiel ein Künstler, Professor Baumeister, nachdem die Kunsthistoriker zwei Tage geredet haben, das Wort ergriffen. Er hat aggressiv gesprochen, mit vollem Recht. Er ist zwei Tage direkt und indirekt angegriffen worden. Hier im Saal ist die große Mehrheit gewesen, die hat dem Künstler nicht die Freiheit zugestanden, die sie durch dauerndes Trampeln oder Beifallsgeschrei für Herrn Sedlmayr in Anspruch genommen hat. Ich schweife nicht ab. Herr Sedlmayr hat es gestern abend für nötig befunden zu äußern: „Das Gespräch der Künstler interessiert mich nicht mehr.“

ITTEN: Das stimmt nicht, denn Professor Sedlmayr, wie ich ihn am Samstag fragte, wie lange er in Darmstadt bleibe, da sagte er: „Ich bleibe bis Montag mittag, denn ich will hören, was die Künstler sagen.“

Zuruf: Herr Itten, darf ich Ihnen das sagen: Ein Gespräch unter Künstlern in dieser akademischen Form ist nicht möglich.

Wir sind hier ganz fleißig in der Unterhaltung. * Man kann hier etwas Grundlegendes feststellen: Diese Dame und dieser Herr sprechen dauernd im Vergleich von Naturwirklichkeit und Bildwirklichkeit. Aber sie wissen nicht, was Bildwirklichkeit ist. Das heißt, man kann selbstverständlich etwas von der Außenwelt wegnehmen, das erschütternd ist. Die Menschen werden selbstverständlich in Anregung versetzt. Aber zu meinen, diese Erregung brächte dann wieder die Außenwelt hervor, von der diese Erregung ausgegangen ist, das ist der reine Wahnsinn, das kann die Natur viel besser.

Beifall

FRAU STROMBERGER: Das haben Sie vollkommen mißverstanden. Es ist eigentlich gar nicht möglich, daß Sie mich so mißverstehen.

ITTEN: Sie haben vom Porträt gesprochen.

FRAU STROMBERGER: Darf ich folgendes sagen: Die Erregung, in die ein Künstler durch die Natur versetzt wird, um zu schaffen, ist doch das einzige, was die Natur außer uns an Wichtigkeit für uns hat im Augenblick. Daß wir durch die Natur, die Liebe zu der Natur, die Versenkung in die Natur in einen Erregungszustand, meinetwegen auch durch unsere Gläubigkeit, oder wie Sie es nennen wollen, versetzt werden, der uns überhaupt erst befähigt, etwas zu schaffen! Was dann entsteht, das ist Sache des Künstlers. Nicht wahr, Sie konnten mich eigentlich nicht mißverstehen?

ITTEN: Nein, Sie sprechen ja wieder davon. Was ist Natur? Die Natur ist das Gegebene schlechthin. Das, was Ihnen gegenüber ist, zu dem Sie ein Dialogverhältnis haben.

FRAU STROMBERGER: Mit dem ich aber auf dem Bild niemals verpflichtet bin etwas anzufangen. Sondern die Natur ist für mich einzig und allein das erregende Moment, was mich in den Stand setzt, künstlerisch zu arbeiten und zu gestalten.

ITTEN: Aber da kommt doch nicht Natur dabei heraus!

FRAU STROMBERGER: Ich glaube, so deutlich habe ich mich ausgedrückt, daß wir uns gleich verstehen konnten.

ITTEN: Nein, Sie sprachen von dem Porträt, und das Porträt in diesem Sinne sagt tatsächlich, daß Sie wieder zur Natur zurückkehren.

FRAU STROMBERGER: Nein, es ist kein Zurückkehren zur Natur, da ich ja schon sagte, daß das Porträt eine Sonderstellung einnimmt. Denn was wollen Sie denn sonst, wenn Sie überhaupt einen Menschen . . . Sie sagen ja, die Natur hat nichts mit ihm zu tun . . . Aber was wollen Sie denn dann überhaupt einen Menschen gestalten auf der Leinwand. Das ist überhaupt nicht notwendig. Dann finde ich es viel richtiger, wie Professor Baumeister es macht, daß er einfach seine seelische Haltung auf die Leinwand wirft und damit seinen Gefühlen Ausdruck gibt.

METTEL: Er malt Bilder.

FRAU STROMBERGER: Gut, sehr richtig. Er malt Bilder. Aber wenn er einem Menschen gegenüber sitzt und dieser Mensch hat ihn dazu veranlaßt, . . .

METTEL: Malt er auch ein Bild.

FRAU STROMBERGER: . . . dieses Bild zu malen, dann malt er ein Bild, und das ist dann vielleicht sogar das Porträt jenes Mannes, der ihn dazu veranlaßte.

METTEL: Ein Stück nur, gesehen durch das Temperament.

FRAU STROMBERGER: Sehr richtig. Aber insofern brauchen Sie überhaupt den Menschen gar nicht zu porträtieren.

METTEL: Nein, Sie irren.

FRAU STROMBERGER: Wenn man ihn schon porträtiert, dann finde ich es schon am sachlichsten, wenn man ihn ganz nüchtern, einfach kalt auf die Leinwand setzt.

METTEL: Das ist Geschmacksache.

FRAU STROMBERGER: Natürlich ist das Geschmacksache. Das muß Ihnen überlassen bleiben.

METTEL: Wir können das einmal ganz konkret vorführen. Wenn Sie ein Porträt malen wollen, so ist es, wenn es nachher ein Bild werden muß, eine viereckige Fläche. Dies kann durchaus ein Porträt sein.

FRAU STROMBERGER: Unbedingt. Es braucht es aber nicht zu sein.

METTEL: Dann ist es aber kein Bild.

ITTEN: Darf ich die Geschichte vom Porträt etwas unterbrechen, weil plötzlich ein Mißverständnis entsteht.

METTEL: Dieses Porträt können wir noch schnell erledigen.

ITTEN: Gut.

METTEL: Entweder siegt der Porträtierte oder der Maler.

FRAU STROMBERGER: Der Maler siegt.

FRIEDRICH BERNHARDT, DIEBURG:

Zunächst möchte ich einmal zurückweisen, daß abstrakte Kunst literarisch sei. Gerade das ist sie nicht.

FRAU STROMBERGER: Abstrakt, damit meine ich abstrahierend, nicht gegenstandslos.

BERNHARDT: Aha, das ist etwas anderes. Auch das Abstrahierende ist nicht literarisch. Das ist etwas, was gar nichts miteinander zu tun hat. Das Abstrahieren ist ein Vorgang, der außerhalb unseres Willens geschieht, rein durch die Erregung.

FRAU STROMBERGER: Das Abstrahierende.

BERNHARDT: Gestern hat Herr Baumeister sehr gut gesagt: Wenn ich etwas will, dann wird es flau. Damit meint er, nur aus der Erregung kommt etwas Gutes heraus.

Lachen
Zuruf: Das geht zu weit!

FRAU STROMBERGER: Verzeihung, das Abstrahieren ist ein intellektueller Vorgang. *

BERNHARDT:

Ich habe mir noch vorgenommen, etwas Grundsätzliches zu sagen zu den zur Diskussion gestellten Themen, der These und Antithese. Herrn Sedlmayrs Antithese ist mir das deutliche Zeugnis der Zerspaltetheit unserer Zeit und des Umstandes, daß der Mensch nicht ethisch mit der Entwicklung der Naturwissenschaft und Technik Schritt gehalten hat. Wenn er sagt: „Der Mensch ist nicht mit den Leistungen der Technik und der Kunst fertig geworden“, so ist das eine ganz richtige Feststellung, die sich aber auch auf ihn selbst bezieht, sonst würde er nicht zu einer so kompromittierenden Wertung wie „untermenschliche Kunst“ kommen. Kann überhaupt ein Kunstwerk von Wert untermenschlich sein? Ist seine Entstehung doch immer nur dann möglich, wenn der Mensch für Augenblicke über sich selbst hinauswächst! Deshalb: Ohne Ergriffenheit, ohne Selbstübersteigerung bleibt es bei der erlernten Kunstfertigkeit. Das gleiche meinte doch unser Willi Baumeister mit seinem Eingeständnis. Nun, bei der Vielfalt der Möglichkeiten nebeneinander in der Kunst der Gegenwart sieht Herr Sedlmayr einen Verlust der Mitte und folgert, daß die moderne Kunst zu überwinden sei durch Gegenüberstellung mit der Stileinheit früherer Zeiten. * Im großen gesehen, wechselten stets die Strömungen *nacheinander*, während heute die verschiedenen Möglichkeiten der modernen Kunst in *nebeneinander* herlaufender Strömung ohne irgendwelche Grenzen erscheinen. Gerade darin sehe ich nun Anzeichen für eine gesunde Fort- und Höherentwicklung der Menschheit zu einer Verwirklichung der Demokratie auf allen Lebensgebieten. Auch die ruhige, sachliche und gleichwertende Darlegung von Herrn Itten vorgestern war demokratisch und zeugte von einem gesunden Empfinden. Herr Sedlmayr zieht die Moderne der Morbidität. Nein, morbid ist die Intoleranz, nichts anderes gelten zu lassen. Wir Künstler wollen uns auch nicht zwingen lassen, was und wie wir schaffen. * Wir lassen uns nicht lenken! In diesem Zusammenhang kann ich nicht umhin, die werbenden Töne, die wir gestern aus der Mittelzone hörten, zurückzuweisen. Sie haben nicht nur mit dem Gespräch nichts zu tun, sie enthüllten auch die drüben vorhandene Intoleranz, schüchtern bemäntelt mit den dort üblichen östlichen Phrasen. * Einiges noch zu dem von Herrn Baumeister angeschnittenen Wechsel zwischen

Zuruf: Schluß der Diskussion über Sedlmayr!

Trampeln

Zuruf: Kurz!

Naturalismus und Abstraktion durch die Zeitalter. Ganz reine Physioplastik, das heißt nach bestem Vermögen gestaltete Naturerscheinung, absoluter Realismus, wie die Höhlenbilder von Altamira, sind die Äußerungen der Jäger in der älteren Steinzeit. * Dagegen extreme Ideoplastik, d. h. Sinnbildlichkeit der Wesen, weitestgehende Abstraktion, das sind die Äußerungen der Ackerbauer in der jüngeren Steinzeit. Seither durchdringen sich in allen Kunstäußerungen physioplastische und ideoplastische Elemente, Realismus und Abstraktion, in jeweils verschiedenem Grade, so daß die eine oder andere Komponente im jeweiligen Zeitstil stärker hervortritt. Im Gegensatz zum bisherigen *nacheinander* der Stilentwicklung sind in der Gegenwart verschieden geartete, vorwiegend ideoplastische, abstrahierende und vorwiegend physioplastische, realistische Kunstströmungen *nebeneinander* deutlich. Unsere Zeit ist universal in ihren Kunstäußerungen. Diese Universalität scheint mir eine Andeutung zu sein für eine kommende Universalität der menschlichen Gesellschaft, das Ergebnis einer Verwirklichung der Demokratie auf allen Lebensgebieten. Die grotesken politischen Gegensätze von heute sind wohl nur Geburtswehen dieser Entwicklung. Daher schließe ich — erlauben Sie mir diesen Optimismus — aus der Vielfalt in der modernen Kunst auf einen beglückenden Ausblick zu weiterer Entwicklung, die weiterhin auch vielschichtig bleiben dürfte.

Widerspruch

ITTEN: Herr Cavael wollte nur noch zu dem vorhin angeschnittenen Problem Abstraktion einige Worte sagen.

CAVAEL: Ich wollte ganz kurz sagen — das ist sicher wichtig für unser Thema —: Die Abstrahierung ist *kein* intellektueller Prozeß, denn sonst könnte man ja die wirklich echte Abstrahierung von der falschen unterscheiden. * Aber die wirkliche Abstrahierung, die emotionale, die gefühlsmäßige, die aus der Musikalität des Farbenwechsels der sinnlichen Reaktion erwächst, darin ist wirklich das Kunstwerk vorhanden.

*Eine Dame:
Kann man ja auch!*

FRAU STROMBERGER: Herr Cavael! Eine emotionale Abstrahierung gib: es meines Wissens gar nicht. Sie verwechseln intellektuellen mit intellektualisierendem Vorgang, d. h. mit einem geistigen Prozeß, der ansetzt im Moment der Gestaltung. Wenn ich einen Kopf umbilde, dann geschieht mit meinem Verstand etwas, dann arbeite ich in einem geistigen Rahmen, indem ich die Form herausuche, die für ein Bild notwendig ist. Das ist ein absolut geistiger, also intellektualisierender Vorgang. In diesem Sinne war intellektuell gemeint. Aber das ist genau so mißverstanden worden wie gestern, als eine Dame zu Prof. Baumeister sagte: „Wir leben das ganze Leben mit Ge-

genständen, also sehe ich nicht ein, warum wir uns nicht mit Gegenständen beschäftigen sollen.

CAVAEL: Vielleicht lebt die Dame nur mit Gegenständen. Es gibt aber auch sehr viele Menschen, die noch anderes sehen als nur Gegenstände, die uns umgeben! — *

Beifall

ITTEN: Ich glaube, wir sollten ein kleines Bild einschalten. Professor Hartlaub hat mir eine Frage geschickt: Ich möchte fragen, wie die Redner dieses Morgens über die neue Bedeutung des Gegenständlichen, bedeutsam Gedanklichen, denken, die im Surrealismus, wenn auch nur mit Gegenstandsfragmenten, sichtbar wird. Also ich weiß nicht, ob wir hier surrealistische Maler haben, die darüber eindeutig Auskunft geben. Welche Bedeutung hat das Gegenständliche, wenn auch nur in Fragmenten, inhaltlich in surrealistischen Bildern?

KLEINT: Fassen wir die Frage etwas genauer: Brauchen wir, um Menschliches darzustellen, überhaupt den Gegenstand in dem Sinne, daß Arme und Beine, Ohren, Augen und Nasen gezeigt werden? Ein hier gezeigter, Jahrhunderte alter Kopf von den griechischen Inseln hatte an unterscheidbaren Einzelteilen nur eine Nase und wirkte doch wie ein Menschenkopf. Wie weit spielt die gegenständliche, *abbildhafte Wiedergabe* des Menschen eine Rolle? Ist sie notwendig und wieso?

ERWIN FRHR. VON LÖW, NIEDERFLORSTADT:

Die ganze Problematik scheint mir darin zu liegen, daß hier immer allzu vereinfachend von „der“ modernen Kunst gesprochen wird, während in Wahrheit innerhalb dieser „modernen Kunst“ fundamentale Unterschiede bestehen. Expressionismus, abstrakte Kunst, Surrealismus stehen gegeneinander. Um bei dem Surrealismus anzufangen: Die Fragestellung von Prof. Hartlaub möchte ich dahingehend beantworten, daß dieser Sektor moderner Kunst der Welt des *Traumes* zugehört und damit in jenen Bereich fällt, der mit der Psychoanalyse und somit dem Arbeitsfeld von Dr. Mitscherlich parallellaufend anzusprechen ist. Der Maler Edgar Ende soll seine Bilder wirklich auf Grund seiner Träume gestalten . . . Bei der sogenannten abstrakten Kunst, als deren Repräsentant wohl doch *Kandinsky* anzusprechen ist, fällt nun auf, wie stark hier eine *andere* Kunstform, nämlich die *Musik*, hereingenommen wird. Anstelle der Rückbindung an eine bestimmte *Thematik* wird hier also auf eine andere Kunstform herübergegriffen. Um das zu verdeutlichen, braucht man nur an die Unterschriften zu erinnern, die *Kandinsky*

seinen Bildern vielfach gab. Er setzte musikalische Tempi, wie Allegro, Moderato usw., als Inhalt ein. Sehr auffallend ist nun aber, daß ein Mann wie der Kunsthistoriker *Pinder*, der zu gleicher Zeit sich als *Komponist* betätigte, ja, der behauptete, mehr Musiker als Kunsthistoriker zu sein, der aber auf jeden Fall für beide Gebiete als kompetent anzusprechen ist, erklärte, seinerseits *nicht* erkennen zu können, um was es sich jeweils bei einem solchen „Kandinsky“ gehandelt hat . . . Dies sage ich all denen zum Trost, die der „abstrakten Malerei“ ablehnend gegenüberstehen.

Ein weiteres gilt es gegenüber der „abstrakten Malerei“ zu bedenken: *Baummeister* setzte unter manche Bilder *mythologische* Titel. Er stellt gewisse Farb- und Formwerte, ungegenständlich, dar, es sollen darunter aber Gestalten der griechischen Mythologie verstanden werden können. Somit will die abstrakte Kunst sehr wohl das Menschenbild, wenn auch ein „gesteigertes“ Menschenbild, wie es im Mythos uns entgegentritt, aussprechen.

Die im „Expressionismus“ dahingegen immer wieder erscheinende religiöse, christliche Vorstellungswelt macht mit jener Sphäre vertraut, die noch bei Rembrandt eine so intensive Verdichtung erfuhr.

Und um dieser Vielfalt in ihrer historischen Bedingtheit innezuwerden, möchte ich noch einmal auf das hinweisen, was am Vortage durch den *Philosophen* (Prof. Holzamer) hier angemeldet wurde:

Es wurde die Schrift Max *Schellers* „Die Stellung des Menschen im Kosmos“ in ihren Hauptgedanken der Versammlung nahegebracht, eine Abhandlung, die übrigens auch hier in Darmstadt seinerzeit als Vortrag ihren Lauf in die Welt antrat und in ihren Grundzügen innerhalb einer Keyserling-Tagung von Scheler entwickelt wurde.

Drei große Überlieferungs-Stränge sind es, die Scheler als maßgeblich für unser Weltbild ansieht, und die sich in uns ständig überlagern, überkreuzen und — befehlen. Da ist einmal der christlich-jüdische *monotheistische* Gedanke, eben jener, der etwa bei Rembrandt seine grandiose Gestaltung erfährt. Zweitens ist da das griechisch-*polytheistische* Denken, der vielgestaltige griechische Mythos und Götterhimmel und die sich hieran entzündende philosophische Denkweise. Und schließlich kommt als drittes hinzu die Vorstellung, daß der Mensch das *Endglied* einer langen, langen Entwicklungsperiode ist, eine Stufe über dem Tier; eine Vorstellung, die als Folge eines „Errechnens“ der Erdzeitalter nach Jahrtausenden zu verstehen ist — und somit als Folge der Wissenschaft — und innerhalb derer man den Schöpfungsakt als „Siebentagewerk Gottes“ nicht mehr kennt. Der Darwinismus ist der prägnanteste Ausdruck dieser dritten großen Weltsicht, die unser aller Denken mitbestimmt.

Die abstrakte Kunst wird nun oft, so von Franz Roh, mit der Musik ver-

glichen, soweit sie „reine“ ungegenständliche Kunst (im Gegensatz zur Oper) sei, also mit der Kammermusik oder der „rein“ orchestralen Komposition. Es scheint mir so zu sein, daß damit diesem von Scheler aufgezeigten Überkreuzen der Vorstellungsweisen ausgewichen wird, indem hier eben der *Inhalt* weder auf das eine — das christlich Monotheistische — noch das andere — das griechisch Polytheistische (Mythologische) — fixiert zu werden braucht.

Allgemeine Heiterkeit

Wenn nun — entschuldigen Sie den harten Ausdruck — *Sedlmayr* * behauptet, es sei seit dem Jahre siebzehnhundert soundsoviel „nicht einmal der *Gedanke* innerhalb der Bildenden Kunst aufgetaucht, *Gottvater* darzustellen“, so glaube ich mich doch deutlich an gewisse Darstellungen erinnern zu können, die *Barlach* von Gottvater mitten in unseren Tagen gegeben hat. * Nun, ich für meinen Teil muß sagen, daß diese Darstellungen auf mich *überzeugend* zu wirken vermögen.

Zustimmung

Was dann noch die Bekenntnisse zur Abstraktion betrifft, die wir hier von Conrad Westpfahl zu hören bekamen: Ich habe eine Zeichnung von Ihnen (*an Westpfahl gewendet*) in meinem Zimmer hängen, die mich durchaus ihres erzählerischen Gehaltes wegen anspricht. Ja, entschuldigen Sie, aber auf *mich* wirken Ihre Arbeiten nun einmal gerade *wegen* dieses erzählerischen Gehaltes, ich sehe in ihnen schöne Lyrismen.

Und um nun noch auf die von einer Dame vor wenigen Minuten angemeldete These einzugehen: Frau Stromberger wollte eine Unterscheidung zwischen „Menschenbild“ und „Menschenbildnis“ gemacht sehen, sie stieß damit auf Widerstand, wie ich glaube. Aber ich möchte doch erinnern, daß *Picasso* seine Gattin durchaus in einem beinahe „naturalistisch“ zu nennenden Sinne gemalt hat, also entfernt so, wie Frau Stromberger das „Bildnis“ beibehalten sehen möchte.

So daß also alle diese radikalen Thesen zugunsten der Abstraktion auf recht schwachen Füßen zu stehen scheinen. Ich kann auch der hier oft vorgebrachten Ansicht, daß es bei *Cézanne* einzig auf Formalistisches ankomme, nicht zustimmen. In seinen Bildern scheint mir durchaus noch der Mensch gewahrt und bedeutsam. Freilich stehen wir bei *Picasso* vor einem „Zerstückeln“ des Menschen. Aber dieses entspricht eben jenem von Scheler aufgezeigten Vorhandensein von so konträren „Überlieferungs-Strängen“. *Picasso* ist wahrscheinlich *deshalb* der Große, Bedeutende, weil er tatsächlich das eine *wie* das andere gestaltet. Wir kennen seine griechisch-mythologischen Aussagen, wie die erwähnte traditionelle Porträtform, in der er seine Frau malte, in der das „Menschenbild“ noch heil und ganz erscheint. Was er in seinen uns so entsetzenden Verzerrungen gestaltet, das scheint mir dann schließlich das Zerstückte selbst zu sein, das sich aus der Verworrenheit der

Weltbilder herschreibt, die sich in uns, nach Schelers Aufriß, zusammendrängen und gegenseitig stören. *

Beifall

WESTPFAHL:

Ich möchte zum Surrealismus und zu der Frage der Gegenständlichkeit im Surrealismus etwas sagen. Der Surrealismus läßt sich mit einem Kernwort enträtseln, das merkwürdigerweise niemals fällt, und das im Französischen heißt: „Depaysement“. Das Wort will sagen: Die Gegebenheiten, die wir kennen, werden im surrealistischen Bild auf eine vollkommen neue Ebene verpflanzt. Der Dichter Lautréamont, auf den sich die surrealistische Bewegung besonders beruft, spricht von der Begegnung einer Nähmaschine mit einem Regenschirm auf dem Montblanc. Traumelemente treten zu unglaublich greifbaren neuen Beziehungen zusammen. Auf diese neue Beziehung kommt alles an. Wenn Sie einen Traum sich anschauen, wenn Sie ihn wirklich niederschreiben und besinnen, dann finden Sie Landschaften, sich bewegende Landschaften, Sie finden Personen und Sie finden Stimmen. Aber die Merkwürdigkeit des Traumes ist die Realität, die unglaublich andringende Realität des Traumes, die über die Realität unseres Daseins im Bewußtsein weit hinausgehen kann. Diese Realität macht es möglich, daß heterogene Dinge sich miteinander verbinden, ineinander übergehen und vollkommen neue Zustände ergeben. Ein Beispiel: Wenn die Tante Anna im Traum erscheint, so pflegt man später im Bewußtsein diese Tante Anna mit der Tante Anna der Wirklichkeit zu identifizieren. Sie denken, was habe ich mit „Tante Anna“ zu tun. Aber Sie träumen sie ja, d. h. Kräfteströmungen in Ihnen, die überhaupt nicht aussagefähig sind, finden plötzlich im Bilde der Tante ihre genaueste Ortung. Die Deutung eines Traumes trifft nie den Umfang eines Traumbildes, hundert Deutungen treffen wohl mehr, aber den ganzen Traum trifft eben nur der Traum selber. Der Traum ist seine eigene Deutung, d. h. in dem Moment, wo Sie alle Figuren dort als Kräfteströmungen begriffen haben, die nicht anders als gestalthaft erscheinen können, in dem Moment haben Sie die Figur des Traumes wirklich begriffen und nicht mehr mit einer Erinnerung aus der äußeren Wirklichkeit identifiziert. Chirico malt ein Zimmer, ein Zimmer mit einem Plafond, Sie sehen ein klassisches Gesims, dann malt er hinten in das Zimmer ein Felsengebilde hinein, ein Tempel steht neben ihm, und vorne ist ein Wald und auf dem Parkett des Zimmers brandet das Meer. Es werden also Dinge, von denen wir unendlich berührt werden im Tagesleben, in die Traumwelt, in den Beziehungsreichtum des Träumenden hineingebracht. Es entsteht eine Überwirklichkeit, und diese Überwirklichkeit bedeutet, daß das getrennte, gegenständliche Festsein der außen geschehenden Erscheinungen, d. h. der

Gegenständlichkeiten, in ein Kommunizieren übergeht, das immer neu, schöpferisch das werdende mit dem gewordenen verbindet und diese Einheit der wahren Wirklichkeit gestalthaft zur Erscheinung treibt. Wenn dann der Surrealismus diese im Traum bewegten und sich durchscheinenden Dinge mit photographischer Deutlichkeit malt, so will er darstellen die geeinte Wirklichkeit von Außen und Innen. Ich glaube, damit ist irgendwie Herrn Hartlaub eine Antwort gegeben. *

Beifall

METTEL: Ich bin Bildhauer. Zu diesen Ausführungen nur eine Frage. Der Satz ist bekannt: Jede Traumdeutung ist falsch. Bitte, überlegen Sie sich einmal, wenn dieser Satz stimmt, ob dann nicht jeder so gemalte Traum so subjektiv ist, daß ein anderer Betrachter ihm nicht mehr folgen kann.

WESTPFAHL: Die Kernfrage scheint mir, daß die Sicherungen des äußeren Lebens den Zustrom der Gestaltungen aus dem inneren Leben als Störung empfinden. Käme aber der Beschauer ins Wundern vor der merkwürdigen Art, in der hier neue Beziehungen zwischen bekannten Dingen auftreten, so würde in ihm selbst das assoziative Vermögen eröffnet und er von dinglichen Fixierungen freigemacht werden. Der wirklich angeschaute Traum leistet Ihnen dies, und das Bild leistet Ähnliches und — freilich unter Umständen — mehr, denn es ist auf völlige Realisierung aus.

METTEL: Sie sagen selbst, daß man den Gegenstand im Traum nicht direkt deutet. Diese Anna, die Sie so schön beschrieben haben, bedeutet, sagen Sie selbst, in ihren Auswirkungen ja grundsätzlich etwas anderes. Wenn der Maler diese Anna malt, dann ist diese Anna für ihn etwas ganz anderes als für denjenigen, der nachkommt und sie auf dem Bild ansieht.

WESTPFAHL: Es handelt sich, scheint mir, um anderes. Wenn Klee unter seine Bilder die Titel schreibt und Sie lesen sie, so ist's, als bekämen Sie einen elektrischen Schlag. Glauben Sie, daß Klee diese Titel vorher kennt oder nachher erkennt?

Zuruf: Nachbar!

Zuruf: Herr Westpfahl hat eine Vorliebe für Träume. Mich freut es unerhört bei der surrealistischen Malerei, daß diese heterogenen Gegenstände sich berühren. Dieser Reiz, der daraus entsteht, ist für mich durchaus genügend, um den Surrealismus zu legitimieren.

FRAU STROMBERGER: Ein Traum ist immerhin ein an das Subjekt gebundenes Geschehen. Damit schon nimmt der Surrealismus auch eine Sonderstellung in der Malerei ein. Es kommt vielleicht gerade beim surrealistischen Bild — wenn wir es schätzen — zum Ausdruck, daß wir es vornehmlich

wegen der Gestaltung schätzen, nicht etwa, weil wir es nachempfinden könnten. Den Traum eines anderen können wir nicht nachträumen. Deshalb finde ich es unerhört wichtig, zu erkennen, daß an einem Bild die Gestaltung alles, das Motiv nur als Gestaltungsmittel wesentlich ist.

DR. KARL STROMBERGER, HAMBURG:

Ich möchte als Nichtmaler einmal etwas sagen.

ITTEN: Sehr gut, aber ganz kurz.

STROMBERGER:

Kunst ist Schöpfung, d. h. Neugestaltung eines neuen Seins. Es ist also davon auszugehen, *wie* ein neues Sein gestaltet ist, nicht von den psychologischen Voraussetzungen oder dem sogenannten Thema. Mit welchen Elementen der Künstler diese neue Form schafft, ist prinzipiell vollständig gleichgültig. Wenn in den verschiedenen Zeiten die Träger von Farbe und Form gewechselt haben, so selbstverständlich nur im Zusammenhang mit dem objektiven Geist, d. h. mit dem Geist, dessen Ausdruck die geistige Haltung der Zeit ist, im Sinne Nicolai Hartmanns. Wenn wir nicht ausgehen davon, daß das Bild als Schöpfung eine neue Form des Seins ist, dann werden wir diesen Dingen nie gerecht werden. Es ist außerordentlich bedauerlich, daß die in diese Richtung vorstoßende Anregung von Prof. Itten nicht eingehalten worden ist. Es geht hier darum, die Elemente der Gestaltung — der Bildgestaltung — zu erkennen, um demjenigen, der von diesen Dingen noch nichts weiß, den Weg zu weisen, wie er diese Bilder auffassen muß. Es handelt sich nicht darum, aus psychologischen, soziologischen, theologischen und anderen Voraussetzungen den seelischen Untergrund zu verstehen. Zwischen dem seelischen Untergrund, zwischen der Erregung des Künstlers und dem Werk klafft eine tiefe Kluft, in die wir nie hineinsteigen können. Hier vollzieht sich das künstlerische Geschehen, und das, was der Künstler auf die Leinwand stellt, das ist die neue Schöpfung, die er geschaffen hat. Wir haben zu versuchen, sein Werk zu verstehen, und nicht ihm vorzuschreiben, daß er aus dieser oder jener Voraussetzung arbeitet. Wichtig ist nur: Wie ist für uns Laien der Weg gegeben, die schöpferische Art der Gestaltung des Künstlers zu verstehen? Wenn wir das wollen, dann müssen wir uns fragen: Welche Elemente stehen dem Künstler, insonderheit dem Maler, zur Verfügung? Es sind dies Form und Farbe. Von diesen Dingen ist auszugehen. Wie Form und Farbe in dem Gestaltungsprozeß eingesetzt werden, um das Bildganze zu gestalten, das ist die spezifische Schaffensweise des Malers. Wie in der Musik Ton und Rhythmus als Gestaltungsmittel zum Werk werden,

das ist die spezifische Gestaltungsweise des Musikers. Es ist die Form, es ist die Gestaltung, die das Bildwerk zum Schöpfungswerk macht, und nicht das Thema oder die Idee. Trotzdem ist ein so gestaltetes Bild Ausdruck des Menschenbildes, aber dieses Menschenbild ist etwas anderes als das Menschenbildnis. Wie die schöpferischen Künstler ihr Werk, das neue Sein, gestalten, das ist indirekt ein Ausdruck des Menschenbildes einer Zeit. Es wird damit zum Repräsentanten des objektiven Geistes einer Zeit, der die gesamten geistigen Qualitäten dieser Zeit in sich vereinigt. Aus den einzelnen psychologischen, aus den theologischen und soziologischen Voraussetzungen das Werk, das Bild, die Schöpfung als solche verstehen zu wollen, ist vollkommen irreführend. Das sind nur die Voraussetzungen dazu. Das ist aber nicht das, was das Werk ausmacht. Im Werk ist die Gestaltung, und auf die kommt es an. *

Beifall

ITTEN:

Es ist etwas Wesentliches geschehen in diesem Moment. Was dem Laien fremd ist, ist dieses: Er begreift nicht recht, wie ein Maler wie Paul Klee oder Kandinsky zu seinen Schöpfungen kommt. Nehmen Sie Flaubert. Er hat gesagt: Wenn ich im Romanschreiben weiterfahren will am nächsten Tag, dann muß ich erst einige Seiten vom vorhergehenden Tag abschreiben, bis dieser merkwürdige Gleichklang zustandekommt und die Gedanken wieder organisch zu fließen beginnen. Wenn ein Klee sich zur Arbeit hinsetzte, seine Palette, seine Pinsel und seine Farben neben sich und eine Anzahl leerer Blätter vor sich, dann wartete er solange, bis ihm irgend ein Gedanke, irgend ein Gefühl wert schien, dies auf einem der leeren Blätter zu notieren. So kam dann eine Form oder eine Farbe zur anderen, bis er fühlte: jetzt ist ein Ausdruck eindeutig da. Aber das Entscheidende ist, daß dieser Klang oder dieses Etwas, das man nicht beschreiben kann, das, was aus uns heraus fließt, zur Form- und Farbgestalt wird. Es ereignet sich in diesem Geschehen, wie Fra Angelico sagte: „Nicht ich, sondern Er malt durch mich.“ Dieser tiefe Versunkenheitszustand, der innerlich Gewalt bekommt, von diesem Zustand aus entstehen nun diese merkwürdigen Dinge, die die Menschen so erschrecken. Klee hat oft Zeichnungen oder Aquarelle seiner Umgebung gezeigt und gefragt: „Ja, was ist das, wie soll ich zu dem sagen?“ Er gestaltete nicht von einer begrifflich formulierten Idee aus, sondern von der Form und Farbe her. Dieses Verhalten, das dem Laien so merkwürdig erscheint und ihm unbekannt ist, dieses nach innen Konzentrieren, ist das, was erfahren werden muß, wenn ein Verständnis für Klee zum Beispiel gewonnen werden soll. Dieser Zustand der inneren Konzentration bildet die Voraussetzung, damit das große Geschaute gestaltet werden kann. Was mit den fünf Sinnen von außen her erlebbar ist, ist nicht das allein Wirkliche,

sondern das, was uns inwendig erschüttert und uns zum Formen und Malen zwingt, dieses erscheint uns als wesentlich, wichtig und entscheidend. Dieser Schritt ist zwar ein gefährlicher, weil wir lernen müssen, die Wirkungen zu übersehen; wir müssen lernen, sie zu kontrollieren und ihnen nicht zu verfallen.

Das bedeutet nun, daß wir von der materialistischen Denk- und Arbeitsweise des 19. Jahrhunderts umschwenken in eine Zeit, wo wieder das inwendige Leben des Menschen Macht bekommt, und in diesem heutigen Übergang entsteht merkwürdig Unbekanntes. Wenn wir noch 50 Jahre arbeiten, so werden wir Kenntnisse bekommen über eine Welt, die nicht äußerlich-sinnlich, sondern inwendig-geistig erkennbar ist. Wir werden zu einer Welt kommen, die nicht mehr nur auf der Kenntnis der Erde beruht, sondern die sich erhoben hat zu einer geistigeren Ebene. Wichtig ist, daß die Menschen beginnen, nach innen zu schauen, und dann werden sie auch die nach innen schauenden Künstler begreifen. Von außen her ist die Kunst nicht begreifbar. Auch alle echte alte Kunst ist nicht vom Äußeren her begreifbar. *

Beifall

WESTPFAHL:

Diese merkwürdige Innenschau, von der Herr Itten eben gesprochen hat, muß auf besondere Weise aufgerufen, konstelliert werden, und sie wird konstelliert durch das, was wir Maler das Material nennen. Klee pflegte drei Tische vor sich zu haben, auf denen eine große Anzahl von Aquarellen ausgebreitet lag, und diese Aquarelle waren alle im Zustande des Werdens. Da war ein Papier, das war naß gemacht, und ein anderes war mit Kleisterfarbe überdeckt und andere anders. Und Klee tat in das naßgemachte Papier einen Fleck einer sich ausbreitenden explodierenden Farbe und verfolgte dann die merkwürdige Farb-Arabeske, die ein Eigenleben entwickelte. Dann ging er zu einem anderen Blatt, zog eine Linie hinein, eine scharfe, die das Wäßrige ordnete. „Ich begieße meinen Garten“, sagte er. Er ging also nicht von Vorstellungen aus, er ging nicht wie Marées, der über ein höchst gesteigertes Vorstellungsvermögen verfügte, von solchen im Inneren erlebten Vorstellungen aus: Marées hat die Vorstellungen, die in ihm auftraten, realisieren wollen. Das ist nicht möglich. Vorgestelltes ist eben im Innern als Vorstellung realisiert, es kann nicht noch einmal realisiert werden, es sei denn, man nehme ein Selbst-Plagiat mit in Kauf (und in der Tat scheint das Altertümliche in Marées' Bildern, der Mangel an Spontanität, aus diesem Bereich zu stammen). Freilich ist damit nichts gegen die Leistung Marées' gesagt, nur gehört in ihre hohe Wirksamkeit das menschliche Element der fragwürdigen Realisierung mit hinein. Während Klee im Moment, in dem er ein Bild durch Wasser oder Farbe, in dem er das

Papier, die Fläche in Bewegung setzte — in diesem Moment fing er mit der Realisation an und verließ das Feld ihrer Bedingungen nie. In ihren Bedingungen freilich ist er sehr erfahren. Diese merkwürdige innere Fähigkeit, einem sich Ereignenden zu folgen und es zu führen, muß durch Prozeduren wachgerufen werden. Die Anonymität des Materials muß körperlich berührt und entfesselt werden. Wer den Reiz des Materials nicht kennt, vermag die assoziativen Schritte aus dunklem Vermögen nicht zu tun. Der Ton, der Stein, das Holz, das Metall des Bildhauers, die mit Grundierung bedeckte Fläche des Malers (Picasso bestreute sie mit Sand, Kunz begeht die Furnierholzplatte, als erwüchse sie unter ihm, Cézanne treibt die Leinwand mit Pinselschlägen zu strukturierten Vibrationen) — ohne ein tiefes Verhältnis zum Material kann das Seelische, die Innenwelt nicht konstelliert werden. Es gibt ein Distichon von Schiller, das das sehr deutlich sagt: „Spricht die Seele, so spricht / Ach schon die Seele nicht mehr.“ Sie können auf die Seele nicht zugehen. Die Seele ist kein Gegenstand. Sie können aber das Material so anschauen, daß es das Geheime öffnet und es erscheinen macht. Aus solchem Tun lebt das Kunstwerk, das seelische Wirklichkeit ist. *

Beifall

KLEINT:

Die Künstler sprechen hier wie Kunsthistoriker. Sie sollten einmal auch in der Sprechweise zeigen, daß sie klar und folgerichtig gestalten können. Sonst steigt ein jeder sein intellektuelles Wendeltreppchen hoch und landet in einer allzu persönlichen Turmspitze, deren Entfernung von der des Nachbarn ein Gespräch im eigentlichen Sinne unmöglich macht. Kettenmonologe haben nur beschränkten Wert.

Es ist kaum denkbar, daß man sich in früheren Jahrhunderten, so wie wir es heute tun, zu einer derartigen Tagung zusammenfand. Die Wurzel dieser Erscheinung muß gefunden werden. Wenn *Ortega y Gasset* mit guten Gründen einen Aufsatz „über die Vertreibung des Menschen aus der Kunst“ schreibt, muß etwas Entscheidendes vor sich gegangen sein. Wir müssen dazu Stellung nehmen, weil wir nicht hier versammelt sind, um Einführungsvorträge und Einzelerläuterungen über moderne Kunst zu geben. In Paris sah ich eine Ausstellung großer *deutscher Altmeister*: Meister Franke, Konrad von Soest, Konrad Witz, den Meister des Darmstädter Bartholomäusaltars und andere. Der Eindruck war frisch und sehr stark und ließ fast alles Zeitgenössische in andern Ausstellungen völlig verblassen. Wesentlich in diesen Bildern war nun, daß man bei genauem Hinsehen keine Menschen im eigentlichen Sinne darauf fand. Sie waren ohne Namen und Adresse, im bürgerlichen Sinne nicht faßbar, und alle hatten sie immer etwas von Heiligen, auch die Nebenfiguren. Möglicherweise verblaßt das Menschenbild im

Lauf der Jahrhunderte, oder die Angst, es zu gestalten, nimmt in dem Maße zu, in dem das *Bild Gottes* verblaßt. Ein Gespräch über die in allen Kulturen enge Verknüpfung des Gottes- mit dem Menschenbild könnte entscheidende Aufschlüsse auch für unsere Fragestellung geben, gleich welche Tendenz die Partner dabei vertreten. Es ist jedenfalls nicht zufällig, daß *Beckmann* sich in einem weit zurückliegenden Aufsatz als Mensch, ganz auf sich allein gestellt, ohne irgendwelche Gottmöglichkeit, bekannt hat.

Da wir nun ferner sowohl Abbild als Ebenbild des Menschen weitgehend aufgegeben haben, müssen wir folgerichtig fragen, wie schon gesagt, ob nicht völlig auf jede menschenähnliche Form im Bild verzichtet werden kann. Ich verweise auf die Musik. In *Beethovens* Symphonien, etwa der siebten, ist im buchstäblichen Sinn kein Mensch enthalten, niemand ist da, niemand singt und spricht, und doch klingt Menschliches, Allzumenschliches, aber auch Göttliches an. Eine Zeichnung mit menschlicher Gestalt ist noch nicht notwendigerweise ein Menschenbild, und ich widerspreche nochmals entschieden der hier geäußerten Meinung, daß *Cézanne* ein Menschenbild gestaltet hat. Er tat dies niemals in dem Sinn, wie Ägypter, frühe Griechen, Chinesen und mittelalterliche Europäer es taten. Aber vielleicht liegen in der Malerei ohne Gegenstand, die den Weg zu Ende ging, doch neue Ansätze zu Menschlichem in einem übertragenen Sinn. Um eine Art Bekenntnis abzulegen, will ich sagen, daß in der sogenannten „*abstrakten*“ Kunst, und zwar in ihren besten, unverfälschten Beispielen, Äußerungen einer *präreligiösen Kunst* vorliegen. In ihren Farb- und Formrhythmen gibt sie gelegentlich eine Ahnung von kosmischen Dingen, die in herkömmlichen Formen mit Überzeugung kaum mehr gestaltet werden können. Es kann darin sehr wohl die große Frage nach dem jenseits des bürgerlichen Lebens Liegenden, was uns hält, in das wir unerklärlich hereingetreten sind, anklingen. Der Gestaltende, der sich bewußt ist, daß wir selbst über Geburt und Tod nicht entscheiden und von etwas Unnennbarem getragen sind, wird es auch ohne wörtliche Bezugnahme fühlen lassen können; wenn er dieses neuerwachende und zwingende Verlangen nach einer neuen Glaubenshaltung in sich trägt, dieses in den verschiedensten Formen und Aberformen geisternde Bedürfnis, an dessen Vorstadien wir fast erst nagen und das wir heute und auf dieser Tagung noch nicht verdauen können. Das ist meine Meinung. *

Beifall

WESTPFAHL:

Ich möchte zu den Ausführungen von Herrn Dr. Kleint folgendes sagen: Die Zerschlagung der Gestalt ist ein wesentliches Element der abstrakten Kunst. Die Zerschlagung der Gestalt bedeutet das Erleiden dieser Zerschlagung. Das Annehmen des Erleidens, ja, die feierliche Ehrung dieses Er-

leidens als Erweiterung und Möglichkeit unseres Menschentums überhaupt, hat seit Christi Erscheinen das Werden und Wachsen des Abendlandes bestimmt. Es ist also das Christentum, das uns, mag dies nun bewußt sein oder nicht, in das noch Ungewordene der Zukunft hineinhält. Wie sehr das Erleiden das Abendland formt, zeigt das zerstückende Wesen der Technik, das wir leidend erfahren und formen an jedem Tag. Die Fahrt mit der elektrischen Bahn, das hämmernde Wesen der Reklamen, das auflösende Fliehen des Landschaftsbildes vom Zug aus, alle Zumutungen, in die wir hineingeraten durch die Faszinationen des technischen Komforts, sind Erlebnisse aus dem Reich des Zerschlagenseins. Es muß darum Menschen geben, die dieses Zerschlagensein im Innersten annehmen und als Bildgestalt vor uns hinstellen. In diesem Sinne ist die abstrakte Kunst ein Hineinnehmen und ein Fassen des Zerschlagenseins und damit die erneute Vertiefung des Christlichen in unserer Zeit. *

Beifall

SCHLUSSGESPRÄCH ALLER TEILNEHMER

EVERS: Meine Damen und Herren! In dem jetzt allmählich zusammenschmelzenden, aber auch zusammenwachsenden Kreis der Teilnehmer ist vielleicht die Möglichkeit, nicht nur an das, was heute früh gesprochen worden ist, anzuknüpfen, sondern auch an das, was gestern immer unter der Oberfläche geschwelt hat. Ich möchte einmal darauf zu sprechen kommen, was denn mit der Vielschichtigkeit des Kunstwerkes wird, wenn der zentrale Wert der gegenstandslosen Kunst doch nur in den Formen und in der Formensprache liegt und in den Wirkungen, die von dieser Formensprache ausgehen. In früheren Zeiten hat zu einem Werke, das wir heute Kunstwerk nennen und das die Jahrhunderte überdauert hat, auch ein Formengerüst gehört. Wir haben eine ganze Reihe von Beispielen gesehen. Es wurde immer wieder zunächst exemplifiziert, daß ein gleiches Formengerüst, wie es in den heutigen Bildern vorhanden ist, auch in den früheren Bildern gefunden werden kann. Sie ermangeln dessen also nicht. Es hat aber zu einem früheren Kunstwerk z. B. gehört eine Vollendung des Handwerklichen, die in den heutigen Kunstwerken manchmal nicht zu finden ist, daß man eine Sicherheit hat, daß rein technisch diese Werke imstande sind, einige Jahrhunderte zu überdauern. Es gehörte in der früheren Zeit ein Verhältnis zum Geschichtlichen hinzu, und zwar dieses Geschichtliche nicht nur so verstanden, wie jedes Werk innerhalb seiner Zeit sozusagen seiner Zeit selbst nicht entgehen kann und infolgedessen ein Zeitausdruck ist, sondern jedes Echt-Geschichtliche ist Sich-Erinnern des Menschen, ein Vorgang, mit dem eine wichtige Vergangenheit bewußt gemacht wird. Ich möchte also z. B. darauf hinaus, wenn in einer mittelalterlichen Pforte, einer Kathedralpforte, die Könige von Juda oder die deutschen Könige oder die Könige von Frankreich aufgebaut sind, so sind sie ein Element des unmittelbar und wörtlich Geschichtlichen. Davon, daß das Religiöse in einem Kunstwerk der früheren Zeit enthalten ist, brauche ich gar nicht zu reden, aber auch wiederum nicht ein allgemein Religiöses, sondern ganz hartnäckig und echt etwas Christliches oder Griechisches oder um welchen Kult es sich handeln mag. Insofern ist es doch vielleicht nötig, darauf hinzuweisen, daß, wenn die Rose von Chartres gestern einmal genannt wurde als Beispiel dafür, daß die runde Form, die Radform, einen immerwährenden formalen Ausdruck hat, dann aber in dem mittelalterlichen Radfenster in der Mitte das

Christliche ist, nämlich Gottvater oder Christus in einem farbigen Bilde, und daß jeder einzelne Teil eines solchen Rades durchflochten ist von diesen anderen und hereinwirkenden Werten des Religiösen. Alle diese Lebensströme bewirken die Vielschichtigkeit, und es würde noch mehr dazu zu nennen sein. Wir erleben nun, wir sind ja geschichtlich genug geschult, um es zu wissen, daß das rein Formale dasjenige ist, was sich am meisten verwandelt und in bestimmter Art, nicht in seiner ganzen Tiefe, aber in bestimmter Art sogar der Mode unterliegt. D. h. also, wenn ein Werk nur formal in seinem äußeren Sinn wäre, so könnte man mit Sicherheit vorher sagen, es wird in 30 oder 40 Jahren unerträglich sein. Und dann wird es nach nochmals einer bestimmten Zeit in seiner Form auch wieder aufgefaßt werden und erträglich gefunden werden. Die früheren Kunstwerke halten sich durch die verschiedenen Zeiten und Moden dadurch, daß sie eine unaufhörliche Facettierung haben, eine unaufhörliche Vielschichtigkeit, die jedesmal, wenn sich eine Umwälzung des Empfindens eingestellt hat, mit einer ganz anderen und unerwarteten Seite, und zwar mit einer Kraft, zur Sprache kommt. Wenn sich die gegenstandslose Kunst aus allen diesen Gebieten zurückzieht (aus an sich durchaus verständlichen Gründen, von denen die Rede gewesen ist), und wenn sie dieses eigentlich formale Element so stark, so fast einzig in den Vordergrund schiebt, ist da nicht die Gefahr, daß trotz aller Ausweitung und trotz aller Verdichtung dieses Formalen bis in die Sphäre eines Symbolischen hinein, trotzdem zu wenig im Kunstwerk übrig bleibt? Darüber möchte ich einmal die Künstler selber hören. Vor allen Dingen möchte ich gerade Herrn Westpfahl bitten, der neben mir sitzt, ob Sie vielleicht etwas dazu sagen können.

WESTPFAHL: Ja, wenn Sie erlauben, will ich folgendes sagen. Das Handwerkliche, das durch das Skizzenhafte verdrängt erscheint, ist in Wirklichkeit nicht verdrängt. Wenn wir ein Bild von Cézanne anschauen und stellen uns als Beispiel das Bildnis Vollards vor, das Cézanne in 115 Sitzungen gemalt hat — Vollard hat mir dieses Bild selbst gezeigt und seine Geschichte erzählt —, so sehen wir folgendes: Durch 115 Sitzungen hindurch hat Cézanne den Charakter des Berührens, des feinsten, hämmernden Schlagens mit dem Pinsel bewahrt, mit einer Kunst sondergleichen hat er die Leinwand in Vibration versetzt, so daß sie sich Stufe für Stufe wendete, faltete, strukturierte. Schließlich die Sitzungen abbrechend, aufgebend, hat Cézanne dann auf eine Stelle an der Chemisette gezeigt und gesagt: „Ca, c'est un peu réalisé“. Da war ein weißer Fleck, vibrierend in das Strukturgefüge des Ganzen eingebaut: Diese Stelle bezeichnet Cézanne als „realisiert“. Wir sprechen von der Verdrängung des Handwerks durch die Skizze: Man kann nicht 115

Sitzungen lang ein Bild im Zustande der Skizze halten, ohne diesem scheinbar Skizzenhaften eine sehr besondere Funktion zuzumessen. D. h. die Skizze ist bei Cézanne der Vorgang des Bildens, der als Bildgeschehen sorgsam erhalten werden muß: Vor dem Beschauer vollzieht sich so das Nacheinander des Werdens und das Sein des Bildes zugleich. Größe und Eindringlichkeit des Kunstwerkes, das seine Symbolsprache im Zugleich blitzartig spricht, enthalten so auch den Prozeß dieser Sprache, so daß das Zeitmoment als wirkende Kraft mit in das Bild eintritt. Mit diesem Zeitmoment wird die Bildfläche auf eine neue Weise räumlich dimensioniert. Dazu gehört ein unerhörtes Handwerk. Von dieser Handwerklichkeit Cézannes aus ist dann der neuartige, unserem modernen Leben entsprechende Raumgewinn des Kubismus ausgegangen. Der Kubismus hat die Fläche — die vibrierende Fläche Cézannes! — aktiviert, indem er Sand auf sie streute oder indem er, wie Braque oft tut, die Leinwand schwarz macht; so stößt sich das Bild von einem bewegten Grunde, von einer fühlbaren Basis, von einem Körperhaft-Wirklichen ab. Dadurch findet eine Bildbewegung nach vorne statt. Das, was mit dem Plakat eingesetzt hat, was durch den japanischen Farbenholzschnitt in die impressionistische, atmosphärische Raumgestaltung einfloß: die Farbwirkung aus weiter Ferne, wurde weitergetrieben. Sie wird so, dem dynamischen Charakter der Zeit entsprechend, bewegendes Element. Dieses bewegende Element wird beim Plakat gekreuzt durch eine starre Chiffrierung: die werbenden Worte des Plakates. Das Plakat in seiner außerordentlich vordringenden Kraft hat dieses Chiffrehafte, Anonyme, Unwiderlegliche der Schrift nötig, um das räumliche Element des Vorwärtstretens als Spannungselement zu entfalten. Und nun zurück zur Handwerklichkeit! Das Plakat ist Handwerklichkeit par excellence, es wird lithographiert, d. h. das farbige Element muß auf verschiedenen Steinen, auf vier oder mehr Steinen, auseinandergelegt werden. Das neue handwerkliche Element des Bildes speist sich aus der technisch-räumlich erlebten Zeit, die eine merkwürdige Fühlung zum bewegten Grundstoff, zum Material, zur Voraussetzung hat. Die Maler entfernen sich immer weiter von dem Malmaterial, das früher von Fabriken in Tuben gleichmäßig geliefert wurde, wo man nicht wußte, was eigentlich eine Farbe war. Es gibt Farben, die metallischen Charakter haben, Schwefelfarben, Erdfarben. Das Materienhafte selbst, wenn Sie es mischen und anreiben, wie man es früher getan hat, ergibt ein vollkommen Neues für das Erschütterungsgefühl, es regeneriert das abgeschliffene, haptische Vermögen des Menschen. Nun darf ich zurückgreifen — darf ich so ausholen? * Stellen Sie sich eine byzantinische Ikone vor: Die byzantinische Ikone besteht aus einer 5 cm starken Holzplatte, gewachsenes Holz, dieses Holz ist gewölbt vorgetragen, auf diesem

Zuruf: Bitte, ja!

Holz ist aufgetragen eine Gipsschicht, und auf diese Gipsschicht wiederum ist Gold aufgetragen. Der technische Prozeß der Herstellung solcher Platte bedeutet: Gewachsenes Holz = gewachsenes Leben, Wachstum. Tote Schicht des Gipses darauf = Tod. Ausbrechen in Gold = Durchgang durch den Tod, Ausbrechen in Seligkeit. Der Goldgrund des mittelalterlichen Bildes ist Glanz, der körperlich in die Augen dringt. Er gehört in den Bereich, den Herr Cavael als „Sinnhaftigkeit des Farbigen“ bezeichnet hat. Wir sind wirklich einem optischen Angriff ausgesetzt. Wir empfangen Glanz, und die Heiligenscheine sind nicht umsonst von der gleichen Farbe der Seligkeit, sie, die von denen ausgestrahlt werden, die in bestimmten Aspekten eines nothelferischen Lebens die Teilhabe an der Seligkeit verkörpern. Wenn also heute die Farbe als Materie und in ihrer Entfaltung als Verkörperung eines Innewohnenden erkannt wird, wenn dieser Grund heute neu aktiv gemacht wird, so bedeutet das tatsächlich, wie Berdjajeff sagen würde, ein neues Mittelalter. Und „Mittelalter“ bedeutet hier, daß von der Jetztzeit aus, von unserer dringenden Gegenwart aus, in der wir stehen, uns immer das an Vergangenheit zuwächst, was wir nötig haben. Goethe von seiner Rokokozeit aus hat die römischen Kopien hellenistischer Plastiken als unverfälschte Natur angesprochen. Für die Verspieltheit seiner Zeit bedeuteten sie Naturhaftigkeit. Heute, im Zustande unserer durchtriebenen Technisierung, sind gerade die archaischen Plastiken, die Kykladenidole, das Prähistorische überhaupt, die Kunst der primitiven Völker, das Korrektiv, das die Kunst der Avantgarde zu nähren vermag. D. h. die Vergangenheit ist nichts Fest-Gegebenes, sie ist, wie unser Leben selbst, in stetiger Bewegung und darum nur von der Wirklichkeit der Gegenwart aus zu erfassen. Deswegen ist die Kunst, wie der Historiker sie leicht haben möchte, daß er nämlich, von der Vergangenheit ausgehend, eine Entwicklungsgeschichte bis zur Gegenwart schreibt, nicht richtig, denn man hat es, das Phänomen stellt sich immer ein, es kommt nie bis zur letzten Gegenwart, und die letzte Gegenwart bedeutet nämlich Hineintragen und Hineingehaltenwerden in das Zukünftige. Ich glaube, das, was Sedlmayrs Buch auszeichnet, ist das tief Erregende, mit dem er viele Gefahren aufzeigt, die die Ablösung von der Vergangenheit mit sich bringt. Aber was er nicht aufzeigt, ist eben, daß man ja die Vergangenheit nicht leugnen kann. — Man kann sie leugnen, jedermann kann sie leugnen, aber niemand kann leugnen, daß er geschaffen worden ist. Wer also sein Geschaffensein leugnet, kann tatsächlich nur ins Leere nach vorwärts schaffen. Wer aber Geschaffensein als das ihn Tragende empfindet, wird in das Vorwärts so hineinbezogen, daß sich der Kreis wieder dahin schließt, woher er gekommen ist, aus dem Geschaffensein in das, was wir eben Ebenbildlichkeit heute nennen müssen, nämlich in die Bezogenheit zu Gott. So meine ich nun,

daß die Bewegung, die historische Bewegung, auch eine Bewegung ist, die dauernd Höhlen und Hügel hat, d. h. es verschwinden einige Erscheinungen und andere kommen herauf. Die Vergangenheit ist ganz unerschöpflich, aber selbstverständlich muß sie von der Gegenwart aus konstellierte werden.

Nun noch ein Wort zu dem Einwand des Formalistischen, das der Beschäftigung mit dem Stoff und seiner Entfaltung anzuhaften scheint. Die Materie ist das Geheime schlechthin. Sie bietet dem Menschen immer neue Aspekte dar, und der Mensch tritt ihr immer auf neue Art gegenüber. Heute sprengt die Atomphysik den Kern der Materie, und dieses Sprengungsverfahren fördert neue Bruchflächen, ein neues Gesicht der Welt, zu Tage. Was Hausenstein bedenkllicherweise die „objektive Welt der Dinge“ nennt, über die allein wir zu Gott kommen können, bringt den Schöpfungsprozeß selbst zum Erstarren, womit freilich Gottes Schöpfung nicht als Schöpfung gesehen ist. Immer neue Gegebenheiten entstehen, die Schöpfung ist niemals zu Ende, d. h. sie ist als Schöpfung das, was immer wieder geschaffen werden muß, wodurch wir uns immer neu in Gottes Händen befinden und merken. So werden wir auch gezwungen, die Materie des Bildmachens immer neu zu sehen, zu sehen als das Anonyme, das das Geheimnis des Geschaffenwordenseins in uns konstellierte. Was wir nicht sehen, darauf ist das Schöpferische in uns gerichtet. Wenn Sie eine deutlich-starke Vorstellung haben und wollen diese Vorstellung malen, so malen Sie Vorhandenes ab und imitieren so sich selbst. Deswegen ist, wie wir alle wahrgenommen haben, ein Gespräch unterbrochen in dem Moment, in dem jemand ein Konzept abliest: Er wird damit zum Plagiator seiner selbst und zerstört das kommunikative Element. Wir müssen also riskieren, im Gespräch nicht zu wissen, was wir eigentlich wollen, d. h. nicht zu wissen, wohin wir wollen. Das heißt im Grunde, uns diesem Abenteuer anvertrauen. *

Beifall

PROFESSOR DR. THEODOR W. ADORNO, FRANKFURT A. M.:

Ich wäre gerne auf zwei der Punkte eingegangen, die in den einleitenden Worten von Herrn Professor Evers hervorgetreten sind. Das eine ist die Frage des absinkenden technischen Niveaus. Ich maße mir nicht an, im Bereich der Bildenden Kunst darüber etwas Verbindliches auszumachen. Aber es will mir scheinen, zunächst einmal von dem mir vertrauten Material der Musik her, daß gerade bei den avancierten Komponisten, also bei den Komponisten, die von den „Conventus“ der Tonalität am weitesten entfernt sind, bei denen, die man als die Radikalen ansprechen darf, die Beherrschung des Technischen so weit geht, wie sie nur je bei einem der großen Künstler der Vergangenheit gegangen ist. Im übrigen sind wir gerade in der Musik gewöhnt, daß eben jenes Maß der technischen Perfektion,

ja die bewußte Befassung mit technischen Problemen überhaupt, uns als Intellektualismus und Formalismus, und wie alle die schönen Worte heißen, immerzu vorgeworfen wird. Ich glaube, wenn man dem Phänomen näher geht, das Herr Prof. Evers charakterisiert hat, dann wird es sich dabei nicht so sehr um technische Unvollkommenheit handeln als um eine bestimmte Qualität, die in Worten sehr schwer zu treffen ist, die aber vielleicht durch den von Herrn Westpfahl gebrauchten Ausdruck des Skizzenhaften in gewisser Weise erfaßt ist; eine bestimmte Qualität der „Offenheit“, der Nichtgeschlossenheit. Es geht um das, was ich einmal versucht habe mit der Krise des Werks zu bezeichnen. Was hier unvollkommen erscheint, geht auf eine Situation zurück, in der die Idee des runden, in sich selber ruhenden harmonischen Werkes kraft der inneren Voraussetzungen, aus denen heraus heute produziert wird, ins Wanken gekommen ist. Das hängt viel eher mit strukturellen Änderungen in den Voraussetzungen der künstlerischen Produktion zusammen als mit einem mangelnden technischen Vermögen der Künstler. Es steht nicht bei diesen, es von sich aus zu verändern, sondern es handelt sich um ein Element, das sachlich-notwendig gegeben ist. In einem gewissen Sinne sind heute die Werke, so möchte ich es paradox ausdrücken, um so vollkommener, je mehr sie ein Maß an Unvollkommenheit, jenen Verzicht auf jede Art der scheinhaften Geschlossenheit, auf sich nehmen, während all das, was glaubt an jener Harmonie festhalten zu dürfen, problematisch ist. In der Musik gilt im allgemeinen, daß gerade die kompromißlerischen Komponisten, also jene, die man als die gemäßigten Modernen bezeichnen kann, jene, die so viel von der neuen Formensprache übernehmen, wie ihnen gerade reizvoll und attraktiv erscheint, ohne daß sie die ganzen Konsequenzen daraus zögen, daß gerade diese Komponisten sich als die technisch Fragwürdigen erweisen, während diejenigen, die die ganze Konsequenz auf sich nehmen, und die gerade in der Auflösung des geschlossenen Oberflächenzusammenhangs am weitesten gehen, die wirklich Radikalen, zugleich auch die wirklich technisch Kompetenten sind.

Ich glaube aber, es fehlt noch ein Element, das wir nicht außer Betracht lassen dürfen, wenn wir das von Herrn Evers angedeutete Phänomen tief genug fassen wollen. Der herkömmliche Begriff der technischen Perfektion ist an der Verfügung über eine ja schon vorgegebene, ich möchte sagen: kanonisierte Technik gebildet. Eine solche kanonisierte, vergegenständlichte Technik gibt es aber heute tatsächlich nicht. Daher ist kein für alle Mal geltender Maßstab für technische Vollkommenheit in gegenwärtigen Werken zu finden, sondern man muß schon dem Formgesetz jedes einzelnen Gebildes nachgehen, um Perfektion darin zu finden. Sonst wird das Kunstwerk mit etwas kompromittiert, was seiner eigenen Struktur und seinem eigenen

Formensinn in gar keiner Weise angemessen ist. Die Entscheidung über technisches Gelingen oder Mißlingen ist nur nach dem Maßstab der immanenten Gestalt des Werkes möglich, darf aber heute nicht auf allgemeine Regeln, etwa der Harmonie, der Perspektive, der Farbkomposition, was immer das Technische heißt, bezogen werden.

Dem möchte ich nur noch zu der Frage der Vielschichtigkeit hinzufügen, daß wir Musiker ja in der von Herrn Professor Evers für die Bildende Kunst dargestellten Situation, daß wir nicht inhaltlich bestimmte Geschichte aussagen können, schon immer gewesen sind. Auch in Beethoven werden Sie nicht sozusagen die Vorgänge der Französischen Revolution handgreiflich wiedergegeben finden. Trotzdem würde ich mich anheischig machen, Ihnen an großen Musiken zu zeigen, daß sie von je genau die gleiche Vielschichtigkeit gehabt haben, welche die große Malerei besessen hat. Ich würde darüber hinaus sagen, daß selbst alle Elemente auch der abstrakten Malerei aus Geschichte kommen und in sich noch in sublimierter Weise diese Elemente der geschichtlichen Welt enthalten. In einem wirklich hochqualifizierten Bild der radikalen Malerei wird die gleiche Vielschichtigkeit sich finden lassen wie nur je in einem traditionellen. Umgekehrt würde ich sagen, daß es unendlich viele traditionelle Malerei, ja sehr große Künstler, ich nenne nur Namen wie van Dyck oder auch sehr vieles von Rubens, gibt, die der Vielschichtigkeit entraten. Ich möchte annehmen, daß mit dem Abgehen von der Gegenständlichkeit in der Malerei ein Verlust an jener Vielschichtigkeit nicht notwendig verbunden ist. Die späteren Bilder von Picasso etwa nach dem Neoklassizismus sind vielschichtiger, ja mehrdeutiger, als es wahrscheinlich je in der traditionellen Malerei der Fall war. Soviel zur Apologie der modernen Malerei vom Standpunkt der modernen Musik aus, aber mit dem Vorbehalt, daß mir das fehlt, was mich zu einem Urteil eigentlich legitimierte, nämlich die wirklich präzise technische Einsicht. *

Beifall

ROH: Ich möchte mich diesen Ausführungen von Herrn Adorno anschließen und sie in einem Punkt sogar noch erweitern. Wenn wir nicht nach alten vorgebildeten akademischen Rezepten empfinden, so müssen wir sagen: Eine tiefe Arbeit der „gegenstandslosen“ Kunst kann auch jene Geschichtlichkeit in sich tragen. Nicht im dinglichen Sinne, aber durchaus so, wie sie auch eine Sinfonie besitzen kann. Ferner darf man auch „technische Vollkommenheit“ im Sinne einer bestimmten Art der Durchführung konstatieren. „Wie ist das fein bis ins Letzte gemacht“, sagen wir dann. Selbstverständlich muß in jedem bedeutenden Kunstwerk technische Perfektion vorhanden sein mit der Beziehung natürlich auf das neue Ausdruckswollen. Sonst wäre es gar nicht möglich, daß ein seelisch tiefer Ausdruck des Künstlers mir sinn-

lich präzise vermittelt würde. Die seelisch bedeutende Vorstellung, die der Künstler in sich trägt, wird nur realisiert durch eine vollkommene Technik. Aber wir dürfen den Begriff des Technischen nicht an die Ziele binden, die früheren Zeitläuften entsprachen. Über Herrn Adorno würde ich nun hinausgehen mit einer immer wieder neuen Bezüglichkeit auch des Harmoniebegriffes. Ich würde gegen Herrn Adorno sagen: Jedes gute, moderne, „gegenstandslose“ Werk hat Harmonie, denn wir müssen den Harmoniebegriff wie den der technischen Vollkommenheit im obigen Sinne relativieren. Wir verstehen in der Malerei heute unter Harmonie etwas anderes als Raffael oder das 19. Jahrhundert verstanden haben. Ich halte für nachweisbar, daß jedes noch so extreme moderne Werk, von dem wir sagen, es sei ein großes Werk, etwas von dem enthält, was wir Harmonie nennen. Sonst wäre es kein Kunstwerk.

Herr Evers sagte nun, daß die moderne gegenstandslose Malerei doch das nicht in sich habe, was bei der Großen Rose in Chartres gegeben sei, nämlich den religiösen Bezug. Das müssen wir zugeben. Das betrifft aber nicht, wie Herr Evers meinte, die gegenstandslose Malerei von heute, im Gegensatz zur modernen gegenständlichen, das betrifft den Gesamtunterschied zwischen unseren letzten Jahrhunderten und der mittelalterlichen großen Symbolsystematik, wo alles von durchgreifender Ikonographie der Kirche getragen war. Der magische Realismus, aber auch die ganz abstrakte moderne Malerei haben diesen Bezug nicht mehr. Jener „mittelalterliche“ Bezug entsteht nur, wenn jenseits der Kunst eine soziologisch gebundene Systematik besteht, an die jeder Gestalter dann anknüpfen kann. Wenn Herr Evers sagt, dieser Bezug fehlt in der gegenstandslosen Malerei, so sage ich, er fehlt auch in der gegenständlichen Malerei bei Courbet, Manet usw. Es handelt sich hier also nicht um den Unterschied zwischen Gegenständlichem und Nichtgegenständlichem. *

Beifall

EVERS: Mein Mandant, den ich hier vertrete, ist noch nicht vollkommen überzeugt. Er sagt sich: Wenn zur Zeit von Holbein ein Kaufmann Gisze sich malen ließ, so hatte er ein Porträt, das in einen Raum hineinpaßte, den er bewohnte. Wenn ich hier in eine Ausstellung komme, so wird mir der Genuß von formalen Vorgängen angeboten, in einer Ausstellungshalle, in der ich nicht wohnen kann, in einem Rahmen, der nicht notwendig ist, auf einer Fläche, von der ich gar nicht einsehe, weshalb überhaupt eine Fläche da sein muß. Also nicht nur vom Religiösen, sondern auch von dem Sachgegenständlichen fehlt die handwerkliche und handfeste Beziehung, die es in früherer Kunst gegeben hat. Mein Mandant sagt noch folgendes: Hier wird immer das Gegenständliche behandelt, als ob die Gegenstände keine eigene Würde hät-

ten. Es könnte doch sein, daß in den Formen, in denen uns das Leben entgegenkommt, also in den Formen, die z. B. eine Rose hat oder ein Vogel, etwas von Transzendenz schon enthalten wäre, und daß frühere Künstler, die das formale Können unbezweifelt genau so gehabt haben wie die heutigen auch (darüber ist ja wohl eine vollkommene Einigkeit erzeugt), daß diese Künstler, indem sie ihre eigene formale schöpferische Kraft hinzutun zu der Transzendenz der Form, die schon in dem sogenannten Gegenstand drin ist, getragen sind von einer sozusagen verdoppelten Transzendenz. Während der heutige Künstler, der eine Formnotwendigkeit des Gegenstandes nicht mehr annimmt, aus sich selbst heraus diese doppelte Höhe nachschaffen muß, also etwas tun muß, was, an dem Kraftaufwand des früheren Künstlers gemessen, fast übernatürlich scheint. Er verbraucht sozusagen künstlerische Kraft, indem er etwas hervorzaubern muß aus sich selber, was sich der frühere Künstler in demütiger Form schenken ließ. *

Beifall

LEONHARD: Professor Evers hat eben etwas sehr Wichtiges gesagt, ein Wort, über das man sich unterhalten muß — nämlich Transzendenz des Gegenstandes. Ich möchte daran erinnern, daß gerade die ersten gegenstandslosen Maler, also etwa Kandinsky, genau diese Transzendenz des Gegenstandes neu erlebt haben. Die gesamte sichtbare Welt wurde ihnen zu einer Zeichensprache. Ich denke z. B. an einen Aufsatz von Kandinsky im „Blauen Reiter“, wo er beschreibt, wie ganz einfache Dinge, ein Aschbecher mit einem Zigarettenstummel, ein Federhalter, aber auch eine Vase mit einer Rose, für ihn einen Sinn bekommen, den sie als bloße Sachen nicht haben. Leute wie Marc und Kandinsky fühlten sich als Wiedererwecker einer Inhaltmalerei im Dienste neuer geistiger, ja religiöser Gehalte, Formwerdung eines neuen Glaubens, während die bloße Qualitätsmalerei des 19. Jhdts., die „peinture“, zwar gegenständlich, aber inhaltlos war. Es ist nun so: Die gegenstandslose, die absolute, die nichtabbildende Malerei ist ja nicht die Malerei. Das wird wohl keiner behaupten. Sie ist auch nicht der einzige Stil unserer Zeit, wahrscheinlich ist sie überhaupt kein „Stil“, denn die verschiedensten Stile können sich mit ihren Mitteln äußern. Vielleicht ist sie einfach eine neue Gattung der Malerei, ein neues Thema. Um ganz grob zu skizzieren: Neben dem Figurenbild, das ursprünglich allein herrschte, als Darstellung des Heiligen in Menschengestalt, gibt es seit etwa 1500 die Landschaft, dann seit dem 17. Jahrhundert das Stilleben, in immer weiterer Abstandnahme des inneren Menschen vom äußeren Menschen und seinem angemessenen Rang, nicht als Verlust, sondern als Erweiterung unseres Erlebnissbereiches. Und schließlich das absolute Bild, das die sichtbare Welt auf ihre letzten, einfachsten Elemente zurückführt, Formen und Farben, und eine

ganz neue Zeichensprache erfindet, um Unsichtbares ohne Umweg zu sichtbaren. Neben dem absoluten Bild wird aber selbstverständlich jede andere Gattung der Malerei das Recht haben, weiterzubestehen. Die Deutung einzelner Gegenstände, die uns entgegenkommen, oder des menschlichen Antlitzes, das wir lieben, wird immer wieder einmal zur Aufgabe werden. Es wird eine andere Deutung sein als früher, und in einer ganz neuen Spannung. Aber wenn ich ein persönliches Zeugnis ablegen darf, so muß ich bekennen, daß mir gerade durch das Studium nichtabbildender Malerei ein Gefühl für Formen und Farben aufgegangen ist, für die „Transzendenz“ von Form und Farbe, das mir auch einen neuen Blick für die Transzendenz der wirklichen Gegenstände gegeben hat. Denn das Wichtigste, was man über die absolute Malerei sagen kann, ist dies: Sie ahmt zwar keine Gegenstände nach, aber sie schafft selbst neue Gegenstände, lebensvolle und spannungsreiche Gebilde, deren Wesen Transzendenz ist. *

Beifall!

WESTPFAHL: Darf ich ein Zitat von Braque bringen, das genau das formuliert, was Sie sagen? Er sagte: Quand ce qu'est d'abord une tâche de blanc deviendra une nappe, la plastique aboutira à sa poétique. Das heißt also: „Wenn das, was anfangs ein Flecken Weiß war, zu einem Tischtuch wird, dann hat das plastische Element seinen poetischen Sinn erreicht.“

LEONHARD: Darf ich noch etwas sagen zum Problem des Handwerklichen? Es wurde vorhin gesagt, daß in der modernen Malerei die Technik vernachlässigt würde. In einem Teil der modernen Malerei, in einem Teil der sogenannten expressionistischen Malerei nämlich, ist dies zweifellos der Fall. Wenn wir uns etwa die Werke aus den ersten Jahren der Brücke ansehen, so hat dort die Technik gar keine Rolle mehr gespielt, mit Recht damals, es war ein Durchgangsstadium, wo man mit dem Spontanen des Hinwerfens der Äußerungen die technische Vervollkommnung aufwog. Aber gerade die gegenstandslosen Meister sind es, die wieder eine neue Treue zum Handwerklichen gebracht haben. Gerade sie fühlen sich in einem gewissen Gegensatz zum Expressionismus dadurch, daß sie wieder ein vollkommenes Dasein schaffen wollen, das in sich auch ruht, das in sich geschlossen ist. Ihr Werk soll nicht nur ein Schrei sein, etwas Vorübergehendes, etwas Affekthafes, sondern etwas Dauerhaftes, ein Gegenstand, eben ein Ding. Und dann hat es auch die Transzendenz des Gegenstandes und deshalb auch die handwerkliche Vervollkommnung. Nur natürlich ist diese handwerkliche Vervollkommnung eine andere als in früheren Zeiten, da sie ja ein anderes Gesicht hat. *

Beifall!

HARTLAUB: Dr. Roh stellte die Transzendenz mittelalterlicher Kunst der modernen Malerei seit hundert oder mehr Jahren in ihrer völligen Säkularisation gegenüber. Die mittelalterliche Kunst ist vom christlich-religiösen Geiste getragen. Dieser besteht in der völligen Bindung an etwas Objektiv-Übersinnliches, an feste, in naiver Hingabe geglaubte Werte des Jenseits, von denen aus ein ganz bestimmter Blick auf die Dinge des Diesseits, die Natur und den Menschen inmitten dieser Welt, gewonnen wurde. Natur und Mensch wurden in ihrer körperlich-sinnfälligen Erscheinung, die als bloß zufällig galt, noch nicht wichtig genommen. Daher der symbolisch-formelhafte, naturferne Stil des Mittelalters. Heute haben wir *wieder* eine „naturferne“ Kunstweise. Doch sie kommt nicht aus Gott in seiner Transzendenz, sondern aus unserer subjektiven *Freiheit*, die mit der Freiheit des religiösen Mystikers zunächst nichts zu tun hat. In diesem Bewußtsein seiner Freiheit, das sich den Gegebenheiten und Ordnungen der Welt selbständig und mit dem Gefühl eigenen, unabhängigen Schöpfertums gegenüberstellt, nimmt sich der moderne Künstler das Recht, im Gleichnis seiner Kunst die Natur zu „deformieren“ oder — nach dem alten Lehrwort der Alchimisten „solve et coagula“ — aufzulösen und ihre Fragmente zu neuen Gebilden zusammenzufügen. Auch das totale Absehen von den Erscheinungen vor unseren Augen, die sogenannte Abstraktion, kommt aus dieser Freiheit, die die Geister wie ein Rausch erfaßt hat (Sartre!).

Aber es gibt zwischen diesen beiden Möglichkeiten der Kunst, wie sie Franz Roh andeutete, noch eine andere, *dritte*. Zwischen einer übersinnlich-goldgrundigen Flächenmalerei auf der einen Seite, die auf einem Nichtanderskönnen beruhte, und unserer modernen Raumlosigkeit und aperspektivischen Flächenhaftigkeit, die auf freiem Entschluß von Künstlern beruht, die die Perspektive beherrschen und doch verwerfen, hat es die Kunst der *Nachahmung* (der realistischen oder idealistischen) gegeben, der *Mimesis* im Sinne des Aristoteles, und zwar seit rund 500 Jahren, in der sogenannten Neuzeit, nachdem die klassische Antike bereits mit einem ähnlichen Verhältnis zur Natur vorausgegangen war. Ich glaube, die heute so oft verächtlich über die Achsel angesehene Mimesis, welche in der Malerei darin bestand, daß von den Gegenständen, so, wie sie sich einem individuellen Beschauer von seinem Standpunkt perspektivisch darstellten, eine *Illusion* auf der Fläche erweckt wurde, hatte ihren Sinn nicht nur bloß in der Freude an dem quasi wissenschaftlichen Kunststück der illusionistischen Abspiegelung. Das mimetische Prinzip hat sich auf einem *religiösen* Hintergrund entwickelt, wenn dieses religiöse Motiv auch nicht unmittelbar in den schriftlichen Zeugnissen des Zeitalters aufgezeigt werden kann. Wenigstens für unsere christliche Periode verhielt es sich so, daß am Ende des Mittelalters Gott aus seiner reinen Jen-

seitigkeit für das Bewußtsein der Menschen auch *in die Natur selbst hinabstieg*, so daß Gott gewissermaßen einen doppelten Aspekt bekam: einen transzendenten und einen immanent-diesseitigen. Von nun an ist die Natur so, wie sie unseren Sinnen erscheint, ein *Buch*, eine offene *Schrift Gottes*, des Logos oder des Göttlichen. Die Natur ist vom Schöpfer auf den Menschen abgestimmt, sie gibt ihm Zeichen. (Die Pharmazie befragte demgemäß die Pflanzen nach ihrer „Signatur“: Pflanzen, die äußerlich wie ein Ohr aussehen, lieferten einem Paracelsus Heilmittel gegen Ohrenkrankheiten!) Wenn die Natur ein Buch Gottes ist, das der Mensch entziffern soll, was konnte ein Künstler anderes und höheres tun, als uns sozusagen dieses aufgeschlagene Buch besser lesen lehren, indem er es mit den Mitteln der Kunst in seiner Bezogenheit auf uns abbildete, mimetisch wiederholte — sei es wörtlich, sei es ideal interpretierend auf Grund des Naturstudiums und innerhalb der besonderen Bedingungen des Kunstwerks. So ist also die Naturnachahmung, von der die alten Kunstschriftsteller als von einer selbstverständlichen Grundlage alles Kunstschaffens naiv durchdrungen waren, in der Tat nichts Unkünstlerisches, wie man heute so oft hören muß, sondern höchstens aus einem „überkünstlerischen“, einem pantheistisch-religiösen Antrieb hervorgegangen.

Darum konnte dieser religiöse Respekt vor der Natur in ihrer sprechenden Sinnfälligkeit freilich für die Künstler nur so lange Geltung haben, als der Glaube Geltung behielt, die sinnfällige Erscheinung der Dinge sei eine Sprache des dahinter und darin wesenden metaphysischen Prinzips. Das aber ist seit 100 oder schon seit 200 Jahren offenbar *nicht* mehr der Fall. Kant hat uns gelehrt, daß wir von den „Dingen an sich“ nichts wissen können, daß vielmehr unser Bewußtsein die Formen der Anschauung und des Denkens hervorbringt. Für den modernen Existentialismus gilt die Natur für den Menschen nicht an sich, sondern allein mit dem, was wir aus ihr als Werkzeug machen. Und das Wissen, welches uns die Physik auf ihrer Ebene von der eigentlichen Natur der Dinge vermitteln will, ist durch eine totale Unanschaulichkeit, Unvorstellbarkeit ausgezeichnet — das gerade Gegenteil von dem, was uns die Sinnfälligkeit, die paracelsische Signatur der Objekte, entgegenbrachte, und was noch einem Goethe die eigentliche Lehre der Natur bedeutet hat. Demgemäß ist auch die moderne Technik, im Gegensatz zum alten Handwerk, großenteils nicht mehr auf manifeste Naturkräfte und Naturstoffe gegründet, sondern auf *künstlich* rational errechnete und erstellte Energien und synthetische Materialien.

Die modernen Künstler haben nichts anderes getan, als auf ihrer Ebene die Konsequenzen zu ziehen aus diesem allgemeinen Schwund des religiösen Vertrauens zu unseren Sinnen, aus dieser „Denaturalisierung“, welcher ein

starkes Übergewicht der subjektiv selbstherrlichen, frei mit ihrem Eindrucksbesitz umgehenden Persönlichkeit entspricht.

Aber es ist begreiflich, daß ein großer Teil der kunstinteressierten Öffentlichkeit gerade vor diesen Konsequenzen zurückscheut! Denn die Kunst soll ihnen vielmehr jene alte, religiöse Naturgebundenheit retten und *bewahren* — im Gegensatz zu der Mechanisierung und toten Abstraktion, die unser ganzes übriges Leben mehr und mehr bestimmt. Auch wir anders Denkenden können diesen Glauben an die rettende Mission der Kunst wohl respektieren, denn wir tragen ja selber, wenigstens in unseren Tiefenschichten, jenen älteren, naturanbetenden Menschen noch in uns, dem die Feier Gottes durch Nachahmung seiner Werke immer noch das Gemäßteste ist. Trotzdem gilt für uns: Kunst, die nicht mehr mit ihrer eigenen Gegenwart und deren besonderer Problematik verbunden ist, die also darauf verzichtet, dieser Problematik ein Gleichnis zu schaffen, muß mit einer bloß rettenden und bewahrenden Mission, mag diese auch besonders heilig anmuten, in unfruchtbares Epigonentum versinken! Wir dürfen, trotz jenes konservativen Triebes, von den zeitgenössischen Künstlern nicht verlangen, daß sie uns das Paradies jener alten Naturgläubigkeit vorgaukeln, denn dieses Paradies ist ebenso *verloren*, wie am Ende des Mittelalters die reine Jenseitigkeit verlorengegangen ist und eben jener Naturgläubigkeit mit ihrer durch Nachahmung den Schöpfer lobenden Kunst hat weichen müssen. Es hilft nichts: Die Künstler von heute können ihre schwere, tragische Aufgabe nur erfüllen, indem sie in ihrer Gestaltgebung die Impulse aus jener Bewußtseinsschicht empfangen, die wirklich mit der aktuellen Gegenwart verbunden ist. Wollen wir anderen für jene älteren Bedürfnisse, die wir noch in uns tragen und die uns kostbar bleiben mögen, eine ästhetische Befriedigung finden, so sollten wir uns nicht an die lebenden Künstler wenden, sondern in eine Galerie alter Meister gehen, in ein *Museum*. Von den Lebenden zu verlangen, sie sollten gewissermaßen malen wie Dürer oder Tizian, wäre widersinnig. Deren Bewußtseinsfundamente sind nun einmal nicht mehr die unseren. Wir *können* nicht mehr malen wie sie und sollten es darum auch nicht versuchen. *

Beifall

DR. WILHELM KÖHLER, DARMSTADT:

Meine Damen und Herren! Mit mir meldet sich plötzlich ein Mann zum Wort, der ein absoluter, krasser Laie ist, und der gar nichts anderes als ein absoluter Laie sein möchte. Ein Mann jener Art, die nach einem sehr anstrengenden Tagewerk den Weg zur Kunst nimmt, um dort *Erholung und Erbauung, Freude und Verbindung mit höheren Werten* zu finden. Ich finde das, was ich suche, in der Gesellschaft von älteren Kunstwerken. Aber ich muß Ihnen sagen, ich finde es in dieser Ausstellung nicht.

Trampeln

Mit mir sind zur Eröffnung dieser Ausstellung viele geeilt, und das ist hier als ein erfreuliches Zeichen der Zustimmung konstatiert worden. Aber vielleicht, meine Damen und Herren vom Fach, haben Sie sich da doch etwas getäuscht. Es sind nämlich Unzählige und eigentlich alle, die ich sprach, enttäuscht hinweggegangen, weil sie dort das, was sie suchten, nicht fanden. * Wenn ich in ernstem Bemühen, den Schlüssel zu der neuen Kunst zu finden, an dieser Tagung von der ersten Stunde an teilgenommen habe, so muß ich leider bekennen, daß ich den Schlüssel trotz ernstem Bemühen wiederum nicht gefunden habe. Einer der ersten Redner, ich glaube, es war Professor Itten, hat uns ein Rezept genannt. Er hat uns gesagt: wer sich in die neue Kunst hineinfinden wolle, der müsse das Kunstwerk selbst nachzubilden versuchen. Er müsse das nicht nur einmal versuchen, sondern es unter Umständen mehrere Male wiederholen. Ja, meine Damen und Herren, ich kann mir vorstellen, daß bei solcher Methode der Betrachter zum Schluß einer Autosuggestion unterliegt, und daß er — durch diese Übungen autosuggestiv beeinflusst — zum Schluß den Weg nachgehen kann, den der Künstler gegangen ist. Aber er wird sich damit von seinem eigenen Selbst entfernen, und er wird wieder erwachen und dann wieder neu feststellen, wo er selbst steht, und daß er eben woanders steht als der Künstler.

Trampeln — Beifall

Meine Damen und Herren! Ich glaube, es ist so, daß die Mehrzahl der nicht unmittelbar in der Kunst Aktiven, ich schließe dabei die Fachkritiker ein, das Empfinden hat, diese moderne Kunst sei überhaupt nur noch für die Künstler selbst da. * *L'art seulement pour les artistes.* Ich habe das Empfinden, das sei ein Irrweg. Wenn bei solcher Situation häufig Äußerungen aufkommen, entschuldigen Sie die Deutlichkeit, mit der ich das ausspreche, es seien diese Werke *krankhafte Produkte* einer krankhaften Zeit, so ist das nicht verwunderlich. Ich selbst habe in meiner Jugend viele Werke von Geisteskranken gesehen, und da ich Laie bin und möglicherweise die Feinheiten des Unterschiedes nicht zu werten vermag, habe ich in manchem Anlagegedanken dieser neuen Kunst Verbindendes zu den grundlegenden Anlagegedanken jener damals gesehenen Werke Geisteskranker konstatieren müssen.

Beifall

Meine Damen und Herren! Ich habe das Gefühl, der Laie sei verpflichtet, dies laut zu sagen. Die meisten lassen sich leider abschrecken, ihre Meinung klar zu äußern, denn auch hier ist in einem der ersten Vorträge gesagt worden, daß sich der sehr blamieren könne, der ohne eingehende Beschäftigung die neue Kunst kritisiere. Meine Damen und Herren! Solches Blamieren scheue ich nicht die Spur. * Ich sehe mich als verpflichtet an, mich dem auszusetzen, und es wird mir eine Freude sein, Ihre Kritik nachher zu hören. Denn ich bin tolerant. Ich schreibe das Wort Toleranz nicht nur an die Tafel da *, sondern ich lasse tatsächlich jede andere Ansicht gelten.

Beifall

Ich sehe aber nicht ein, warum man das Menschenbild in der heutigen Zeit nur in schwerster Deformation oder gar in einer Zerstückelung bringen kann. Ich meine, es müßte auch anders gehen. Es ist in dieser Tagung schon einmal ein Wort von Schiller zitiert worden. Lassen Sie mich, meine Damen und Herren, mit einem uns alle zur Besinnlichkeit rufenden Wort von Schiller schließen. Er ruft es den Künstlern zu: Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben, sie fällt mit euch, mit euch kann sie sich heben. *

Beifall

SCHMOLL GEN. EISENWERTH:

Ich möchte ganz kurz Stellung nehmen zu der Ausstellung auf der Mathildenhöhe, weil Herr Dr. Köhler davon sprach und wir uns ein wenig dafür verantwortlich fühlen. Um keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen, und um den Angriffen von verschiedenen Seiten gegen diese Ausstellung ein wenig zu begegnen, möchte ich einen Hinweis geben. Die Ausstellung entsprang einer Idee, im wesentlichen war es der Bildhauer Wilhelm Loth, der sie zum ersten Male schon vor sehr langer Zeit äußerte: daß nämlich das Problem des Menschenbildes in unserer Zeit nicht nur die Künstler bewegt, sondern auch die anderen Menschen unserer Zeit. Wir wollten einfach die Frage stellen: In welcher Form ist ein Menschenbild heute noch möglich, in welcher Form finden wir seinen Niederschlag in der Bildenden Kunst unserer Zeit? Wir wollten mit dem Aufruf zu einer Ausstellung möglichst viele Arten und Möglichkeiten eines Menschenbildes in unserer Zeit erfassen. Wir waren uns klar, daß ein vollständiges Erfassen nicht möglich ist, weil wir uns im Augenblick nur an Deutschland halten können und weil innerhalb des deutschen Bereichs wiederum nur ganz bestimmte Gebiete diese Ausstellung beschicken. Das Ergebnis liegt vor. Es ist ganz sachlich entstanden und insofern auch für wissenschaftliche Zwecke und Diagnosen brauchbar, auch wenn die Künstler sich gegen einen solchen Gebrauch stemmen, was ich tief mitempfinde. Vertreten sind nur lebende Künstler und, unserer Aufforderung gemäß, aus allen deutschen Gegenden wirklich namhafte Künstler, aus deren eingesandten Werken wir nur etwa die Hälfte haben hängen können nach einer außerordentlich strengen Jury, an der sich Fachleute nicht nur aus Darmstadt, sondern auch aus anderen Kunstbezirken beteiligt haben. Sie finden auf der Mathildenhöhe eine Darstellung oder, könnte man sagen, eine Revue, wie das Menschenbild in mehreren Künstlergenerationen erscheint, und zwar angefangen mit Persönlichkeiten wie Gabriele Münter, die noch dem Blauen Reiter angehörte, also Vertretern des alten, schon historischen Expressionismus, über Karl Hofer und Max Beckmann, über vielfältige Möglichkeiten der Abstraktion, soweit sie erfassbar wurden, bis hin an den äußersten Grenzpflock, den wir mit den vier Bildern

von Willi Baumeister gesetzt haben. Wir haben bewußt hier die Grenze gesetzt, bewußt mit dieser Persönlichkeit, weil in ihr sich alles das zusammenfassen läßt, was man als sogenannte ungegenständliche Kunst bezeichnet. Wir sind Angriffen ausgesetzt gewesen aus diesem Grunde, weil wir so stark auch die sogenannten ungegenständlichen oder abstrahierenden Künstler mit berücksichtigt haben, weil wir nicht rein naturalistische Dinge stärker in den Mittelpunkt gestellt haben. Aber unser Vorgehen entspricht der Situation unserer Zeit. Ich kann mich kurz fassen, weil ich in dem Katalogvorwort auf diese Situation hingewiesen habe. Dort sprach ich ganz formelhaft abgekürzt von den drei Bildsprachen unserer Zeit, der einen, die herauswächst aus der Epoche, die man die anthropomorphe nennen kann, in der der Mensch sich als Mittelpunkt fühlt und die Welt von sich aus sieht, dann der anderen, die aus der Erschütterung dieser Auffassung herauswächst, die zur Abstraktion kommt; und endlich der dritten Bildsprache, die etwa im Werk von Baumeister hier vertreten ist, die gleichsam diese Sphären durchschritten hat und etwas anderes und Neues aussagen will.

Es ist also ein wahrer Ausschnitt aus dem Leben, um den wir uns, d. h. die Neue Darmstädter Sezession, die die Ausstellung veranstaltet hat, bemühten. Angriffe und Vorwürfe mögen berechtigt sein hinsichtlich der Auswahl und Qualität einzelner Arbeiten, wenn sie aber das Ganze der Ausstellung meinen, meinen sie ein Dokument unserer Zeit, unseres Lebens.

SEDLMAYR: Meine Damen und Herren! Ich habe mir hier noch einmal das Wort erbeten, weil ich abräumen muß; obwohl das, was ich hier zu sagen habe, nicht unmittelbar an das, was in der heutigen Diskussion besprochen worden ist, anschließt und sich eher auf das Gesamte dieses Gesprächs bezieht. Es ist mir, wie ich hörte, gestern abend von jemandem, der mein Buch gelesen und mehrere meiner Vorträge gehört hat, vorgeworfen worden, er hätte in jedem dieser Vorträge ein anderes Gesicht gefunden. Dies gilt aber höchstens in dem Sinne, wie ihn Herr Westpfahl erläutert hat, daß es auch mir unmöglich ist, mich selbst zu plagiierten, und daß selbst auf die Gefahr partieller Verschiebungen oder Irrtümer hin ich das, was ich zu sagen habe, jedesmal neu hervorbringen muß. Das liegt daran, daß auch ein Buch vielschichtig ist, und daß es durchaus legitim ist, je nach Ort und Zeit die eine oder andere seiner Seiten stärker ins Licht zu rücken, wenn nur der Kern unverändert bleibt. Ich hoffe, wenn ich am Ende dieser nicht allzulangen Bemerkung bin, Ihnen gezeigt zu haben, daß dieser Kern unverändert ist. Als ich hierher zu dem Darmstädter Gespräch eingeladen wurde, war es mir, um in ein Gespräch zu kommen, natürliche Verpflichtung, denjenigen Punkt in meinem Buche auszusuchen, der den Punkt größter Annäherung an die

vermutlich zu findende Gegenfront darstellen würde. Sonst hätten wir uns ja auch gleich auseinandersprechen und gleich Verbalinjurien an den Kopf werfen können. Diesen Punkt größter Annäherung in meinem Buche habe ich gefunden in der Stelle, wo ich sage: „Die Kunst darf nicht gemessen werden an einer vermeintlichen ‚Naturgetreueheit‘ oder ‚Richtigkeit‘ der Darstellung, denn es ist ein längst erkannter Irrtum, daß die Kunst aller Epochen die Natur nachbilde oder auch ‚stilisiere‘. Wo der Gegenstand der Darstellung für die Kunst die übersinnliche Welt ist, von der es keine natürliche Erfahrung gibt, wäre die Forderung nach Naturtreue sinnlos; dort kommt es vielmehr darauf an, durch Bildzeichen eigener Art die Sphäre des Übersinnlichen zu vermitteln oder aufzuschließen. Aber ebenso sinnlos ist es z. B., dort, wo Darstellungsgegenstand der Kunst die Welt des Traumes ist, zu fordern, daß diese Werke mit der diesseitigen Wirklichkeit übereinstimmen sollten. Diese Richtungen der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts zu messen an Kunstformen des 16., 17. oder 18. Jahrhunderts“ — was mir trotz dieser Stelle im Buch unbegreiflicherweise immer wieder vorgeworfen wird —, „in denen Naturgetreueheit (in einem bestimmten Sinn) angestrebt wurde, wäre vollkommen verkehrt, und die besonderen Leistungen der Epoche würden dabei ebenso verkannt, wie wenn man an die Kunst des Hochmittelalters Maßstäbe der anthropomorphen Kunstepochen anlegte. Viele, die bereit sind, das für eine ottonische Miniatur zuzugeben, weigern sich noch, es für ‚naturferne‘ Kunstwerke unserer Zeit einzusehen. — Aber gerade in der Entwicklung völlig neuer Bildmittel, die den neuen und unerhörten Gegenständen angemessen sind, hat die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts Außerordentliches geleistet. Wir müssen das bedenken und“ — entgegen dem Zwischenruf des Herrn Baumeister, der mir vorwarf, ich hätte den Künstlern ethische Mangelhaftigkeit vorgeworfen — „die sittliche Leistung bewundern, die diesen Künstlern die Kraft verliehen hat, meist mißverstanden und verdächtig, lieber ihren Idealen der Kunst zu dienen als den bequemen Verlockungen eines unkünstlerischen Zeitgeistes nachzugehen“ — dies ist ein Zitat nach H. v. Einem —, „dessen Ideal die kolorierte Fotografie war. Auch liegt große Kunst oft gerade in der Art, wie das Toteste, Chaotischste und Abstoßendste noch in die Sphäre des Lebens, der Ordnung, der Schönheit oder des Humors“ — dabei denke ich an Paul Klee — „erhoben wird.“ Ich glaube, weiter konnte ich nicht gehen — und schon das ist mir von Freunden als ein allzugroßes Entgegenkommen vorgeworfen worden, obwohl es ja nirgends über das hinausgeht, was schon in dem Buch enthalten ist. Von der Gegenseite hat sich aber keiner zu einem ähnlichen Schritt bereit gefunden, ausgenommen allein Herrn Westpfahl, mit dem ich mich schon gestern in einem Privatgespräch und dann hier im wesentlichen

verständigen konnte. Ich hätte als Minimum erwartet, daß die Gegenseite über das Problem der Gefährdung des Menschenbildes, des gemalten Menschenbildes nicht nur, sondern auch des existentiellen Menschenbildes, auf einer Tagung, wo das Menschenbild im Zentrum der Diskussion steht, nicht so vollständig und so leichtfertig hinweggeht. * Dies um so mehr, als ja in der Darstellung sämtlicher fünf Referenten des Vormittags, die aus denkbar verschiedensten Lagern kamen, überall, wörtlich, das Bestehen eines Chaos in unserer Zeit zugegeben worden ist * und auch am ersten Abend im Vortrag von Herrn Itten viel öfter als in meiner eigenen Darstellung das Wort von dem Dämonischen dieser Kunst fiel. * Wo aber diese Gefährdung des Menschen nicht abzuleugnen ist, dort kann und muß doch die Kunst in irgend einer Form mit in Gefahr sein. Wenn Sie mit der Feststellung der Gefährdungen, die ich hier geschildert habe, nicht einverstanden sind, dann hätte ich erwartet, daß von der Gegenseite andere Gefährdungen, die eklatant sind, aufgezeigt würden. Ich habe in einer Darstellung, die aus gänzlich anderen Voraussetzungen kommt, in großartiger Weise eminente Gefahren, die ich hier nicht erwähnt habe, dargestellt gefunden: in dem Buch von Adorno über die Philosophie der neuen Musik. Dort wird das ungemein Gefährliche dieser Situation in einer Weise dargestellt, das sogar mir noch Gruseln eingejagt hat, und das ist um so eindringlicher, als mich sonst von der Grundanschauung des Herrn Adorno Welten trennen. Mit hoher Meisterschaft und unerbittlicher Schärfe sind hier die Gefährdungen der Lage dargestellt. Wenn Hindemith und Strawinsky vor dem Gericht Herrn Adornos nicht bestehen, wer von den zeitgenössischen Bildenden Künstlern kann dann bestehen? Ist es denn nicht eigentümlich? Herr Mitscherlich hat Ihnen dargelegt, wie in seiner Wissenschaft der positivistischen, platten, eigentlich non-existenten Psychologie des mittleren 19. Jahrhunderts ein gedanklich bestimmteres Bild des gefährdeten Menschen entgegengesetzt worden ist. Wir finden das gleiche in allen Bereichen wieder. Wir finden das ebenso in der Existentialphilosophie, die die Geworfenheit des Menschen verkündigt, wie immer man dazu steht. Ich kann keine Richtung unserer Tage mehr ernst nehmen, die diese Gefährdung des Menschen nicht irgendwie ernst nimmt. * Und gerade hier . . .

Zwischenruf Leonhard: Wir alle nehmen sie ernst, alle die wir hier sitzen, es gibt niemand, der sie nicht ernst nimmt.

Aber niemand hat sich ernstlich dazu geäußert. Ich rufe das Publikum zum Zeugnis auf, daß das nicht geschehen ist.

Zwischenruf: Ist es nicht zu allen Zeiten so gewesen?

Zwischenruf: Diktatorisch!

Ich bitte um keine Zwischenrufe, meine Zeit ist bemessen. * Genau so sind wir heute über das entwicklungsgeschichtliche, positivistische Ge-

schichtsbild der Kunstgeschichte, das in dem Zeitalter der Stilgeschichte entworfen worden ist, in das man auch noch harmonisierend die neue Epoche einzugliedern versucht, hinausgekommen zu einem Geschichtsbild, das dieselbe Geworfenheit, die die Existentialphilosophie verkündigt, auch im geschichtlichen Feld wiederfindet. Hier wäre Gelegenheit gewesen, im Gespräch sich auf der anderen Seite, der ich entgegengekommen bin, soweit ich konnte, zu stellen.

Nun gibt es allerdings auch Gegensätze, über die hinaus ein Gespräch nicht mehr möglich ist. Das nicht anzuerkennen, wäre eine falsche Verschmierung, das wäre eine Friedfertigkeit, die Feigheit ist. Wenn der Begriff eines *Wesens* des Menschen, an dem ich festhalte, grundsätzlich in Frage gestellt wird, dann gibt es in dieser Hinsicht keine Kompromisse. Doch gibt es auch kein Gespräch, denn wenn der Gegner nicht mehr einen Wahrheitsbegriff anerkennt, den auch ich anerkennen kann, dann ist eine Basis des gemeinsamen Gesprächs nicht mehr gegeben, dann muß allerdings nur noch Bekenntnis an die Stelle des Gesprächs treten. Ich habe von selbst nie ein Bekenntnis von mir in den Vordergrund geschoben, aber ich bin dazu ebenso wie in München provoziert worden. Ich kann nicht anders, als den Bekenntnissen, die hier wie dort ausgesprochen worden sind, nun meinerseits mit meinem Bekenntnis begegnen, und fühle mich dazu legitimiert eben dadurch, daß auch die anderen diese Berechtigung fühlten. In München hat Herr Haftmann gesagt, die Freiheit und Würde des Menschen bestünde gerade in dem Hineingestelltsein zwischen zwei Chaos, das Chaos von oben und das Chaos von unten. Ich habe ihm darauf mit aller Gelassenheit erwidert, daß ich diese Menschenansicht nie annehmen kann, da ich in einer solchen Polarität überhaupt keine Möglichkeit zu einer wirklichen Freiheit mehr sehe, sondern daß ich daran glaube, daß der Mensch hineingestellt ist zwischen das Chaos und den Kosmos * zur freien sittlichen Entscheidung. Gegen das andere Bekenntnis, das hier gefallen ist, das uns von dem Kollegen aus der Ostzone vorgebracht worden ist, muß ich nun meinerseits ein Bekenntnis ablegen, denn diese Mitteilungen hier, die ja ganz aus dem Rahmen des Kongresses herausgefallen sind, hatten selbst ganz deutlich den Charakter eines Bekenntnisses. Ich muß sagen, daß sie im Ton gerade durch diesen Bekenntnischarakter, durch die kolossale massive Ruhe, mit der das vorgelesen wurde, einen gewissen imponierenden Eindruck machten, obwohl das für mich nur eine Fassade bedeutet. Ich muß nun diesem Bekenntnis gegenüber feststellen, daß ich das Wesen des Menschen nicht in dem Sich-Abfinden mit der „konkreten historischen Situation“ sehen kann, die als dringendstes Gebot und scheinbar auch als das Wesentlichste des Menschen in dieser Situation dargestellt wurde, denn das würde für mich nur ein Heulen

Beifall

mit den Wölfen des Zeitgeistes bedeuten. Ich muß vielmehr sagen, daß mein Menschenbild bezeichnet ist durch das Wort, das — so oft schon karikiert und verlacht — doch Verlust der Mitte heißt und bleibt. Was bedeutet dieser Verlust der Mitte letztlich? Für den subjektiven Teil der Menschen bedeutet es den Verlust des Herzens im augustinischen oder pascalschen Sinne, der nichts Sentimentales hat. Es hat mich betroffen, daß ich von einem jungen Studenten, mit dem ich darüber diskutierte, so verstanden worden bin, daß dieses Wort Herz das „goldene Wiener Herz“ bedeuten sollte. Wenn ein solches Mißverständnis möglich ist, ist die Zerrüttung der Geister eine kolossale. Denn diese Herzkraft, von der Pascal spricht, sie ist nach Franz von Baader, dem großen Religionsphilosophen des 19. Jahrhunderts, diejenige Kraft des Menschen, die den Geist erwärmt und die Triebe erhellt. Sie ist die eigentlich versöhnende und vermittelnde Kraft des Menschen, und in ihr sah er die Bewahrung des Menschen wesentlich garantiert. * Wo die Kunst nicht selbst erfaßt ist von dieser Herzkraft, dort wird sie nicht wirken, dort wird sie im wesentlichen — mag sie noch so vielen Gestalten sich übergeben — im „Experiment“ steckenbleiben. Auf der objektiven Seite der Welt — und das ist für mich unabdingbar, ist kein subjektiver Tatbestand — entspricht dieser Herzkraft der „Logos“, der Fleischgewordene. Das ist für diejenigen, die wissen, was ich meine, selbstverständlich. Den anderen könnte ich es auch in langen und eingehenden Gesprächen nur schwer klarmachen. Das heißt im prägnanten Sinne Verlust der Mitte. Ich kann im Feld der Kunst viele formale Phänomene aufzeigen, die ihrerseits als Verlust der Mitte bezeichnet werden könnten, aber das ist und bleibt der wesentlichste Sinn des Buches. Wenn diese Mitte des Menschen nun wirklich ernstlich gefährdet ist und verlorengehen sollte, dann wäre etwas Unwiederbringliches verloren, und im letzten und tiefsten Sinne wäre mit dem Menschen auch die Kunst erloschen. Das ist *mein* Bekenntnis, und ich kann ihm, infolge der Kürze der Zeit, nichts mehr hinzufügen. *

Beifall

Anhaltender Beifall

(Herr Professor Sedlmayr verabschiedet sich und geht.)

EVERS: Es ist doch bedauerlich, daß Herr Professor Sedlmayr diese Worte nicht zu einem Zeitpunkt gesagt hat, wo das, was man ihm entgegen kann, auch auf das, was er soeben vorgebracht hat, noch vor seinen eigenen Ohren gesagt sein könnte. * Ich muß doch zur Herstellung des Gleichgewichts mit aller Deutlichkeit sagen: Es ist gestern versucht worden, die sogenannten Gegner von Herrn Sedlmayr der Unritterlichkeit zu bezichtigen, daß sie über den Abwesenden hergefallen seien. Da ist es dann bedauerlich, daß uns die Möglichkeit genommen ist dadurch, daß Herr Sedlmayr sofort nach seinen Worten weggegangen ist, diese Ritterlichkeit zu

Beifall

bewahren und vor seinen Ohren zu sprechen. Ich möchte fragen, ob wir irgendeine Fruchtbarkeit noch darin sehen, daß wir auf dieses nun doch sehr stark, fast zu stark in den Vordergrund geschobene Buch vom „Verlust der Mitte“ jetzt noch weiter eingehen sollen. * Jeder möchte ganz kurz noch.

Zuruf: Ganz kurz noch!

Zurufe: Wir hatten gestern beschlossen, das Buch zuzuklappen. Das aber, was eben gesagt worden ist und mit dem Buch zusammenhängt, das muß noch gesagt werden. — Nachdem der Akteur weggegangen ist, können wir nicht sagen . . . — Nein, ganz objektiv und ganz sachlich. — Unruhe.

Gerade darin, daß wir Schluß machen in dem Moment, wo Herr Sedlmayr das letzte Wort gesagt hat, scheint mir eine gewisse Einstellung zu liegen, wie wir das Buch und alles, was hier in den letzten Tagen darüber gesprochen worden ist, zu behandeln haben. *

Beifall

ITTEN: Ich möchte beides sagen. Das eine, daß Logos und Herzkraft, wenn diese definiert werden, von uns als Malern, die wir die moderne Kunst auch vertreten, auch eingesetzt werden. Das ist gerade etwas Vermittelndes. Ich kenne kein Kunstwerk, das ich gutheiße, in dem nicht Herzkraft ist, auch in der modernen Kunst, und Logos ebenso, das heißt, wenn das Gefüge ein wirkliches Gefüge ist.

WESTPFAHL: Jedes Wagnis bringt Gefährdung mit sich, so auch das Wagnis der Freiheit, das wir unternommen haben. Es heißt nicht Verlust der Mitte, sondern ein Verlust der Bindung, der alten sozialen, meinestwegen auch der physischen Bindung. Demgegenüber steht ein Gewinn der Freiheit mit allen Gefährdungen. Die Kunst ist zu allen Zeiten das Gegengewicht der Gefährdungen gewesen. Der Versuch, diese Gefährdungen zu bannen, ist heute . . .

EVERS: Ich möchte doch Herrn Professor Hartlaub bitten . . .

HARTLAUB: Ja, ich wollte etwas sagen, aber nicht mehr zum Thema Sedlmayr.

EVERS: Ja, das ist mir lieb.

HARTLAUB: Nur insofern doch zu diesem Thema *, als ich bekennen möchte, daß zwischen den Ausführungen der Herren Sedlmayr und Dr. Köhler keinerlei Verbindung besteht. * Dann aber wollte ich aus den Worten, die Herr Dr. Köhler hier neben mir gesprochen hat, und die wir meines Erachtens nicht einfach übergehen sollten, einen Punkt, aber auch nur einen, hervorheben. Er sagte en passant, wenn er als vielbeschäftigter Mann nach des

Lachen

Beifall

Tages Last und Mühe Erholung in der Kunst suche, dann würde er in einer Ausstellung wie der hiesigen und anderen modernen Ausstellungen sehr enttäuscht. Dazu nur eine Frage: Ist denn die Aufgabe der Kunst wirklich in der Erholung zu suchen? Meine Damen und Herren! Da würden ja die musikalischen Besucher des Theaters sich grundsätzlich auf die Operette beschränken müssen. *

Beifall EVERS: Ich möchte auch darum bitten, daß wir die Äußerungen, die Herr Dr. Köhler gemacht hat, nicht überspielen. * Ich glaube nicht, daß Herr Dr. Hartlaub das gewollt hat, aber es wäre die Gefahr vorhanden.

Beifall HARTLAUB: Ich meinte das durchaus ernsthaft. Die Verehrer der Musikdramen Richard Wagners suchen bei ihrem Besuch eines Abends des „Rings der Nibelungen“ oder des „Parsival“ ganz bestimmt keine Erholung. * Ich wollte nicht einfach . . .

Beifall KÖHLER: Sie können doch nicht ein Wort aus vier Begriffen, die ich genannt habe, herausklauben. *

HARTLAUB: Entschuldigen Sie, ich habe gleich gesagt, daß ich nur einen Punkt erwähnen wolle von vielen.

Beifall EVERS: Ich möchte etwas anderes vorbringen, anhand dieser Ausstellung, von der wir sprechen. Wir sagen, daß es uns nicht gelingt, während unserer Aussprache als Beispiele die Bilder zu bringen, die oben hängen, sondern daß wir unaufhörlich als Beispiele bringen Klee, Kandinsky, Picasso und andere, also die bekannten Künstler, zweifellos die großen Künstler, aber auch die angestrahnten, diejenigen, die durch das Scheinwerferlicht der öffentlichen Ausstellungen, der Reproduktionen, der Veröffentlichungen usw. — es gibt ja ungefähr 200 Bücher über Picasso — in einer Weise angestrahlt werden, daß hierin eine der Hemmungen zu finden ist, weshalb es einem Besucher der hiesigen Ausstellung schwer wird, eine Verbindung mit der Kunst, die ihm hier in seinem eigenen Lande, in seiner eigenen Stadt entgegenwächst, zu finden. Es scheint mir eines der Grundprobleme zu sein, daß es wieder möglich werden muß, ein Verhältnis zwischen dem lebenden Menschen und einem ihm befreundeten und lebenden Künstler herzustellen. * Wenn wir uns auf die Dauer darauf verlassen, daß unsere Empfindung und unsere Ausbildung zu der Kunst über kunsthistorische Vorträge geht, zu denen immer ganz bestimmte Stars genommen werden, dann kann sie nicht wirklich gesunden. Hier dagegen haben wir eine Ausstellung,

Herr Dr. Schmoll hat berichtet, wie sie zustande gekommen ist, sie ist dasjenige, was in diesem zerstörten Darmstadt augenblicklich möglich ist. Man darf von dieser Ausstellung nicht das Unmögliche verlangen, das nur eine Vorstellung ist. Hier kann sich ein Verhältnis bilden zwischen einem lebenden Künstler, wie sie unter uns sitzen, und einem hier lebenden Menschen, der an der Kunst wirklich teilnehmen will. Wir haben gestern das Beispiel gehört von Dr. Benz, der in einer unverhohlenen Weise sich bekannt hat zu der Bedeutung, die für ihn das eine Werk von Gustav Wolf besitzt. Ich persönlich könnte z. B. sagen, daß mein Weg zu der ganzen Kenntnis dessen, was und wie ein Künstler heute arbeitet, über die Werke meines Freundes Otto Neumann geht. Das ist eine mich persönlich angehende Sache, und mir persönlich würde ein Bild von Otto Neumann in meiner Wohnung lieber sein als ein Bild von Picasso. Wenn wir diesen Weg der persönlichen Entsprechung nicht versuchen, und dazu ist eben in einer solchen Ausstellung die Möglichkeit, dann werden wir nicht zu einer Gesundung kommen. *

Beifall

ADORNO: Ich möchte zunächst doch noch einmal auf die Ausführungen von Herrn Dr. Köhler eingehen, von denen ich allerdings glaube, daß sie außerordentlich ernst genommen werden müssen, freilich mehr im symptomatischen Sinne, als daß das, was Herr Dr. Köhler ausgeführt hat, wirklich etwas über das Wesen der gegenwärtigen Lage der Kunst und des Verhältnisses der Menschen zu der Kunst getroffen hätte. Als eben Herr Dr. Hartlaub in sehr pointierten Worten ausgedrückt hatte, daß also nach Herrn Dr. Köhlers Logik der Musikverständige in die Oper gehe, weil diese Erholung biete, ist Herrn Dr. Hartlaub Demagogie vorgeworfen worden, und daß seine Argumentation zu billig sei. Ich möchte doch mit aller Deutlichkeit aussprechen, daß, wenn man von Demagogie reden will, der immer bewährte Gestus: Ich bin ja ein Laie, ich bin ein einfacher Mensch, ich verstehe von all dem nichts, aber schließlich habe ich doch auch ein Recht darauf, daß man mir etwas gibt — daß mir das allerdings als ein demagogischer Trick erscheint. * Aber ich möchte doch auf die Sache selber eingehen. Daß in der gegenwärtigen Kunst eine Krise der Rezeption herrscht in dem Sinne, daß die Breite des Publikums von der modernen Kunst abgespalten ist, wird kein vernünftiger Mensch bestreiten. Es ist mir nur unverständlich, daß man dann versucht, diese Tatsache aufs neue zu verkünden. Worauf es wirklich ankäme, wäre doch, diese Tatsache selber einmal zu begreifen, anstatt aus ihr unvermittelt ein Werturteil über die moderne Kunst en bloc abzuleiten. * Jener Mangel an gesellschaftlicher Fügsamkeit der modernen Kunst ist selber Ausdruck eines Gesellschaftlichen. Wenn man schon die gesellschaftliche Forderung so ernst nimmt, wie man sie nehmen muß, wenn das,

Beifall

Beifall

was Herr Dr. Köhler gesagt hat, nicht Demagogie sein soll, dann muß man sich genau darüber Rechenschaft ablegen, daß die moderne Kunst zu dem Bruch mit der Konsumtion dadurch gedrängt worden ist, daß die Produktion in ihrer Breite, nämlich soweit sie marktfähig bleiben will, um ihrer Verkäuflichkeit willen, die Mechanismen des Warencharakters der Kunst selber, alles das verstärkt hat, was uns in der Realität hassenswert und unerträglich wird. In Wahrheit wird heute das Anliegen des Menschen, der nicht unter einem ihm aufgezwungenen, entfremdeten ökonomischen Mechanismus steht, also das Anliegen des befreiten Menschen, nur von der Kunst vertreten, die sich dabei in nichts nach den Konventionen, nach den Klischees, nach dem Geist der illustrierten Zeitungen, des Radios und der Magazine richtet. Heute vertritt wahrscheinlich nur *der* Künstler die Sache der Gesellschaft, der sich nicht zu dem Mundstück derer macht, die da präntendieren, für die Gesellschaft reden zu dürfen, während sie in Wirklichkeit darauf ausgehen, die Gesellschaft als Kundenschaft zu manipulieren und so, gegenüber ihrem eigenen Anspruch auf die Wahrheit, an der Nase herumzuführen. *

Beifall

WESTPFAHL: Ich möchte zu den Ausführungen von Herrn Dr. Köhler doch noch etwas Überbrückendes sagen. Die abstrakte Kunst ist nicht auf die Kunstausstellungen beschränkt, sondern als „Mode“ ist sie die einzige Volkskunst unserer Gegenwart. Und zwar, lieber Herr Dr. Köhler, warum haben Sie diese merkwürdige rote Fliege sich angebunden? Sie haben sie deswegen angebunden, weil durch sie — ich möchte ganz einfach jetzt phantasieren — die Breite Ihrer Gestalt und das Manifeste Ihres Daseins artikuliert wird. Wenn Sie eine Frau vor einem Spiegel sehen, wie sie einen neuen Hut aufprobiert, was sehen Sie dann, was macht die Frau? Ich will damit sagen: diese Frau, wenn sie einen Hut aufsetzt, setzt immer einen Hut auf, der dem Kopf nicht paßt, denn ein Hut, der paßt, das wäre höchstens eine Kopfbedeckung, die gegen den Regen schützt, aber nicht etwas, was einem steht. Nun will ich auf folgendes hinaus. Diese Frau, welche Sie beobachten können, die im Spiegel sieht, ob ihr etwas steht, sucht in Wahrheit ihr inneres Gleichgewicht, aber sie sucht dieses Gleichgewicht in einer Wesensform, nicht in einer Abbildsform. Ein moderner Frauenhut, der in keiner Weise Kopfform hat, er ist vielleicht ganz klein und sitzt irgendwo, dieser Hut bringt die Frau aus dem Gleichgewicht, vollkommen, und sie hat vor dem Spiegel alle Mühe, sich dieses Gleichgewicht durch eine Verlagerung der Schwerkräfte wieder zu erringen dadurch, daß der Schleier nach links geht, dadurch, daß ein Halsband getragen wird, dadurch, daß sie sich in einer besonderen Weise hält und bewegt. Mit all dem wird der Mensch auf die Kunstebene gehoben, und diese Frau hat die Möglichkeit, den Frieden mit

sich selbst wiederherzustellen. Und diese Art der Balancefindung bedeutet in Wirklichkeit seelisches Gleichgewicht, und zwar seelisches Gleichgewicht in der Form der erscheinenden Gestalt. Die Mode, bei der Frau ist das ganz klar, ist in Wirklichkeit die Gestalt des inneren Wesens der Frau, d. h. sie gestaltet ihre Aura, und genau diese Gestaltung der Aura trägt auch Herr Dr. Köhler, wie ich mit Freude feststelle, ebenso wie viele andere, will sagen, er ist mitten im Prozeß der abstrakten Kunst drin. *

Beifall — Lachen

FRAU DR. JULIANE ROH, MÜNCHEN:

Ich wollte noch einmal zu den Ausführungen von Dr. Köhler Stellung nehmen. Ich bin auch der Meinung, daß man die Laien und ihre Argumente ernst nehmen, vor allen Dingen anerkennen muß, was Herr Dr. Köhler sagte: Er bemühe sich ernst darum, aber er habe Angst, er unterliege, wenn er sich ernst bemühe, einer Autosuggestion. Das scheint mir doch sehr merkwürdig und aufschlußreich. Er sollte sich erst einmal eine Weile üben, d. h. sich unter guter Anleitung erstklassige moderne Werke ansehen; er sollte sich dieser Autosuggestion einmal so weit überlassen, daß es ihm einen spürbaren Genuß bereitet. Ich glaube, daß er dann nie mehr davon loskommen wird. Wir alle haben ja irgendwann einen Durchstoß zu den neuen Ausdrucksformen vollzogen. Die Darmstädter Ausstellungsleitung hat sich ein besonders schweres Thema gestellt, nämlich die halbabstrakte Kunst, also die mittlere Form. Es gibt die realistische oder surrealistische, die ja eigentlich mit verwandten Mitteln arbeiten, dann die halbabstrakte und schließlich die ganz abstrakte. Die halbabstrakte ist eigentlich die schwierigste dieser drei Formen, am schwierigsten zu realisieren, aber auch am schwierigsten zu begreifen. Ich finde, daß hier über das Phänomen der Fragmentierung in den Bildern zu wenig gesprochen worden ist, sowohl über die Sache an sich als auch über ihre Bedeutung. Die Fragmentierung ist nämlich meiner Meinung nach nicht nur Zerstückelung, sondern auch eine Verschmelzung des menschlichen Organismus in den Gesamtorganismus des Bildes. Dieser Bildorganismus besteht ja zu gleichen Teilen (seit Cézanne und Matisse) aus Elementen der Gegenstandswelt und dem verselbständigten Bildgefüge. Beide treten in der halbabstrakten Malerei verklammert auf, weil alle Dinge eben als zusammenhängend empfunden werden. Nichts ist mehr isoliert, und der Mensch ist eben nur ein Teil dieser Welt, kein gesondertes Gegenüber mehr. Hierbei werden auch die Zwischenräume ausdrucksbetont, wie das heute morgen konstatiert wurde. Wenn die Gegenstände in ihrer vollen Plastizität und ihrem vollständigen Umriß gegeben wären, so isolierten sie sich dann mehr voneinander. Die moderne Kunst und speziell die halbabstrakte haben ein anderes Gefühl der Welt und dem Leben gegenüber, nämlich das

eines universalen Zusammenhangs, der alle Erscheinungen miteinander auf Grund einer universalen Kraft verbindet. Es ist nicht wahr, daß in dieser Kunst nur das Chaotische zum Ausdruck kommt. Es kommt in gleichem Maße das Gefühl für Kosmisches zum Ausdruck, für das, was wir etwa seit 50 Jahren erkannt haben und was uns heute bewegt: daß die Welt aus Kräften besteht und daß Kräfte die Welt regieren. Wenn die ganz abstrakte Malerei in ungeheurer Folgerichtigkeit auch noch die letzten Gegenstandserinnerungen verschwinden läßt, so versucht sie, einen Ausdruck dieser Kräftekonstellationen allein zu geben. Auch da gelingt es natürlich immer nur einzelnen, gültige Aussagen zu machen. Es ist also immer wieder zu betonen, daß bei der fragmentierenden, der halbabstrakten Malerei dieselben Tendenzen am Werke sind wie bei der ganz abstrakten Malerei, nämlich ein kosmisches Lebensgefühl. *

Beifall

ROH: Als Historiker möchte ich noch eine Bemerkung zu Herrn Dr. Köhler machen. Wenn Sie mir Ihre Adresse geben, schicke ich Ihnen mein Buch zur Geschichte des kulturellen und künstlerischen Mißverstehens, in dem Sie dann sehen werden, daß diejenigen Bilder, die Sie heute selber schätzen (Courbet, Manet, Monet) zu ihrer Zeit verpönt wurden als uns nicht bewegend. Es besteht leider eine Gesetzmäßigkeit der verschleppten Zustimmung, d. h. im großen und ganzen steht derjenige Mensch, der sich nicht ausnahmsweise schnell an die jeweils neuen Möglichkeiten anzuschließen vermag, so, daß er dasjenige schätzt, was zur Zeit seiner Großmutter ungefähr als neuartig hervorgebracht wurde. Warum sollte das heute anders sein? Wenn Sie wahrnehmen, wie man einst hergefallen ist über Beethoven, sogar über Mozart, der als „überladen mit Instrumentation“ galt — ich habe das durchgenommen für die ganze neuere Musik-, Dichtungs- und Malereigeschichte (Frühkritik immer) —, so werden Sie für möglich halten müssen, daß der Kreis der Anhänger wachsen wird. Wir können also die letzte Entscheidung, ob die neue Kunst ein etwas größeres Publikum ansprechen kann, heute noch nicht fällen. Wir müssen abwarten und uns bemühen. *

Beifall

EVERS: Das Buch von Dr. Roh, das dieses Thema behandelt, ist eines der geistvollsten und nachdenklichsten Bücher, die man lesen kann. Trotzdem beschleicht mich immer ein gewisses Bangen, wenn dieses Argument in der Gegenwart gebracht wird, weil ich fürchte, daß heute zu diesem ganz zweifellos vorhandenen Phänomen der Verschleppung, das in diesem Buch in einer unwiderleglichen Weise bis auf die Gegenwart fortgeführt wird, daß trotzdem in der heutigen Gegenwart noch etwas anderes vorliegt, ein Aus-

einanderliegen und Auseinander-sich-Finden, das eben mit den Worten von Herrn Dr. Köhler in der Form vielleicht in irgendeiner angreifbaren oder befechtbaren Weise zum Ausdruck gekommen ist, dessen Hintergrund wir aber, ich glaube, gerade die geistigen, die künstlerischen Menschen von heute, gar nicht ernst genug nehmen können.

ADORNO: Ich möchte gerne noch einmal auf eine Bemerkung von Herrn Roh zurückkommen. Ich befinde mich in der Diskussion in einer etwas merkwürdigen Lage. Ich identifiziere mich, wie ich wohl nicht zu sagen brauche, mit der Sache der modernen Kunst in ihrer extremen Gestalt. Ich habe aber das Gefühl, daß die modernen Künstler in dieser Diskussion ihrer eigenen Sache ein wenig dadurch schaden, daß sie apologetisch verfahren. Der Grundton ist, daß eigentlich alles gar nicht so schlimm sei. So macht die neue Kunst sich selber harmlos. Demgegenüber scheint mir die Sedlmayrsche These — und Herr Sedlmayr hat selbst ja hervorgehoben, daß unsere Standpunkte als solche diametral entgegengesetzt sind — daß in der modernen Kunst das Element der Negativität wesentlich sei, etwas Wahres zu enthalten. Wir sollten uns nicht dabei bescheiden — und hier differiere ich von Herrn Roh —, daß wir sagen: Gebt uns nur genug Zeit, und dann wird sich zeigen, daß wir auch Raffaels und Beethovens und all das sind. Wir sind das nicht, wir können es nicht sein und wir wollen es auch gar nicht sein, * weil die Idee der Authentizität, die sie verkörpern, problematisch geworden ist. Herr Roh hat vorhin gegen mich eingewandt, daß ich das Moment der Harmonie in der neuen Kunst und in der neuen Musik vernachlässigt hätte. Nun, in einem formalen Sinn ist es gewiß richtig, daß jedes späte Quartett von Schönberg und jedes Bild von Picasso in sich ebenso sinnvoll organisiert ist, daß jedes Teilmoment in dem gleichen Sinne eine Funktion des Ganzen und umgekehrt ist, wie es in der traditionellen Kunst der Fall war. So verstanden, bezeichnet der Begriff der Harmonie fraglos etwas Übergreifendes. Aber ich glaube, daß wir, wenn wir uns zu rasch auf diese Ebene begeben, jenes wesentliche Moment der Negativität gleichsam vernachlässigen. So sehr ich dem Kulturkonservativismus widerspreche, den Sedlmayr zum Ausdruck bringt, an dieser Stelle sieht er etwas sehr Richtiges, was von einem zu ungebrochenen und naiven Fortschrittsglauben sonst vernachlässigt wird. Ich würde dialektisch sagen, daß die Harmonie des modernen Kunstwerkes darin besteht, daß es das Zerrissene, selber unversöhnt, unversetzt zum Ausdruck bringt und ihm standhält, und daß eigentlich in diesem Standhalten, in diesem Wortefinden für das, was sonst wortlos ist, das einzig Versöhnende liegt, während jeder Versuch, etwa unter Bezugnahme auf die Idee des Kosmischen nun diese Harmonie unmittelbar in der modernen Kunst durchzusetzen,

Beifall

eben doch darauf hinausläuft, daß wir uns der eigenen Exponiertheit schämen und so genau jene Brücke zur Vergangenheit schlagen wollen, die es abzubrechen gilt. Ich meine also, die Ausführung des sehr verehrten Herrn Dr. Roh wäre gerade in dem Sinne zu reflektieren und zu schärfen, daß man nicht etwa die Momente, die Sedlmayr angeschnitten hat, einfach verleugnet, sondern daß wir sie selber mit aufnehmen in das Bewußtsein unserer eigenen Kunst. Wir sollten sie nicht verleugnen und ihnen gegenüber das Ideal einer unmittelbaren, positiven, kosmischen, harmonischen Kunst aufrichten, sondern sollten eigentlich in dieser Negativität die Positivität sehen. Ich glaube, jeder Künstler, der ernsthaft am Material gearbeitet hat, weiß, daß, wenn er mit Dissonanzen operiert, diese Dissonanzen nicht einfach als schöner Wohlklang erscheinen. Sie erscheinen aber auch nicht etwa einfach als Abbild dafür, daß unsere Welt so scheußlich ist. Beide Thesen sind in ihrer Beschränktheit falsch. Es liegt hier ein sehr merkwürdiges Verhältnis vor, das man sehr subtil und sehr genau beschreiben müßte, ein Hingezogensein, eine merkwürdige Attraktion, die gerade von den nicht harmonischen Elementen ausgeht, ein Gelocktwerden vom Abenteuer, dem noch nicht Erfahrenen; zugleich aber die Bereitschaft, dem Leid standzuhalten, indem man ihm zum Zeichen verhilft. Nur, wenn man — das wäre aus den Worten von Herrn Evers zu entnehmen — die Vielschichtigkeit der modernen Kunst erfaßt und etwa sagt, was alles eigentlich in einer Dissonanz, in einem Musikwerk mitschwingt, was alles in zunächst miteinander unvereinbaren geschichtlichen Erfahrungen darin konzentriert ist; nur wenn man fähig wäre, all das in seinem ganzen Reichtum zu fassen, würde man die moderne Kunst „retten“, ohne in Apologie zu verfallen und ohne sie dadurch zu verharmlosen und sie mit der traditionellen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Gerade das sollten wir nicht. Wenn es überhaupt ein Bewahren der Tradition gibt, ein Erretten der Tradition — ich zitiere hier frei ein Wort von Juan Gris —, dann hätte es nur dort seine Stelle, wo man unmittelbar mit der Tradition nichts zu tun hat, während man überall da, wo man sich in der modernen Kunst auf die Tradition bezieht, gerade die Momente, um die es in der modernen Kunst geht, zudeckt und nivelliert auf gewisse Begriffe der zeitlosen allgemeinen Schönheit, die uns allen doch tief fragwürdig geworden ist. *

Beifall

ROH: Ich will mit dem Harmoniebegriff, den ich auch für die moderne Kunst fordere, doch keinesfalls das, was Sie mir vorwerfen, nämlich eine Deckung mit den alten Kompositionsweisen. Ich bin mir vollkommen bewußt, daß heute Einzeldissonanzen Selbstzweck sind, daß die Spannungen viel weiter reichen, und ich bejahe dieses Weiterreichen der Spannungen. Sie

haben zugegeben, daß formal natürlich eine Bezüglichkeit aller Elemente da sein muß, und ich nenne diese Bezüglichkeit Harmonie, die auch im modernen Kunstwerk existieren muß, allerdings spannungsreicher, was wir heute manchmal „größer“ nennen. Vom gestrigen Standpunkt aus ist das dann immer Disharmonie. Ich wehre mich dagegen zu sagen, bei moderner Kunst seien allein die unaufgelösten Disharmonien entscheidend, die eben nur *ertragen* werden könnten. Die Gegensätze sind heute nur weiter auseinandergespannt. Es wäre sonst wirklich schwer auszumachen, welche der dissonanzgesättigten Gebilde Kunstwerke sind und welche nicht. Man fühlt es durchaus, wo die Einheit steckt. Das Kriterium der Qualität auch in den modernen Kunstwerken liegt weitgehend, wenn auch nicht allein, in der Frage, ob die bis zum Zerspringen geladenen Dissonanzen irgendwo wieder sinnvoll zusammengehen. Dieses Zusammengehen nenne ich Harmonie, freilich in einem ganz neuen, sehr viel schwereren, wuchtigeren Sinne. *

Beifall

HARTLAUB: Ich möchte nur sagen: Die Sendung der Kunst ist nach meiner Überzeugung ein sinnlich begreifbares Gleichnis für die vorgestellte und geforderte, aber unbegreifliche Harmonie des Alls.

EVERS: Ich glaube, daß unser Gespräch an dieser Stelle einen gewissen Einschnitt erreicht hat, da wir ja einen Abschluß über das, was wir besprechen können, nie erreichen und auch nie erwartet haben. Ich glaube daher, wir sollten noch einmal nachdenken, was wir denn eigentlich über das Menschenbild im engeren Sinne jetzt erfahren haben. Vielleicht könnte Herr Westpfahl einige Worte dazu sagen. Ich möchte dann vorschlagen, daß wir in einer Art von Versöhnung, in einer Art von Ausweitung, bevor wir den Vortrag von Professor Jedlicka heute abend hören, uns einmal noch besinnen auf die Nachbarkünste, auf die immer wieder genannte Musik und auf die immer wieder genannte Architektur, und in Ausführungen von Herrn Professor Adorno und Herrn Professor Hildebrandt etwas über die Situation dieser Künste anhören, ohne daß es darüber noch im einzelnen zu einer Diskussion kommen soll.

WESTPFAHL: Ein Kunstwerk stellt in seinem ganzen Prinzip Sammlung dar, und Sammlung heißt weiter gar nichts, als daß das Einzelne sich in ein Ganzes fügt, und dieses Ganze ist der gesammelte Mensch. Diese Sammlung, die durch unendliche Schwierigkeiten und Dissonanzen und heute selbstverständlich durch ein Erfassen des Abgrundes überhaupt nur erreicht werden kann, ist das Thema jeden Bildes. Insofern bringt es also das Ganze des Menschen zum Austrag. Das Menschenbild in dem Moment aber, wo es sich

sammelt, alles Einzelne, alle Erregungszustände, die im Ganzen fluktuieren, wo sammelt es sich dann hin? Tatsächlich innerhalb des Vierecks des Bildes. Aber in Wahrheit ist es doch so, daß damit kein solcher Trennungsgraben gezogen wird, so daß der Mensch nur im Bild den Frieden mit sich selbst macht, sondern er vollzieht diesen Frieden dadurch, daß er, auf das Bild sich entrückend, sich in die Gegenstände einer anderen Gegebenheit stellt. Deswegen sind z. B. die Bilder von Picasso, die das Menschenwesen überall zerstückeln, die es mit Verwerfungsspalten durchziehen, plötzlich von einem Schein des Schönen erfüllt, der aus einer anderen Welt fällt. Im Moment, wo wir die Grenze, die äußerste Grenze erreichen, wird das Menschenwesen in seiner ganzen Gefährdung von einer anderen Sphäre her bejaht, und insofern ist also das Menschenwesen, das in der Zerstückung leben muß, wieder von der Transzendenz her angenommen. *

Beifall

ADORNO: Meine Damen und Herren! Eschrecken Sie nicht, wenn ich Ihnen nun etwas vorlese. Es geschieht nur deshalb, weil ich versuchen möchte, mich so kurz wie möglich zu fassen. Es handelt sich immerhin zum Teil um Dinge, die schwierig und ungewohnt genug sind, um mich zu verpflichten, daß ich versuche, möglichst präzise zu formulieren. Die Rede soll dabei ausschließlich sein von dem Verhältnis von Malerei und Musik heute, und zwar insbesondere von den Grenzen.

Die Analogien zwischen zeitgenössischer Malerei und Musik sind offenbar. In beiden Bereichen ist die zur zweiten Natur geronnene, konventionalisierte Formensprache der bürgerlichen Gesellschaft an sich zerfallen. Ihre Antithese ist die wie sehr auch bewußtlose Anstrengung des ästhetischen Bewußtseins, den Verblendungszusammenhang der Ideologie zu durchschlagen und das Wesen zu treffen. Dem Verzicht auf Ähnlichkeit mit dem Gegenstand in der Bildenden Kunst entspricht darin der Verzicht aufs tonale Ordnungsschema in der Musik. Es hatte die gleiche Funktion erfüllt: das individuelle Kunstwerk an einem außerhalb seiner je eigenen Formgesetzlichkeit Liegenden, gesellschaftlich Bestätigten zu messen, sein An-Sich zugleich zu einem Für-Andere zu machen. Als diese Funktion und die immanente Forderung des Gebildes ganz auseinandertraten, ward dem Vorgegebenen der Gehorsam gekündigt. Aus einiger Distanz gesehen, liefen die Entwicklungslinien parallel. Auf eine anarchische, revolutionäre Periode, welche der systematische Stumpfsinn als eine des bloßen Übergangs einordnet, und die von Begriffen dort wie Fauvismus und Expressionismus, hier wie freie Atonalität bezeichnet wird, soll etwas wie neue Ordnung gefolgt sein, Kubismus, neuer Realismus und Klassizismus, auch die Zwölftontechnik. Die alte Beobachtung der Ungleichzeitigkeit der Künste scheint überholt. Mit der wachsenden Inte-

gration der Gesellschaft ist auch der vielfältige Widerstand gegen ihre Spielregeln vereinheitlicht. Nicht länger hinkt die Musik hinter der Malerei her. Wagner, dem ästhetisch bereits eine Art von Gleichschaltung aller Künste vorschwebte, in der die totalitäre Verwaltung der Gesellschaft ihren Schatten vorauswarf, bezeugt trotzdem noch jene Ungleichzeitigkeit. Zwanzig Jahre, nachdem er im Tristan Verfahrensweisen ausgebildet hatte, welche die impressionistische Technik vorwegnahmen, sprach er auf Renoir, von dem er immerhin sich malen ließ, an wie Kaiser Wilhelm auf die Kloakenkunst. So war denn auch das visuelle Element in Bayreuth zurückgeblieben und nichtig. Das Verhältnis hat sich radikal geändert mit dem Expressionismus. Der programmatische Blaue Reiter von Klee, Marc und Kandinsky enthielt Musik von Schönberg, Berg und Webern. Die Grenzen der Begabungen selber wurden nicht länger respektiert. Schönberg hat, gerade in der entscheidenden revolutionären Phase seiner Entwicklung, mit bedeutender Fähigkeit gemalt, und seine Bilder lassen den gleichen Doppelcharakter von Ausdruckskraft und sachlicher Härte erkennen, den seine Musik bewährt. Lyonel Feininger hat ernst und intensiv musikalisch gearbeitet. Von jüngeren Komponisten besaßen Berg und Hindemith spezifisch optisches Talent, und Berg, befreundet mit Loos und Kokoschka, sagte gern von sich, er hätte ebensogut Architekt werden können wie Komponist. Die Brüderlichkeit zwischen den Künsten in der Periode um 1918 verdankt sich nicht sowohl dem Willen zur Gleichschaltung und zur alles umfassenden Monumentalität als der Rebellion gegen die Verdinglichung, die auch in der branchemäßigen Aufteilung der Zonen des objektiven Geistes sich anzeigte. Ihr wird das unvermittelt Lebendige des menschlichen Ausdrucks kontrastiert, den es drängt, alles ihm Fremde, Gegenständliche gleichermaßen aufzulösen, zu durchdringen, zu vermenschlichen. Das alte Schumannsche Programm der Romantik, die Ästhetik der einen Kunst sei auch die der anderen, wird vom Expressionismus eingeholt. Ihm dünkt das Material, ja die Sphäre der ästhetischen Objektivation selber gleichgültig gegenüber der Idee der reinen Kundgabe des Subjekts.

Die Analogien der späteren Entwicklung in beiden Sphären erklären sich geschichtsphilosophisch großenteils daraus, daß auf dem Punkt der reinen Subjektivität sich nicht beharren läßt, daß das für sich seiende Bewußtsein um der eigenen Wahrheit willen notwendig auf Entäußerung verwiesen ist. Aber es bleibt fraglich, ob jene Analogien in der Tat so echte Identität in den verschiedenen Bereichen bezeugen, wie es einer Kultur- und Geistesgeschichte dünkt, die souverän sich an die sogenannten großen Tendenzen hält, ohne in die Disziplin des Produzierens selber einzugehen. Allein schon die freudige Übereinstimmung der Linienzieher darin, daß es erst ein Chaos gegeben

habe, das aber gewissermaßen einen Tunnel darstellt, in den man nur einzufahren braucht, um bereits am anderen Ende das Licht einer neuen, möglichst sicheren und allgemein verbindlichen Ordnung zu erblicken, sollte mißtrauisch stimmen. Gerade wenn Kunst wahrhaft nicht die bloße Kundgabe der Subjektivität ist, sondern wenn diese an einem ihr Entgegengesetzten schmerzlich sich bewähren muß, sofern sie nicht in eitler Zufälligkeit befangen bleiben will, dann kann die spezifische Beschaffenheit der Materialien, an denen der Künstler konkret jenes ihm Entgegengesetzte und seine Forderung jeweils erfährt, für den Sinn der Gebilde nicht gleichgültig sein. Denn dieser Sinn ist nicht die bloße Subjektivität als solche in ihrer Abstraktheit, sondern was aus dem bewältigten Widerspruch zwischen dem Subjekt und dem ihm Heterogenen resultiert. Die simplen Differenzen sowohl der Materialien wie der historisch entfalteten einzelnen Künste können in der Einheit des subjektiven Ausdrucks nicht einfach verschwinden und auch nicht im Parallelismus der Entwicklungszüge. Analoge Formtendenzen müssen verschiedene, können entgegengesetzte Bedeutung in der Zeitkunst Musik und der Raumkunst Malerei haben. Die wesentlich bilderlose Musik verändert notwendig den Sinn formaler Elemente, die ihrerseits, wie sehr auch vermittelt, am gegenständlichen Bereich abstraktiv gewonnen sind. Eine musikalische Fläche ist wesentlich nicht dasselbe wie eine Bildfläche, weil die zeitliche Fortbewegung Fläche eigentlich nicht kennt, weil die Bildung musikalischer Flächen von vornherein metaphorisch der Malerei entlehnt ward und im musikalischen Kontinuum ganz anders fungiert als im malerischen.

Die Übereinstimmungen gerade der quantitativ heute vorherrschenden Musik mit gewissen malerischen Tendenzen erklären in Wahrheit zu erheblichem Maße sich durch die Anpassung der Musik an die Malerei. Es sei dahingestellt, ob bereits der musikalische Expressionismus, der Schönberg um 1910, zum Bruch der Tonalität mit unterm Eindruck der radikalen Malerei gelangte, oder ob, wofür doch viel spricht, die technische Entfaltung seiner eigenen Probleme die Tonalität auch ohne den bildungsmäßigen Zusammenhang mit der Malerei gesprengt hätte. Musikalischer Ausdruck überhaupt und der spezifisch expressionistische Gestus von Musik fallen freilich keineswegs unmittelbar zusammen. Ganz gewiß aber sind die Ursprünge der neuen Musik westlichen Stils in der Malerei aufzusuchen. Die grob zutreffende Bestimmung, Frankreich sei das Land der großen Malerei und Deutschland das der großen Musik, geht darauf zurück, daß die Malerei selber, primär menschlich beherrschtes Ordnen der äußeren räumlichen Welt, in die Kontinuität der rationalen, römisch-zivilisatorischen Elemente des Abendlandes eher hineinfällt als die Musik, die zum Guten und Schlechten

ein Unerfaßtes, Chaotisches, Mythisches in sich enthält. Dieser Gegensatz stand Nietzsche zumal vor Augen. Etwas davon bleibt festzuhalten, auch wenn man weiß, daß innerhalb der Totalität der Kultur die Elemente sich durchdrungen haben, daß etwa die impressionistische Malerei sich trotz ihres technischen Geistes zum Träger des Protestes gegen die dinghaft rationale Ordnung machte, während die Musik ihre humane Verbindlichkeit gerade durch die eigene Entfaltung zur Rationalität gewann. Betrachtet man jedoch die Gesamtentwicklung unterm Spätkapitalismus als fortschreitende Aufklärung und Rationalisierung, dann meint das in weitem Maße den Sieg des Geistes der Malerei über den der Musik. In Frankreich, wo die musikalischen Produktivkräfte, vielleicht gerade als dort von je vergesellschaftete, nicht ebenso entwickelt waren wie in Deutschland, mußte die Musik, um überhaupt auf das Niveau der Gesamtentwicklung zu kommen, an die Malerei sich halten.

Das geschah seit den neunziger Jahren in Debussy, der mit unbeschreiblichem Takt und schärfstem Sinn für das Spezifische des musikalischen Materials die Errungenschaften der großen Malerei auf jenes übertrug, ohne doch jemals in bloß malendes, nachahmendes Komponieren zu verfallen. Dabei geht es um mehr als nur um die Analogie von Lichteffekt und Hereinziehen entfernter liegender Obertöne oder um die dem impressionistischen Komma verwandte Technik von Tontupfen, zumal die der Sekundkoppungen. Debussy erhebt eine sonst nur etwa aus der Salonmusik des neunzehnten Jahrhunderts geläufige Intention aufs ästhetische Niveau. Seine Stücke, selten ausgedehnt, kennen in sich keinen Fortgang mehr. Sie sind gewissermaßen aus dem zeitlichen Fluß herausgenommen, statisch, räumlich. In den berühmten Feux d'artifice am Ende des zweiten Bandes der Préludes etwa ist die Aufeinanderfolge der einzelnen Abschnitte nach dem Maße von „Entwicklung“ zufällig: ihr zeitlicher Verlauf konstituiert nicht wesentlich die Form, sondern entspricht weit eher einem geschmackvoll kontrastierenden Nebeneinander-Anordnen von Farbflächen. Wenn im Geiste des philosophischen Positivismus Erinnerung und Erwartung ausgelöscht, nur das, was je der Fall ist, anerkannt wird, dann trägt dem Debussys mit Physik kokettierende Musik, wie sehr auch eine der „Stimmung“, insofern Rechnung, als sie dem Dunkel des inneren Sinnes, der zeitlichen Dialektik auszuweichen trachtet und anschauliche Simultaneität erstrebt, soweit das Gebundensein von Musik an den Zeitverlauf das überhaupt nur duldet.

Strawinsky hat eben diese Intention von Debussy übernommen. Nur tilgte er das Verschwimmende, in sich Vermittelte der Debussystischen Musik, die letzte Spur gleichsam des musikalischen Subjekts. Durchs Aneinanderfügen hart gegeneinander abgesetzter, aber sowohl in sich wie in ihrer Re-

lation zeitfremder Komplexe kam dann jener musikalische Stil zustande, der, indem er zunächst auf Picasso blickte, erst als eine Art von musikalischem Kubismus, dann als Neoklassizismus sich deklarierte. Die Entwicklungsgeschichte der modernen Musik, so weit sie die Mehrheit der Komponisten unter sich begreift, der vielgepriesene Übergang von der Auflösung zur angeblich neuen Form, entspringt danach in einer Pseudomorphose der Musik an die Malerei. Nicht bloß hat die Musik von der Malerei Impulse empfangen, sondern sie folgte ihrer strukturellen Zusammensetzung nach der Malerei.

Die Wendung zur Objektivität, die man hier wie dort als Fortschritt der modernen Kunst verbucht, hat das spielerische Moment hervorgekehrt. Das Subjekt, das nicht sowohl mehr sich als Schöpfer und Substanz des Kunstwerkes weiß denn als Vollzugsorgan des der Sache nach Notwendigen, setzt sich nicht mehr im traditionellen Sinn mit der gleichen Verbindlichkeit selber, drückt nicht mehr mit der alten Naivität sich aus. Indem aber solche Objektivität ihrerseits wieder weitgehend als eine vom Subjekt veranstaltete, nicht rein aus der Sache entspringende sich erfährt, vermag sie andererseits auch nicht so unmittelbar als Objektivität aufzutreten wie sonst in den durch die Jahrhunderte hindurch stets wieder emporkommenden klassizistischen Richtungen. Die Maskerade nun, das sich selbst als solches einbekennende und betonende Spiel, hat Strawinsky von Picasso übernommen. Aber gerade die Funktion jenes Gestus ist bei beiden radikal verschieden. Zunächst differieren die Temperamente. Der Maler schlägt dem Inventar des bürgerlichen Geistes von Persönlichkeit, Entwicklung, Innerlichkeit und Verantwortlichkeit ein Schnippchen und proklamiert als mit allen Elementen des Raumes frei schaltender die Freiheit. Strawinskys Spiel dafür setzt von Anbeginn Freiheit hämisch zur Ohnmacht herab und betreibt ihre Denunziation in zynischem Ernst. Darin jedoch kommt die eigentliche Divergenz der Medien neuer Malerei und Musik zutage. Man weiß, daß Picasso sich weigerte, wie Kandinsky jegliche Beziehung zum Gegenständlichen zu durchschneiden. Selbst auf der Höhe des Kubismus sind die Konstruktionen aus Fragmenten der Dingwelt zusammengesetzt. Es zögert da kein Reaktionär. Vielmehr bekundet sich das tiefe Wissen darum, daß alles Sichtbare an Ähnlichkeiten mit der sichtbaren Welt gebunden bleibt, weil das Auge, welches das Bild konstituiert, seiner Organisation im buchstäblichen und übertragenen Sinne nach identisch ist mit dem, das den Raum wahrnimmt und kraft dessen Natur seit je tendenziell vom Menschen so sich beherrschen läßt, wie Picassos schaltender Blick es zum äußersten steigert. Das diktiert der bildnerischen Freiheit die Grenze. Das spielerisch-clownische Element, das Sich-selbst-unter-Ironie-Setzen der Kunst meint sowohl solche lastende Gebunden-

heit ans Objekt als auch den Versuch, sie zu verleugnen, gegenüber dem Vorbehalt der Freiheit. Noch der traditionelle Malerblick des Einverständnisses mit den Dingen, der in gewisser Weise geradezu das Talent definiert, spiegelt etwas vom sturen Betrieb der Naturbeherrschung zurück. Davon kann Malerei einzig durch das nicht ganz Ernstnehmen der dinghaften Schwere wie der eigenen Souveränität über diese loskommen. So treiben die Akte des Clowns die Herrschaft über die gegenständliche Welt scheinbar auf die Spitze, um dem Seienden wieder sein Recht zu geben: Er lenkt Lachen gleichermaßen auf sich, die Welt und die Herrschaft. Diese überschlägt sich: Sie tut, losgelassen von den Dingen, dem, was ist, nichts Böses mehr an. Das Spiel Picassos ist gleichsam die Zurücknahme der Gewalt, die er selber verübt. Seine Bilder überbieten die Verdinglichung der Realität, um sie zu dementieren.

Musik jedoch ist vorweg von jeder Bindung an die Gegenständlichkeit frei: Das Ohr nimmt nicht die Dinge wahr. Weder muß sie daher die Gegenständlichkeit als ein ihr Heteronomes auflösen noch ihre Herrschaft über die Gegenstände zurücknehmen. Macht sie sich zum Maskenspiel, so negiert sie nicht ihr problematisches Verhältnis zu einem anderen, sondern einzig sich selbst. Picasso springt gleichermaßen über die Bindung ans heterogene Kontinuum und über die Willkür des Subjekts hinweg. Bei Strawinsky wird die Ironie selber zu einem Musikfremden, Heteronomen, der Bekräftigung dessen durch die Musik, was nicht sie selber ist, der Konventionen: Sie schwört ihre eigene Freiheit ab. Das Spiel bei Picasso gilt der obersten ästhetisch möglichen Versöhnung von Subjekt und Objekt, das Strawinskys dem Gegenteil von Versöhnung, der Auslöschung des Subjekts, dem Triumph der kruden, gewalttätigen Objektivität, in der das Ich sich selbst durchstreicht. Daher der Strawinskysche Historismus, die Fetischierung der Kulturleichen dort, wo Picasso noch die Fetische der Wilden zärtlich ins Kaleidoskop der subjektiven Freiheit hineinzitiert. Es ist kaum biographisch-psychologischer Zufall, daß bei Picasso der Neoklassizismus, der übrigens auch ihn näher an den Markt brachte als irgendeine andere seiner Phasen seit dem Bruch mit der Ähnlichkeit, Episode blieb, während Strawinsky seit dreißig Jahren verbissen an seinen restaurativ tonalen Übungen festhält, ohne auch nur einmal von seiner fauvistischen Vergangenheit zum Experiment sich verführen zu lassen. Unvorstellbar, daß von Picasso ein Weg etwa zum Abbildrealismus und einer blinzelnd bürgerlichen Aufwärmung selbst des vom Meister eine Zeitlang kultivierten Ingres führte. Strawinsky aber ward auf einigen Umwegen mittlerweile zur Gottheit von Provinzkonservatorianern, die da glauben, gediegen und ungebrochen mit Toccaten und Kanzonen von vorbachischem Habitus aufwarten zu können, und sich einbilden, den

Subjektivismus dadurch überwunden zu haben, daß sie keine Subjekte sind. Der Kubismus, gleichsam erst der allgemeine Begriff der neuen Malerei, mag in Picassos späterem Werk durch eine unendliche Fülle des konkret Gestalteten überholt worden sein. Aber die pharisäische Versimpelung, die transzendente Bindung mimit, ist der Nachfolge Picassos denn doch erspart geblieben. Dem wäre etwa der Vergleich zwischen Kokoschka und Schönberg entgegenzustellen. Vermutlich vollzieht die Malerei Kokoschkas, in Österreich, eine ähnliche Pseudomorphose an die Musik wie im Westen die Musik eine an die Malerei. Die Dynamisierung des sichtbaren Phänomens, vorab der Versuch, den unbewußten, zeitlichen Erlebnisstrom im Porträt einzufangen, gehört genuin wohl eher der Musik an als der Malerei, und nicht umsonst haben Kokoschkas Dichtungen die musikalische Avantgarde aufs stärkste angezogen. Vergleicht man jedoch Kokoschkasche Bilder solcher Art mit unmittelbar verwandter Musik aus Schönbergs oder Weberns expressionistischer Phase, so wird man kaum dem Eindruck sich verschließen können, daß bei der protokollarischen Kundgabe eines rein Inwendigen der Musiker in der Kraft der Objektivierung dem Maler im gleichen Maße überlegen, daß er auch um ebensoviel „moderner“ sich zeigt, wie umgekehrt im Westen Picassos Malerei der ihr hörigen und zugleich sie pervertierenden Musik von Strawinsky.

Convenus sind außer Kraft zu setzen, auch wenn sie auf die neue Kunst selber sich beziehen. Darum die Reflexion, daß Phänomene und Entwicklungen, die handgreiflich der Verfahrungsweise nach miteinander übereinstimmen, in Malerei und Musik verschiedene, ja kontradiktorisch entgegengesetzte Bedeutung haben mögen. Um das Verhältnis auf die übertreibende Formel zu bringen: Musik, die der Malerei durch Zerlegung in geometrische Komplexe sich anähneln, übernimmt damit ein im wörtlichsten Sinn ihr äußerliches, räumliches Gesetz und unterwirft sich ihm blind. In der Malerei dafür ist die Reduktion auf räumlich reine Formen dem Material so eigen wie dem Subjekt. Daher zielt hier der Reduktionsprozeß auf Freiheit. Man könnte sagen, daß Musik, die der modernen Malerei sich anbequemt, notwendig ins gewalttätig Reaktionäre einer von außen aufgelegten Ordnung übergeht, während umgekehrt eine in subjektiver Dynamik verharrende Malweise der Romantik verfällt, wie denn übrigens die Vorbilder von Kokoschka nicht umsonst im früheren neunzehnten Jahrhundert, etwa bei den Künstlerporträts von Delacroix, liegen. Zu Picasso gehört nicht der Strawinsky, der ihn transponiert, sondern sein Antipode Schönberg. Dessen Konstruktionsprinzipien haben sich aus der spezifischen Problemlage der Musik kristallisiert, nicht aus dem Willen, eine Art Einheitsfront der Künste durch literarische Programme zustandezubringen. Das Einlegen des Ausdrucks

in die Konstruktion beim letzten Schönberg, die Versetzung der Bildgestalt mit chokhaften Fragmenten des Menschengesichts beim späten Picasso, seit Guernica, dürften in der Tat einem gemeinsamen Kern der geschichtlichen Erfahrung angehören. Die Einheit der modernen Kunst, ihre Emanzipation, die Idee der vollen Freiheit werden am ehesten gefaßt von dem Satz: Les extrêmes se touchent. *

Beifall

HILDEBRANDT: Nur ein paar Worte über die Beziehung der heutigen Architektur — unter der ich nur ein wahrhaftes Baugestalten aus dem Geiste unserer Zeit verstehe — zum Menschen möchte ich beifügen. Die im „Verlust der Mitte“ aufgestellte Reihe der führenden Bauaufgaben vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart wird abwärts geführt vom Landschaftsgarten bis zur Fabrik, die als führende Bauaufgabe unserer Zeit, symbolhaft für die Entgottung und die Entsetzung des Menschen in der Gesamtkultur, betrachtet wird. Worauf es heißt: „Es ist nicht abzusehen, was danach noch kommen könnte.“

Nun, es ist schon, längst sogar, etwas anderes gekommen, das zudem einen Aufstieg bedeutet. Innerhalb der Architektur, auf die ich meine Ausführungen ja beschränken möchte, darf man die Fabrik als führende Bauaufgabe des ausgehenden 19. Jahrhunderts und noch der Zeit um die Jahrhundertwende gelten lassen. An ihre Stelle ist jedoch seit Jahrzehnten eine neue führende Bauaufgabe getreten, die erst recht das Neue Bauen der Gegenwart beherrscht und wohl auch das der nächsten Zukunft beherrschen wird. Das Heim des Menschen. Nicht die herrschaftliche Villa, die in der Spätzeit des vorigen Jahrhunderts eine erhebliche Rolle spielte. Daß es auch heute Abstufungen des Vermögens wie der Bedürfnisse gibt, und daß es sie vermutlich immer geben wird, versteht sich von selbst. Allein die führende Bauaufgabe ist, *jedem* Menschen ein Heim zu sichern, das seiner Würde als Mensch gerecht wird. Alle neuen Siedlungen, mögen sie aus Eigenheimen oder aus Miethausblöcken mannigfacher Lösungen, einschließlich auch der Fertigbauweisen, bestehen, laufen auf dieses Ziel hinaus. Richtungsweisend ist dabei das Mindestmaß, das jedem an Raum, Luft, Licht und hygienischen Einrichtungen zusteht, damit er sich zuhause fühlen, ein gesundes, sittliches Dasein leben kann. Ergänzend treten, wiederum ganz dem Menschen gewidmet, hinzu die Gemeinschaftsbauten, die der Bildung, der Erholung dienen. Und für die Stätten der Arbeit jeder Art, der körperlichen wie der geistigen, die Forderungen, die jeder stellen darf, damit er seine Arbeit in menschenwürdiger Weise verrichten kann. So ist das Neue Bauen bei allen seinen Vertretern, mögen sie in Europa oder in anderen Erdteilen tätig sein, zu einem Bauen nach Menschenmaß geworden. Daher die Ablehnung des

„Monumentalen“, der wir überall begegnen, wie die Ablehnung des Überflüssigen, des Dekorativen.

Noch jede schöpferisch wirkende Architektur hat *alle* ihr zu Gebote stehenden technischen Hilfsmittel genutzt. Werden diese doch stets errungen, weil zuvor ein Bedürfnis da war, das sie verlangte. Nur dann ist auch das architektonische Schaffen *ehrlich*, weil es Ausdruck des Zeitgeistes ist. Ein Rückgriff auf die Vergangenheit ist Lüge. Das gilt auch für das Bauen von heute. Wir haben eine Fülle neuer, in früheren Jahrhunderten nicht einmal geahnter Baustoffe, Eisen, Stahl, Beton, Glas, synthetische Materialien, die sich ständig mehren, eine Fülle ihnen zugehöriger neuer Konstruktionsweisen. Wir haben sie, weil ein Bedürfnis sie herbeigerufen hat. Und wir sollen uns freuen, daß wir sie haben, zusätzlich zu den alterprobten, an denen unsere Zeit ehemals ungekannte Leistungsfähigkeiten entdeckt hat. Taucht ein neues technisches Hilfsmittel auf, so durchläuft seine Verwertung drei Stufen. Die beiden ersten sind jene des Experimentierens. Zunächst kleidet es sich in die gewohnte, ihm freilich wesensfremde Form der vordem gebrauchten, andersgearteten Mittel. So geschah es bei den frühen Eisenkonstruktionen des 19. Jahrhunderts. Dann wird das neue Mittel, ganz auf sich selbst gestellt, nach allen Möglichkeiten durchforscht. Es ist zugleich die Stufe der zuinnerst unsicheren und eben darum unerbittlichen Theorie. Erst auf der dritten Stufe der Beherrschung hebt die freie Handhabung des neuen Mittels an. So haben auch die neuen Materialien und Konstruktionen ihre Stadien durchlaufen: Befreiung vom Stileklektizismus des vorigen Jahrhunderts — Eingung auf bloßen Funktionalismus im Bann der Theorie — freies schöpferisch-lebendiges Wirken. Die neuen Baustoffe und Konstruktionen unterstehen anderen statischen Gesetzen als die jahrtausendlang erprobten. Sie sind nur verpflichtet, sich an die eigenen Gesetze zu halten. Und diese erlauben ein Auflockern des Bauegefüges, ein neues Verteilen von Kraft und Last, erlauben das Einströmenlassen von Licht und Luft in ungekanntem Maß, ein unmittelbares Inbeziehungsetzen von Bau und umgebender Natur. Dies alles steht im Dienst des Menschen. Man hat Le Corbusiers Bezeichnung des Wohnbaus als eine „Wohnmaschine“ oft genug falsch gedeutet. Dahin nämlich, daß der Wohnbau und durch seine Verwandlung in eine Maschine auch der Mensch in ihm gleichsam mechanisiert werden solle. Das ist ein Mißverständnis. Ich habe seinerzeit die beiden ersten Bücher Le Corbusiers, die dem Neuen Bauen mit die Wege bahnten, „Vers une Architecture“ und „Urbanisme“, ins Deutsche übersetzt und weiß aus vielen Gesprächen mit Corbusier, wie er die Wohnmaschine aufgefaßt haben wollte. Er meinte, daß der Wohnbau dem Menschen ein so exakt seinen Bedürfnissen angepaßtes Hilfsmittel sein solle, wie eine Maschine es für eine Arbeits-

verrichtung ist. Eine Maschine, die der Mensch beherrscht. Nicht Mechanisierung, im Gegenteil, erleichtertes, freies Wirken des Menschen war als Ziel gedacht.

Zum Wesen des Neuen Bauens gehört, daß es nicht von vorbestimmten Formbildern in Grundriß und Aufriß ausgeht, die zu achsialen Lösungen führen müssen, sondern von den Gegebenheiten, die der Architekt vorfindet. Sie sind: die Sonderbestimmung des Baues, das Gelände, das ihn tragen soll, die Umgebung, in die er sich einzufügen hat. Daher verlangt jeder Bau eine für ihn allein gültige Lösung. Sie wird nicht durch Willkür, sondern durch die Achtung für das Tatsächliche diktiert. Der Bau soll wachsen, wie ein Organismus wächst. Doch nicht der Einzelbau allein. Er ist so wenig Einzelwesen, wie es der Mensch innerhalb der Gemeinschaft ist. So werden die Stadtplanung, ja, fortwirkend auf weite Sicht in die Zukunft hinein, die Landesplanung zur übergeordneten Bauaufgabe. Und sie steht ganz im Dienste des Menschen.

Wenn man von Entgottung und von Entmenschlichung reden konnte, so war es im Zeichen des Materialismus und seines Begleiters im Bereich der Kunst, des Naturalismus. Die Architektur, aufgehend in unfruchtbaren Stilnachahmungen, war ihrem innersten Wesen entfremdet. Das Wachstum der Großstädte vollzog sich bei rasendem Tempo in chaotischer Unordnung. Malerei und Plastik hatten keinen Rückhalt an der Architektur, sie arbeiteten ganz für sich allein. Ihr die Wirklichkeit des Alltags nachbildendes Schaffen hatte die Form gesprengt. Die Kultur vermochte nicht Schritt zu halten mit dem Vorwärtstürmen der Technik. Das Geschöpf des Menschen war ihm über den Kopf gewachsen. Wohin das führen mußte und führte, haben wir alle erlebt.

Und heute? Die Künste, voran die Architektur als die am engsten mit dem Leben verwachsene, waren von jeher Spiegel der Zeitkultur. Sie sind es auch heute. Und sie bezeugen den ernstesten, schon vielfach auch in Vollbringen umgesetzten Willen, dem Chaos zu entfliehen, eine neue Ordnung zu schaffen, der Technik wieder die ihr gebührende Rolle anzuweisen, nur Dienerin des Menschen zu sein. Übergeordnete Bauaufgabe ist die Planung der Gemeinwesen, die täglich führende ein Bauen für den Menschen und nach Menschenmaß. Malerei und Plastik sind auf dem Weg zu einer Gesamtkunst im Anschluß an die Architektur. Wie vielfältig, ja gegensätzlich ihre einzelnen Strömungen sind: Gemeinsam ist allen die Absage an den Naturalismus, an das Nachbilden, gemeinsam das Streben nach tektonischem Gestalten, das nach Brechung der Herrschaft des Stoffs Geist und Form in ihre alten Rechte einsetzt. Das Neue Bauen, die Malerei und die Plastik von heute halten sich, bewußt oder unbewußt, im Einklang mit einem neuen

Weltbild. Und Planck, Mitschöpfer dieses neuen Weltbilds, hat in seinem tiefen Vortrag „Religion und Naturwissenschaft“ erklärt: „Nichts hindert uns also, und unser nach einer einheitlichen Weltanschauung verlangender Erkenntnistrieb fordert es, die beiden überall wirksamen und doch geheimnisvollen Mächte, die Weltordnung der Naturwissenschaft und den Gott der Religion, zu identifizieren.“ *
Beifall

EVERS: Wir danken Herrn Professor Adorno für diese Ausführungen über die Musik, ebenso wie Herrn Professor Hildebrandt für die über die Architektur. Ein Gespräch wie das unsrige steht unter genau denselben Bedingungen wie die Ausstellung auch. Das heißt es ist das, was wir leisten können, und wir sind uns der Unzulänglichkeit dessen, was wir selber zu sprechen, zu denken imstande sind, gegenüber den Problemen, gegenüber dem, was uns eigentlich als Aufgabe gegeben ist, durchaus bewußt. Wenn wir zum Abschluß dieses eigentlichen Gespräches im engeren Sinne Herrn Professor Adorno gebeten haben, über unsere persönlichen Streitigkeiten und über unsere Probleme der Bildenden Kunst hinüber auszuschweifen und etwas über die Musik zu sagen, und wenn wir heute abend Herrn Professor Jedlicka bitten werden, so bedeutet es, daß eine Stimme sozusagen von außen zu uns kommen soll und uns klarmachen soll, daß das alles, was wir durchleben an Schwierigkeiten und an Problemen, nicht unser Problem allein ist, sondern daß es von anderen Welten, sei es der Musik, sei es der Welt außerhalb Deutschlands, auch empfunden wird. Es ist ein gleiches und gemeinsames Problem, das man doch eben nicht anders bezeichnen kann als das unseres eigenen Menschentums und Menschenbildes. Damit möchte ich für jetzt das eigentliche Gespräch unterbrechen und heute abend dann Herrn Professor Jedlicka das Wort geben.

PROFESSOR DR. GOTTHARD JEDLICKA, ZÜRICH:
ZUR KUNST DER GEGENWART
AUFZEICHNUNGEN ZUM „DARMSTÄDTER GESPRÄCH“

VORBEMERKUNG: Die Veranstalter des „Darmstädter Gesprächs“ hatten mir den Schlußvortrag „Wo steht die außerdeutsche Kunst?“ übertragen. Ich habe in diesem einen knappen Überblick über die künstlerische Entwicklung des vergangenen halben Jahrhunderts in Europa zu geben versucht. Seine Wiedergabe in der Veröffentlichung des „Darmstädter Gesprächs“ wäre nur dann sinnvoll gewesen, wenn sie von den Reproduktionen begleitet gewesen wäre, die ich darin gezeigt, charakterisiert, einander gegenübergestellt habe. Das ist nicht möglich, und ich sehe darin auch kein Unglück. So gebe ich an Stelle meines Vortrags eine Reihe von fragmentarischen Aufzeichnungen, die ich während der erregten und erregenden Tage in Darmstadt notiert habe, und in denen sich, so nehme ich an, die seelische und geistige Atmosphäre des „Darmstädter Gesprächs“ irgendwie spiegelt.

Zeitgenossenschaft ist ein Problem mit vielen Aspekten; sie reicht, in den verschiedenen Zeitgenossen, verschieden weit in die Vergangenheit zurück: wie sie, in andern Zeitgenossen, echte Zeitgenossenschaft darstellt, und wieder in andern, in verschiedenem Ausmaß, die Möglichkeiten der Zukunft vorausahnt oder, latent, schon erhält. Sogar ein Individuum, das auf einem bestimmten Gebiet der künstlerischen Gestaltung das Lebensgefühl und das Weltbild der Gegenwart für einen großen Teil der Zeitgenossen, beglückend oder verwirrend, verwirklicht, verwirklicht in seinem Verhältnis zur schöpferischen Gestaltung auf andern Gebieten, zur schöpferischen Gestaltung seiner nächsten Generationsgenossen, nur Erlebnisse und Verhaltensweisen, die für den seelisch und geistig trägen oder ahnungslosen Zeitgenossen charakteristisch sind. Und auch der lebendige und der Zeit aufgeschlossene Zeitgenosse ist nicht für jeden schöpferischen Ausdruck auf jedem Gestaltungsgebiet gleich empfänglich. Was bedeutet die moderne Kunst? Wer eine Antwort gibt, gibt sie immer von einem Standpunkt aus, der durch sein individuelles Schicksal bestimmt ist: von dem aus er nur einen Teil des Lebens überblickt, diesen allerdings, in besonderen Fällen, mit einer Kraft und Hellsichtigkeit, die ihn zur Überzeugung verleiten mag, in diesem Teil nicht nur das Ganze erlebt zu haben, sondern dieses zu überschauen: von einer überlegenen Warte aus zu einem gerechten Urteil gelangen zu können.

Unser Urteil darüber, ob wir in einer Blütezeit der Kunst oder in einer Zeit des Zerfalls der Kunst leben, ist notwendigerweise subjektiv: es ist durch unser

Lebensgefühl bestimmt, das auch dann subjektiv bleibt, wenn es sich mit einem bestimmten Glauben, mit einer besonderen Glaubenshaltung identifiziert. Es gibt so viele Möglichkeiten, sich der Kunst der Gegenwart gegenüber zu verhalten, als es individuelle seelische, geistige, künstlerische Verhaltensweisen überhaupt gibt. Fast alle Menschen treten im übrigen mit individuellen Wünschen und Forderungen an die Kunst der Gegenwart heran. Das Kunstwerk soll ihnen geben, was sie selber nicht besitzen. Es soll ihnen auch das geben, von dem sie annehmen, daß es ein Kunstwerk zu geben hat. Die Kunst der Gegenwart ist für sie ein Tummelplatz ihrer unbefriedigten Wünsche, Hoffnungen, Forderungen — ihrer Ressentiments. Weil sich der Mensch im Leben ununterbrochen behaupten muß, weil ihm nur selten etwas zukommt, was er sich nicht erkämpft oder erarbeitet hat, so meint er, die Kunst müsse ihm nun von vornherein und ohne die geringste Anstrengung seinerseits schenken, was ihm fehlt. Und viele Menschen sehen, wahrscheinlich, in der Kunst der Gegenwart nur darum eine Verfallserscheinung, weil sie selber von einer Weltuntergangsstimmung erfaßt sind. Weil eine Welt in ihnen und mit ihnen zerbricht, fällt alles andere, zum mindesten für sie, auch zusammen.

Jede wahre künstlerische Gestaltung ist künstlerische Verdichtung der Zeit, in der sie entsteht; Verdichtung in der einen oder anderen Form: und damit auch Gleichnishaftigkeit. Nichts ist dem Menschen aber fremder und unheimlicher als das Verwandte, das ihm in konzentrierter Gestalt, von außen her und gleichnishaft entgegentritt: und das er nicht sogleich als solches zu erkennen vermag. Je dichter und intensiver die Gleichnishaftigkeit eines Kunstwerkes in Beziehung auf die Zeit ist, in der es geschaffen wurde, um so schwerer fällt es den meisten Zeitgenossen, ihm näherzukommen, um so mehr unbewußte Kräfte und Regungen, die vor dem Unbekannten sichern und schützen wollen, stellen sich vor das Erlebnis oder treten gegen dieses auf. Die meisten Zeitgenossen verlangen von der Kunst nur, daß sie ihnen Gelegenheit gebe, aus einer Gegenwart zu flüchten, die sie beunruhigt oder belastet. Was sich der Mensch im Leben nicht erlauben darf, wenn er sich darin behaupten muß: Bequemlichkeit, gerade das erlaubt er sich der Kunst gegenüber — weil sie Kunst ist. Wie aber das Wahre nie leicht erkannt wird, sondern den Einsatz des ganzen Menschen verlangt, so vermag das Kunstwerk auch nur von jenen Menschen erlebt und erfaßt zu werden, die mit ihrer Ganzheit zu diesem Erlebnis bereit sind, die im übrigen mit dieser Erlebnisfähigkeit begabt und begnadet sind. Diese Menschen waren zu jeder Zeit selten, und wir glauben annehmen zu dürfen, daß sie auch in der Gegenwart nicht in einer größeren Dichtigkeit vorkommen.

Wir geben den Gegnern der zeitgenössischen Kunst von vornherein zu, daß vieles von dem, was heute geschaffen wird, auf den verschiedensten Gebieten der Kunst, keinen Anspruch darauf erheben darf, echte und dauernde künstlerische Leistung zu sein. Aber wir streiten diesen Gegnern die Berechtigung ab, von vornherein alles abzulehnen. Wir glauben im übrigen nicht, daß es je eine Zeit gegeben hat, in der nur Meisterwerke geschaffen wurden. Schon in der Antike gab es neben der Kunst auch die Kunstindustrie. Neben dem Meisterwerk, in dem ein schöpferischer Mensch mit letzter Dichtigkeit und Richtigkeit sich auswirkt, verwirklicht, stand wohl auch das Werk, das nicht bis ins Letzte vom selben Gestaltungswillen beseelt ist, und stand sogar das Machwerk. Keine Frage, daß in der Gegenwart von mehr Menschen gezeichnet, gemalt, modelliert wird als zu irgendeiner anderen Zeit; und immer wieder hört man den Vorwurf: Überproduktion. Aber gerade darin erweist sich die Kunst unserer Zeit als ein Gleichnis des Lebens überhaupt, daß sie nicht nur reich, sondern überreich in Erscheinung tritt: daß die Lebenskraft in der Kunst ebenso verschwenderisch auftritt wie im übrigen Leben, das sich mit einem ungeheuren Verschleiß des Lebens selber auswirkt. Die geniale künstlerische Leistung aber war zu allen Zeiten, auch in den Blütezeiten der Kunst, verhältnismäßig dünn gesät; und keine Phantasie reicht aus, um auch nur ahnungsweise zu erfassen, welche Fülle von günstigsten und allgemein günstigen Voraussetzungen vorhanden sein muß, damit ein genialer Künstler sich verwirklichen kann.

Wenn wir die Kunst der Gegenwart in ihrer Gesamtheit der Kunst der Vergangenheit gegenüberstellen, um die eine durch die andere zu bewerten, so stellen wir zwei unvergleichbare Größen einander gegenüber. Aber wie viele Zeitgenossen sind so gerecht, diese Unvergleichbarkeit einzusehen und anzuerkennen? Wir sehen die Kunst der Vergangenheit immer nur in einer Auswahl, in dieser zu einfach: und immer nur unter einem bestimmten geistesgeschichtlichen und kunstgeschichtlichen Blickwinkel. Ein Kunstwerk, das zur Zeit der Renaissance entstanden ist, wird von uns immer vorerst einmal als ein Kunstwerk der Renaissance betrachtet, die wir, aus dem geschichtlichen Abstand heraus, einerseits gegen die Gotik, andererseits gegen Manierismus und Barock abzugrenzen vermögen; und so verschieden nun die Kunstwerke, die zur Zeit der Renaissance entstanden sind, voneinander sein mögen: so erleben wir diese Verschiedenheit nicht als Widersprüchlichkeit, sondern als künstlerische Vielfältigkeit, weil wir, aus unserem Abstand heraus, erkennen, was diese Kunstwerke mit der jeweiligen Vergangenheit, mit der jeweiligen Zukunft verbindet, worin sie nach rückwärts, worin sie nach vorwärts weisen. Wer aber ohne diese Kenntnis und vor allem ohne die

Überzeugung, es mit Kunstwerken einer bestimmten kunstgeschichtlichen Periode zu tun zu haben, alle Kunstwerke, die um 1500 entstanden sind, nebeneinanderhält und miteinander vergleicht, der steht vor einer verwirrenden und bisweilen quälend widersprüchlichen Fülle.

Von der Kunst der Gegenwart aber sind wir umgeben. Sie dringt von allen Seiten her in der vielfältigsten und widerspruchsvollsten Form auf uns ein: ungeklärt, ungeordnet, ungedeutet: von Begeisterung und Ablehnung, von Bewunderung und Verständnislosigkeit, Unruhe, Unsicherheit, Hohn, Verachtung, Mißtrauen, Haß begleitet, umbrandet. Und sie quält uns zu einem Teil auch dadurch, weil sie uns ununterbrochen zur Antwort aufruft: die wir schon darum nicht geben können, weil wir die Kunst der Gegenwart zuerst immer erleben müssen, bevor wir uns darüber auszusprechen vermögen.

In der künstlerischen Gestaltung gibt es nie ein Zurück, sondern immer nur eine Entwicklung, die man aber nicht als Fortschritt betrachten darf. Was wir Fortschritt zu nennen gewohnt sind, spielt in der Geschichte der Kunst nur eine geringe Rolle. Zur Kunst der Gegenwart gibt es keinen anderen als den unmittelbaren Zugang durch das eigentliche künstlerische Erlebnis. Es wird uns aber immer unmöglich bleiben, schon in der Gegenwart überblicken zu können, durch welche Kräfte von der Vergangenheit her sie entscheidend bestimmt ist. Erst der Zukunft werden diese, aus dem gewandelten Lebensgefühl, aus der veränderten seelischen und geistigen Zeitstruktur, sichtbar werden. Man überschaut eine Zeit nicht aus dem Entschluß heraus, sie zu überschauen, sondern nur dann, wenn alle inneren und äußeren Voraussetzungen dazu gegeben sind.

Es sind im allgemeinen nicht die eigentlichen Kunsthistoriker, welche die Kunst der Gegenwart aus einem starken und reichen Gefühl heraus wesentlich erleben. Oft erweist sich gerade die kunsthistorische Bildung und kunsthistorisch fachliche Ausbildung als ein großes Hindernis für das Verständnis der zeitgenössischen Kunst. Ein Auge, das wissenschaftlich und bildungsmäßig auf die Kunst der Vergangenheit in ihrer historischen Entwicklung „eingesehen“ ist, bleibt meistens dort blind, wo im Sehen nicht mehr historische Kenntnis und Erkenntnis mitzuwirken vermögen: wo Mensch und Kunstwerk einander unmittelbar gegenübergestellt sind. Der historisch gebildete Mensch lebt oft in einem viel größeren Ausmaß als der sogenannte ungebildete in der Vergangenheit und mit der Vergangenheit, die er, im Ausmaß seiner schöpferischen Kräfte, in einer lebendigen Schau zu erleben vermag, die aber auch seine lebendigsten Kräfte an sich zieht und nichts mehr

übrig läßt, das dem Erlebnis der zeitgenössischen Kunst zugutekommen könnte.

Im Vorwurf, den viele Gegner der Kunst der Gegenwart dieser entgegenhalten: im Vorwurf nämlich, daß diese Maler ihr Handwerk nicht mehr ernst nehmen, keinen Wert mehr auf ein sauberes Handwerk legen, dieses überhaupt nicht mehr verstehen, ist ganz Verschiedenes enthalten: einmal der Vorwurf, die äußerlichen Faktoren einer (scheinbaren) Bildvollendung nicht mehr nachprüfen zu können, dann der Anspruch an den Künstler, so zu malen, daß der Betrachter vom Handwerk aus nachzukommen vermöge, endlich die Forderung nach einem ein für allemal festgelegten Gestaltungs-kanon.

Jede Zeit hat ein anderes Lebensgefühl; jede Zeit hat darum auch ein anderes künstlerisches Handwerk.

Glauben wir, durch das bloße künstlerische Handwerk zurückgewinnen zu können, was sich im Lebensgefühl, in der seelischen Grundstruktur, in der geistigen Haltung gewandelt hat?

Worin besteht das Wesen des künstlerischen Handwerks? Für den Künstler bedeutet das Handwerk die Beherrschung der Gesamtheit der formalen Mittel und Möglichkeiten, die der arbeitenden Hand zugänglich sind, und die ihm erlauben, seinem Lebensgefühl und Weltgefühl, das sich in seiner schöpferischen Vision verdichtet, im Kunstwerk Ausdruck zu geben. Handwerk ist mir so lange und so weit sinnvoll, als es dem Kunst-Werk zudient.

Zugegeben: Die Kunst der Gegenwart ist (manchmal) schwer verständlich. Aber darf die erste und wichtigste Forderung an die Kunst die der Leichtverständlichkeit sein? Ein Kunstwerk ist ein Gleichnis des Lebens: damit ein Gleichnis des schöpferischen Geistes, der in diesem zum Ausdruck gelangt. Und ist das Leben leicht verständlich? Und ist Gott, oder wie man den schöpferischen Geist nun nennen mag, leicht zu verstehen?

Viele Zeitgenossen meinen, nur schon darum, weil sie die Kunst der Gegenwart nicht mehr verstehen, über diese auch ihr vernichtendes Urteil aussprechen zu dürfen. Aber ist es nicht so, daß damit, daß sie diese Kunst nicht mehr verstehen, nicht mehr verstehen wollen, in vielen Fällen nicht ein Urteil über diese, sondern ein solches über sie ausgesprochen ist? Eine künstlerische Gestaltung enthält immer mehr Notwendigkeit (Notwendigkeit),

als ein bloßes Urteil darüber, in dem nie ein Schicksal verwirklicht, sondern eine meist unverbindliche Meinung geäußert wird.

Wie wenig braucht es auf dem Gebiete der Kunst dazu, um etwas abzulehnen — die bloße Ahnungslosigkeit oder Lieblosigkeit genügt schon. Wie viel braucht es dazu, um etwas wirklich zu bejahen: den Einsatz des ganzen Menschen. Aus diesen Gründen liegt die Wahrheit viel eher bei denen, die bejahen, als bei denen, die verneinen.

Tritt in der schroffen Ablehnung der Kunst der Gegenwart in ihrem ganzen Ausmaß nicht der geistige Hochmut in Erscheinung, den die Verächter der Kunst der Gegenwart dieser vorwerfen?

Die Stellungnahme der größeren Öffentlichkeit der „abstrakten“ oder „nicht gegenständlichen“ Kunst gegenüber wird dadurch erschwert, daß diese bei der Betrachtung dieser Kunst überhaupt nicht bis zu dem Punkte vorzustoßen vermag, der einzig entscheidet: bis zur Frage und bis zur Beantwortung der Frage nach der künstlerischen Qualität. Diese hat nie etwas anderes bedeutet und wird nie etwas anderes bedeuten als die dichteste Verwirklichung eines tiefen Welterlebnisses mit den wesentlichsten künstlerischen Mitteln: die nur dann auch die richtigen künstlerischen Mittel sind, wenn sie in der Gestaltung aufgehen. Auch in der „abstrakten“ oder „nicht gegenständlichen“ Kunst gibt es das Kunstwerk und das Machwerk, gibt es das Werk, in dem ein individuelles Lebensgefühl machtvoll und zwingend sich ausspricht, das einen ständigen Strahlungskern darstellt — und gibt es das Machwerk, welches das Kunstwerk nachahmt: von außen her, mit dessen äußerlich aufgegriffenen Gestaltungsmitteln. Die Unterscheidung von Kunstwerk und Machwerk, von künstlerischer Qualität und künstlerischer Qualitätslosigkeit, von Echt und Unecht wird aber nie eine Angelegenheit der großen Öffentlichkeit, des großen Publikums werden, sondern immer nur die Angelegenheit verhältnismäßig weniger, künstlerisch empfänglicher Menschen sein und bleiben, deren Überzeugungskraft dann auf die andern einwirkt: deren Augen zu entsiegeln vermag.

Die Freunde und Gegner der gegenständlichen oder der nicht gegenständlichen Malerei sind ständig der Gefahr des Irrtums ausgesetzt. Grundsätzlich hat auch die Malerei, die sich der Motive der Welt der sichtbaren Erscheinung bedient, mit dieser als Welt der sichtbaren Erscheinung nichts zu tun: ebensowenig zu tun wie die nicht gegenständliche Malerei. Naturwelt und Kunstwelt stellen überall nicht überbrückbare Gegensätze dar. Auch

ein „realistisches“ Bild arbeitet mit Abstraktionen, Konventionen, überlieferten und neuen Gestaltungsfaktoren und Gestaltungselementen. Von der gegenständlichen zur nicht gegenständlichen Malerei gibt es unzählige Verbindungen und Wege; aber gegenständliche und nicht gegenständliche Malerei sind von der Natur, von der Welt der sichtbaren Erscheinungen, vom Weltleben außerhalb des individuellen schöpferischen Erlebnisses, außerhalb der schöpferischen Gestaltung, unüberbrückbar getrennt. Der gestaltende Künstler ahmt nie nach: er *schafft*.

Wer bei der Betrachtung eines Kunstwerkes von der mehr oder weniger ausgesprochenen Ähnlichkeit, von einer stärkeren oder schwächeren (scheinbaren) Identifizierbarkeit des Kunstwerks mit der Welt der sichtbaren Erscheinung ausgeht, beweist damit nur, daß er das Wesen des Kunstwerks nicht erfaßt hat. Er vermeint ein Kunstwerk zu erleben und registriert doch nur eine Folge von (scheinbaren) Analogien.

Mit der nicht gegenständlichen Kunst ist nicht die Kunst in Frage gestellt, sondern vorerst nur einmal die Verwechslungsmöglichkeit von Kunst und Welt der sichtbaren Erscheinung. Ein Teil der heftigen Abwehr gegen die nicht gegenständliche Kunst in der größeren Öffentlichkeit geht darauf zurück, daß ihr diese (scheinbaren) Hilfsmittel für das Verständnis der Kunst genommen werden.

Keine Frage, daß die sogenannte „Abbildkunst“ es dem Betrachter leichter macht, sie mißzuverstehen, als die sogenannte „Sinnbildkunst“: weil jene eine ganze Reihe von Verwechslungen erlaubt und möglich macht, die diese von vornherein vollständig ausschließt.

Die gegenständliche Kunst verführt den Betrachter bisweilen dazu, den Gegenstand in der Kunst zu überschätzen; die nicht gegenständliche Kunst verführt den Betrachter bisweilen dazu, die Form zu überschätzen. Aber die gegenständliche Kunst beruht ebensowenig im Gegenstand, wie die nicht gegenständliche in einer bloßen Form. Denn in keiner Kunst sind Gehalt und Gestalt voneinander zu lösen: Gehalt ist Gestalt, Gestalt ist Gehalt. Auch in der nicht gegenständlichen Kunst kommt es darauf an, daß nicht erfunden, sondern gestaltet wird. Erfindung auf der einen, Gestaltung auf der anderen Seite.

Einige von denen, welche die Kunst der Gegenwart in allem ablehnen, was sie nicht sogleich verstehen, das heißt: was sich nicht sogleich und wider-

standslos ihrem Weltgefühl und Weltbild einfügt, sind bereit, der Kunst der Gegenwart doch zuzugestehen, daß sie, in ihrer Gesamtheit, einen Ausdruck der seelischen, geistigen, menschlichen Gesamtlage unserer Zeit wiedergebe. Damit geben sie aber auch zu, daß sie aus einer inneren Notwendigkeit heraus entstanden ist, entstanden sein muß. Denn gibt es für einen Zeitgenossen eine andere Möglichkeit, zu leben, als in der Zeit selber, in die er hineingeboren ist, gibt es für einen zeitgenössischen Künstler eine andere Möglichkeit, zu gestalten, als in der Zeit selber, in der er lebt: mit der er sich künstlerisch, gestalterisch auseinandersetzen muß: wenn er sich künstlerisch verwirklichen will?

Wahrscheinlich empfinden wir alle die Gegenwart ungemein reich, vielfältig, auf eine beklemmende Weise widerspruchsvoll. Sie können überzeugt sein: die Künstler der Gegenwart fühlen und empfinden darin wie wir. Sie setzen sich mit der Ganzheit ihrer mehr oder weniger starken schöpferischen Persönlichkeit damit auseinander. Was sie erleben, was sie fühlen und empfinden, das geben sie in ihrem Werk symbolhaft und gleichnishaft wieder. Sind sie daran schuld, wenn dieses Werk den Betrachter bisweilen erschreckt, beunruhigt, quält, verletzt? Und: Sind nicht alle diese Wirkungen irgendwie auch ein Beweis dafür, daß ihr Werk lebt?

Jedes Kunstwerk ist gestaltetes Lebensgleichnis, jedes verwirklicht ein Gleichgewicht zwischen einer Fülle gegensätzlicher Kräfte. Eine künstlerische Form ist nicht nur ambivalent, sondern polyvalent. Formen sind ebenso bedeutsam durch das, was sie aussagen, wie durch das, was sie hintergründig und untergründig enthalten. Im übrigen verwirklicht jedes Kunstwerk eine Formenganzheit: die Ganzheitsstruktur einer schöpferischen Persönlichkeit mit einer unausschöpfbaren Fülle der formalen Beziehungen und Abhängigkeiten. Auf der größeren oder kleineren Fülle dieser Beziehungen und Abhängigkeiten beruht die Wirkung der mehr oder weniger großen Gestaltungs-dichtigkeit. Darauf geht auch zurück, daß ein Bildraum immer auch gleichnishaft einen Lebensraum wiedergibt. In dem Ausmaß, in dem auch die nicht gegenständliche Malerei Lebensgleichnisse gestaltet, ist sie Kunst: wie jede andere Kunst. Aber es gibt Künstler, die auf dem Gebiet der nicht gegenständlichen Kunst gestalten, welche die Wirkung der dichtesten künstlerischen Gestaltung dadurch erreichen zu können meinen, daß sie bestimmte Gesetzmäßigkeiten der Mathematik in die künstlerische Gestaltung übernehmen: Kreis, Oval, Ellipse, andere mathematische Kurven, Gerade, Quadrate, rechtwinklige Vierecke usw. Aber sobald man in die künstlerische Gestaltung irgendein Gebilde übernimmt, dessen Form sich durch eine Formel berechnen oder

bestimmen läßt, setzt das eigentliche künstlerische Erlebnis aus: treten an seine Stelle Bewußtsein und Verstand.

Wir treten gegen eine Auffassung auf, welche den Begriff „Moderne Kunst“ mit den Begriffen „abstrakte Kunst“ oder „nicht gegenständliche Kunst“ gleichsetzt. Der Begriff „Moderne Kunst“ umfaßt mehr und anderes als „abstrakte Kunst“ oder „nicht gegenständliche Kunst“. Diese stellt nur einen Teil der künstlerischen Äußerungen unserer Zeit dar. Aber weil sich seit einiger Zeit die leidenschaftlichsten Kämpfe um Ablehnung oder Anerkennung der „abstrakten“ oder „nicht gegenständlichen“ Kunst abspielen, ist diese auch in einem Ausmaß in den Mittelpunkt der geistigen Auseinandersetzung gerückt, daß man sie oft als den einzigen wesentlichen künstlerischen Ausdruck unserer Zeit betrachtet. Die Wortführer der „abstrakten“ oder „nicht gegenständlichen“ Kunst (die Wortführer unter den Künstlern und unter den Kunstkritikern) lassen im allgemeinen nur diese gelten. Der Kunstfreund und Kunstbetrachter der Gegenwart aber, der sich allen wesentlichen künstlerischen Äußerungen der Gegenwart offen hält, der sieht die Kunst der Gegenwart doch reicher, erlebt in ihr eine Fülle von künstlerischer Gestaltung, die in einem Zwischenbereich zwischen gegenständlicher und nicht gegenständlicher Kunst angesiedelt ist. Was die Kunst der Gegenwart — eben die „Moderne Kunst“ — kennzeichnet, ist die ungemaine Vielfältigkeit der künstlerischen Strömungen und Strebungen, die erst den vollen Ausdruck der widersprüchlichen Vielfältigkeit der seelischen Struktur und geistigen Haltung unserer Zeit darstellt.

Zu den häufigsten und gefährlichsten Forderungen, mit denen man von außen her an die Kunst herantritt, gehört auch die, daß sie den Menschen sittlich zu fördern habe. Kunst ist gestaltetes Gleichnis des Lebens. Und weil sie das Leben gleichnishaft verkörpert, so ist sie weder sittlich, noch unsittlich: *sie ist*. Der Mensch kann sich ihr gegenüber, wie dem Leben überhaupt gegenüber, als sittlich oder unsittlich, verantwortungsbewußt oder verantwortungslos erweisen. Das Kunstwerk hat die Eigenschaft, den ganzen kunstempfänglichen Menschen anzusprechen, sein Lebensgefühl zu erregen, zu erhöhen, zu erschüttern.

Die Kunst trifft und betrifft immer den ganzen Menschen: in seinem Innersten, in seinen Gefühlen und Empfindungen, in seinem Unbewußten und in seinem Bewußtsein. Und wenn auch die Sittlichkeit die höchste Instanz des Menschen vor sich selber und vor der Gesellschaft genannt werden darf, so tritt diese im Erlebnis des Kunstwerks nicht oder nur in einem beschränkten

Ausmaß in Kraft. Im übrigen hat mancher Anspruch an das Kunstwerk, der im Namen der Sittlichkeit aufgestellt wird, mit Sittlichkeit überhaupt nichts zu tun, sondern nur mit Verständnislosigkeit der Kunst und deren eigensten Mitteln und Möglichkeiten gegenüber.

Kunst ist weder optimistisch, noch pessimistisch: sie ist Kunst. Aber denkbar ist es, daß sich in ihrem Erlebnis Pessimisten und Optimisten scheiden.

Wir, die Schreibenden, Meditierenden, Kommentierenden, Kritisierenden können die Kunst der Gegenwart nicht verändern, nicht wandeln. Mit dem, was wir darüber aussagen, charakterisieren wir in vielen Fällen weniger diese Kunst als uns selber. Wir geben also weniger einen Beitrag zur Kunstgeschichte als zur Geistesgeschichte unserer Zeit. Aber mit unserer Ungeduld und unserem Unverständnis der zeitgenössischen Kunst gegenüber können wir ihrer Entwicklung und Entfaltung doch ungemein schaden: indem wir die Kräfte um uns sammeln, die nicht nur der Kunst der Gegenwart, sondern der Kunst überhaupt feindlich gesinnt sind. Die Aufgabe der künstlerischen Gestaltung und damit auch der Entwicklung der künstlerischen Gestaltung ist den Künstlern überbunden: und sie werden mit ihr in der Art fertig oder nicht fertig, die in ihrem Wesen und ihrem Schicksal bedingt ist: im Wesen und im Schicksal ihrer Zeit, das unser Wesen und unser Schicksal ist. Nur dadurch, daß sie auch weiterhin, und unbeirrt durch das, was wir fordern und sagen, und auch dann unbeirrt, wenn wir uns zu ihnen bekennen, aus einer inneren Notwendigkeit heraus gestalten, bringen sie uns selber weiter — und sicherlich nicht dorthin, wohin wir kommen wollen, sondern dorthin, wohin wir kommen müssen: nach den Gesetzen der Entwicklung des Lebens selber. Wir werden der Kunst unserer Zeit nur dort gerecht, wo wir sie unbefangen aufsuchen und erleben. Und nur dort, wo wir die Kunst der Gegenwart unbefangen und stark erleben, sind wir auch wirklich lebendige Zeitgenossen.

Der Vorwurf, den eine Zeit an ihre Künstler richtet, ist immer ein (verkappter) Selbstvorwurf. Wenn Sie schon anklagen, so klagen Sie doch offen unsere Zeit an; aber machen Sie es sich nicht dadurch bequem und billig, daß Sie die Künstler anklagen! Die einzige Forderung, die Sie an den Künstler stellen dürfen, ist die Forderung nach dem ganzen Einsatz seiner schöpferischen Persönlichkeit: ist, daß er Kunstwerke und nicht Machwerke schaffe. Jeder Künstler, auch jeder Künstler der Gegenwart, der aus einer inneren Notwendigkeit heraus gestaltet, schafft neue Werte, trägt dazu bei, der Gegenwart Gestalt und Gesicht zu geben: und dadurch, daß er der

Gegenwart Gestalt und Gesicht gibt, erfüllt er sie nicht nur, sondern führt er schon über sie hinaus. Nur durch die Gestaltung der Gegenwart wird die Gestaltung der Zukunft möglich. Das Kunstwerk aber (das Werk, in dem ein echter Künstler sein Welt- und Lebensgefühl gleichnishaft zum Ausdruck bringt) stellt immer eine Mitte dar, ist eine Mitte, ein Strahlungs- und Wirkungskern.

Sie alle, die Sie die Veranstaltungen des „Darmstädter Gesprächs“ besuchten, beweisen damit zum mindesten, daß die Probleme der Kunst Sie beschäftigen. Haben Sie doch den Mut, sich, wenn Sie ein Kunstwerk betrachten, nicht auf das zu stützen, was Sie gelernt haben, sondern geben Sie Ihrem tieferen Gefühl nach: Betrachten Sie, betrachten Sie immer wieder. Wagen Sie doch, sich dem künstlerischen Erlebnis hinzugeben. Denn dort, wo Sie sich scheinbar ganz an die Kunst verloren haben, da haben Sie in Wirklichkeit sich ganz darin gefunden.

KURZE BIOGRAPHISCHE ANGABEN

ADORNO, Theodor W., Prof. Dr.; Philosoph, Soziologe, Musikwissenschaftler; geb. 1903 in Frankfurt a. M., Studium in Frankfurt a. M. und Wien, 1931—1933 Dozent in Frankfurt a. M., 1934—1949 in England und USA; seit 1949 Professor an der Universität Frankfurt a. M.

ANKEL, Wulf Emmo, Prof. Dr.; Biologe; geb. 7. 8. 1897 in Frankfurt a. M., Studium Universität Frankfurt a. M. bei Otto zur Strassen und Fritz Drevermann, 1930 Privatdozent in Gießen, dort 1937 a. o. Professor; seit 1939 a. o. Professor an der T. H. Darmstadt und Direktor des Zoologischen Institutes und der Zoologischen Abteilung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, 1947—1950 zugleich Lehrauftrag für allgemeine Soziologie und vergleichende Anatomie an der Universität Frankfurt a. M.

BAUMEISTER, Willi, Prof.; Maler, tätig auch als Bühnenbildner und Typograph; geb. 1889 in Stuttgart, Studium an der Kunstakademie Stuttgart, jedoch hauptsächlich Autodidakt, 1928 Professor an der Stadel-Kunstschule in Frankfurt a. M., 1930 Deutscher Staatspreis, 1933—1945 fristlose Entlassung und Malverbot (in dieser Zeit entsteht das Buch „Das Unbekannte in der Kunst“, erschienen Stuttgart 1947); seit 1946 Professor an der Stuttgarter Kunstakademie.

BENZ, Richard, Dr. phil.; Kulturwissenschaftler, freier Schriftsteller; geb. 12. 6. 1884 in Reichenbach (Vogtland), Studium Kulturgeschichte, Literatur, Bildende Kunst und Musik; lebt in Heidelberg.

BERNHARDT, Friedrich; Maler, Architekt und Kunstzerzieher; geb. 1894 in Berlin-Lichterfelde, Studium an Akademien Brügge (van Acker) und Berlin (F. Spiegel) und an der T. H. und der Staatl. Kunstschule Berlin; lebt in Dieburg bei Darmstadt.

CAVAEL, Rolf; Maler; geb. 27. 2. 1898 in Königsberg (Preußen), Studium an der Kunstschule Frankfurt a. M., dort auch Lehrer für Graphik, 1928 Wendung zur abstrakten Malerei, Begegnung mit Kandinsky, 1933—1945 Malverbot; lebt in Garmisch-Partenkirchen.

DOMNICK, Ottomar, Dr. med.; Nervenarzt, Kunstsammler, Verleger; geb. 20. 4. 1907 in Greifswald; lebt in Stuttgart.

EVERS, Hans Gerhard, Prof. Dr.; Kunsthistoriker; geb. 19. 3. 1900 in Lübeck, Studium an den Universitäten Heidelberg und Göttingen, 1927 Studien in Ägypten, 1932 Habilitation an der Universität in München, dort 1933 Privatdozent und 1942 a. o. Professor; seit 1950 Ordinarius an der T. H. Darmstadt.

HARTLAUB, Gustav F., Prof. Dr.; Kunsthistoriker; geb. 12. 3. 1884 in Bremen, 1922—1933 Direktor der Kunsthalle Mannheim; Professor an der Universität Heidelberg.

HEYD, Kurt; freier Schriftsteller und Journalist; geb. 1906 in Darmstadt; seit 1949 Erster Vorsitzender der Neuen Darmstädter Sezession; lebt in Darmstadt.

HILDEBRANDT, Hans, Prof. Dr.; geb. 19. 1. 1878 in Staufen (Baden), juristisches Studium bis nach dem zweiten Staatsexamen, dann Studium der Kunstwissenschaft in München und Heidelberg, dort 1908 promoviert, 1912 Habilitation an der T. H. Stuttgart, dort 1920 a. o. Professor, 1937 entlassen, 1945 wieder eingestellt; seit 1949 im Ruhestand in Stuttgart.

HOLZAMER, Karl, Prof. Dr.; Philosoph; geb. 13. 10. 1906 in Frankfurt a. M., Studium in München, Paris, Frankfurt a. M. und Bonn; seit 1946 a. o. Professor an der Universität Mainz.

ITTEN, Johannes, Prof.; Maler und Kunstpädagoge; geb. 11. 11. 1888 an der Südern Linden, Schwarzenegg (Kanton Bern/Schweiz), Schüler von Hoelzel, 1919 Meister am Bauhaus Weimar; Direktor der Kunstgewerbeschule, der Textilfachschule, des Kunstgewerbemuseums und des Rietbergmuseums in Zürich.

JEDLICKA, Gotthard, Prof. Dr.; Kunsthistoriker; geb. 6. 5. 1899 in Zürich (Schweiz), Studien besonders in Frankreich; Privatdozent und dann Ordinarius an der Universität Zürich.

KLEINT, Boris Herbert, Dr. phil.; Maler; geb. 11. 4. 1903 in Masmünster (Elsaß), Studium der Psychologie, Assistent an der Universität Frankfurt a. M., Studium der Malerei bei Itten in Berlin, 1936—1945 Ausland; seit 1946 Lehrer an der Staatl. Schule für Kunst und Handwerk in Saarbrücken.

KÖBERLE, Adolf, Prof. Dr.; Theologe; geb. 3. 7. 1898 in Berneck (Oberfranken), 1926 Leiter des Ev.-Lutherischen Missionsseminars Leipzig, 1930 a. o. Professor an der Universität Basel; seit 1939 Professor für Systematische Theologie an der Universität Tübingen (Dogmatik, Ethik, Apologetik, Kirchenkunde der Gegenwart).

KÖHLER, Wilhelm, Dr. med.; geb. 17. 5. 1897 in Offenbach; Vorsitzender des Vorstandes der Goebel AG (Maschinenfabrik), Darmstadt.

LEONHARD, Kurt; Kunstschriftsteller; geb. 5. 2. 1910 in Berlin, Studium der Kunstgeschichte und Philosophie in Berlin, Veröffentlichungen seit 1946; lebt in Eßlingen.

MITSCHERLICH, Alexander, Dr. med.; Neurologe und Psychotherapeut; geb. 20. 9. 1908 in München; seit 1946 Privatdozent und Leiter der Abteilung für Psychosomatische Medizin der Klinischen Universitäts-Anstalten Heidelberg.

ROH, Franz, Dr. phil.; Kunsthistoriker; geb. 1890 in Apolda, Studium in München, Assistent bei Wölfflin; seit 1946 Lehrauftrag für neuere Malerei an der Universität München, Redakteur der „Kunst“ (Bruckmann).

ROH, Juliane, Dr. phil.; Kunsthistorikerin; geb. 1909 in Duisburg, Studium in Heidelberg; Kunstkritikerin in München.

SCHMOLL gen. Eisenwerth, Adolf, Dr.; Kunsthistoriker; geb. 16. 2. 1915 in Berlin, Studium dort bei Pinder und Rodenwaldt, 1945 Assistent von Oskar Schürer; Privatdozent an der T. H. Darmstadt, Lehraufträge an der Universität Saarbrücken und an den Werkkunstschulen Darmstadt und Saarbrücken.

SCHROEDER, Ernst; geb. 8. 9. 1889 in Bartenstein (Ostpreußen), Gerichtsassessor, Oberbürgermeister in Schneidemühl und Königshütte, Stadtkämmerer in Breslau; seit 1948 Bürgermeister in Darmstadt.

SEDLMAYR, Hans, Prof. Dr.; Kunsthistoriker; geb. 18. 1. 1896 in Hornstein im Burgenland (Österreich), Studium an der T. H. und an der Universität Wien bei M. Dvorák und J. V. Schlosser, 1936—1945 Ordinarius an der Universität Wien; seit 1951 Ordinarius an der Universität München.

STROMBERGER, Hildegard, Dr. med.; Malerin; geb. 1904 in Jennen (Ostpreußen), Studium der Medizin, seit 1940 Malerin, Mitglied der „GRUPPE“ Hamburg (ungegenständliche Maler); lebt in Hamburg.

WEBER, Alfred, Prof. Dr.; Soziologe; geb. 30. 7. 1868 in Erfurt, Studium in Bonn, Tübingen, Berlin, 1894 Promotion an der Universität Berlin, dort 1899 Habilitation, im gleichen Jahr dort Privatdozent, 1904—1907 o. Professor an der Universität Prag; seit 1907 o. Professor an der Universität Heidelberg, z. Zt. emeritiert.

WEIDHAAS, Hermann, Prof. Dr.-Ing., Dr. phil.; geb. 1. 9. 1903 in Zeulenroda (Thüringen), 1943—1944 Lehrauftrag an der Universität Berlin, 1946 Habilitation an der Universität Greifswald, 1948 a. o. Professor mit Lehrauftrag in Weimar, dort seit 1949 o. Professor an der Hochschule für Architektur; Mitglied der Museumskommission für die sowjetisch besetzte Zone.

WESTPFAHL, Conrad; Maler und Kunstschriftsteller; geb. 23. 11. 1903 in Berlin, Studium in Berlin bei Orlik, in München und Paris, 1914—1918 Artillerist und Flieger, 1926—1933 in Frankreich, 1933 Malverbot, 1934—1939 in Griechenland; lebt in Pöcking (Bayern).

WIESZNER, Georg Gustav, Dr. phil.; Kulturwissenschaftler, Schriftsteller; geb. 9. 3. 1893 in Nürnberg, Studium in München (u. a. bei Wölfflin), Lehrtätigkeit an der Volkshochschule und Kunstschule Nürnberg, Verbindung mit dem „Bauhaus“, 1933 Arbeitsverbot; seit 1945 Direktor der Volkshochschule Nürnberg.

WINKLER, Walter, Dr. med.; Neurologe; geb. 16. 12. 1914 in Pearadja (Sumatra/Niederländisch-Indien), Studium Psychiatrie, Neurologie; Dozent und Oberarzt an der Universitäts-Nervenklinik Tübingen.

WYSS, Dieter, Dr.; geb. 20. 12. 1923 in Addis Abeba (Abessinien), Studium Medizin und Philosophie in Berlin, Rostock und Heidelberg, dort 1949 Promotion; jetzt Assistent an der Universitätsklinik in Heidelberg.

NAMEN - UND STICHWORT - REGISTER

- Aalto 91
 Abbildende Kunst 235
 Abschied von der bisherigen Geschichte 65
 Abstammung des Menschen 75—79
 Abstrakt, abstrakte Kunst, abstrakte Malerei
 10, 12, 33, 34, 44, 56, 57, 60, 67—69,
 94, 107, 110, 111, 129—135, 144, 145,
 152, 158, 159, 162, 164, 165, 175,
 178—180, 187, 188, 214, 234, 237
 Abstraktion 204
 Adorno, Theodor W. 61, 127, 155, 193—196,
 206, 215—225,* 228
 Aeneas 102, 159
 Aesthetisch, unaesthetisch 54, 55
 Affen 76
 Altamira 177
 Amerikanischer Kunstpreis
 München 1949 164
 Amorph 50
 Andres, Stefan 84
 Angelico, Fra 89, 184
 Ankel, W. E. 75—79
 Anthropologie 74
 Anthropomorph 12, 13, 204
 Anthroposophie 70
 Antinaturalismus 92
 Aquarell 133
 Archaismus 12
 Archetypus 96, 105, 106
 Archipenko 11
 Architekt 53
 Architektur 66, 225, 226
 Aristoteles 139, 144, 147, 199
 Arndt, Werner 171, 172
 Arp, Hans 42, 43
 Atheismus 112
 Atomphysik 98, 99, 100, 154, 172
 Atonale Musik 57, 60
 Augustinus 208
 Ausstellende Künstler 16—18
 Ausstellung Mathildenhöhe 5—25, 114, 115,
 129, 140, 162, 164, 168, 171, 202—204,
 210, 211, 213
 Autonomie des Menschen 82

 Baader, Franz von 208
 Bach, J. S. 118, 119, 153
 Bacmeister, Ernst 96
 Barlach 68, 149, 180
 Barock 57, 60, 96, 97
 Baudissin, Graf 149
 Bauhaus 69, 90, 91, 96
 Bauhaus-Architektur 57, 60, 130
 Baumeister, Willi 24, 26, 91, 95, 96, 100,
 112, 128—153, 155, 162, 168, 172—174,
 176, 177, 179, 204, 205
 Beckmann, Max 25, 68, 112, 187, 203
 Beethoven 89, 91, 118, 136, 187, 214, 215
 Begrüßung 7
 Bellini, Giovanni 89
 Benz, Richard 15, 117—120, 211
 Berdjajeff 192
 Bereitwilligkeit 167
 Berg, Alban 219
 Bernhardt, Friedrich 175—177
 Bewegung 143
 Biedermeier 57, 60, 91, 97
 Biologie 75—79
 Bissier 101
 Boeckl, Herbert 51
 Böcklin, Arnold 74, 97
 Boisserée, Sulpiz 13
 Bosch, Hieronymus 60, 89, 92, 109
 Böttcher, J. F. 143
 Braque 11, 38, 91, 191, 198
 Brahms 89, 99
 Brouwer 89
 Bruckner 89, 99
 Brücke, Dresden 97, 198
 Brueghel, Pieter d. Ä. 92, 161
 Buchheim, Lothar 144
 Büchner, Georg 130
 Bühler 149
 Buddha 170
 Burckhardt, J. 89

 Carrà 38, 40, 43, 112
 Cavael 165, 166, 177, 178, 192
 Cézanne 11, 12, 65, 89, 91, 104, 105, 107,
 111, 140, 142—144, 146, 162, 168—172,
 180, 186, 187, 190, 191, 213
 Chaos, chaotisch 50, 59, 61, 62, 92, 96, 114,
 130, 159, 207, 214
 Chardin 142
 Chartres 152, 196
 Chesterton, G. Keith 49
 Chiasmus 57
 China 120
 Chirico 112, 181
 Christentum, christlich 62, 99, 100, 102, 170,
 179, 180, 188, 190
 Clemenceau 169
 Comte, Auguste 52, 53
 Corbusier 56, 58, 90, 91, 226
 Courbet 51, 89, 91, 97, 146, 196, 214
 Couture 141
 Curie 143

 Dadaismus 33, 43
 Dali 46, 47, 59
 Dämonisch 59, 92, 110
 Darmstadt 7, 11, 31, 95

- Darmstädter Gespräch 7, 9, 155
 Darwin 150, 179
 Daumier 51, 92
 Debussy 221
 Dehmel 111
 Delacroix 51, 91, 224
 Demagogie 211
 Demokratie 176, 177
 De-Naturalisierung 199—201
 Derain 112
 Descartes 81, 82
 Desintegration 50, 124
 Deutsche Demokratische Republik 113—117
 Dichter 53
 Diehl, Gottfried 15
 Dix, Otto 90, 112
 Domnick, Ottomar 128—134
 Dostojewskij 49, 50
 Durchgehendes Pferd 51, 104
 Dürer 123, 140, 142, 201
 Dyck, A. van 195
- Ebenbildlich, Ebenbildlichkeit 103, 104,
 106—108
 Eckart, Meister 147, 148
 Ehrenberg, Rudolf 78
 Einem, H. von 155, 205
 Einstein 100
 Ekelhaft 55
 Eliot, T. S. 97
 Emanzipierung der Stilkomponenten 123, 124
 Ende, Edgar 178
 Ensor, J. 59
 Entwicklung 232
 Erfahrung 77
 Ernst, Jupp 145
 Ernst, Max 46, 47, 59, 93, 108, 170
 Eröffnung der Ausstellung 9
 Eröffnung des Gesprächs 29
 Evers, H. G. 29—31, 87, 88, 95, 98, 101,
 116, 119, 120, 123, 124, 127, 128, 138,
 140, 145, 155, 189, 190, 193—197,
 208—211, 214—217, 228
 Existenzialismus 94
 Existenzphilosophie 83—85, 206
 Expressionismus 12, 13, 33, 67, 111, 112,
 123, 130, 178, 179, 198, 203, 218—220
 Eyck, J. van 153
- Farbe 43, 141, 164
 Fauvismus 74
 Feininger, L. 69, 219
 Fichte 80
 Fläche 37, 166, 167
 Flaubert 184
 Formaler Wert 189
 Form und Farbe 183, 184
 Foto-Ausstellung „fotoform“ 18, 96
 Fotografie (Photographie) 79, 96, 101, 104
 Fragmentierung 213
 Fraenger, W. 109
 Franke, Meister 186
 Freiheit 113, 199, 207, 209, 222
 Freud, Sigmund 72, 75, 126
 Funktionalismus 58
 Futurismus 12, 33
- Gefährdung 48, 113, 155, 206
 Gebser, Jean 14
 Gegenständigkeit 120—122, 145, 178, 196,
 197
 Gegenstandslose Kunst 120—122, 162, 163,
 172, 189, 190, 196, 197, 204, 234, 235,
 237
 Gegenwart 229—237
 Gemeinschaft 52
 Geometrischer Stil 121
 Géricault 51
 Geschichtlichkeit 189, 192, 195, 207
 Gesellschaft 169, 177, 211, 212
 Gesicht 78
 Gestalt 130, 133
 Gestaltung 184
 Gide, André 102
 Gilgamesch 96
 Giotto 153
 Gleizes 111
 Gliederung des Gesprächs 28
 Gluck 89
 Goebbels 136, 149
 Goethe 13, 76, 89, 94, 136, 146, 153, 154,
 192, 200
 Gogh, van 141, 165
 Gottebenbildlich 63, 64
 Gottesbild 187
 Goya 49, 51, 92
 Grausamkeit 89
 Greco 165
 Grieshaber, H. A. P. 22
 Gris, Juan 38, 216
 Gropius, W. 91
 Grosz, G. 68, 90, 112
 Grünewald 89, 92, 96, 153
- Haedel, Ernst 71
 Haftmann, W. 98, 207
 Haizmann 123
 Halbabstrakt 213, 214
 Hand 76
 Handwerklichkeit 189, 191, 193, 198, 233
 Harlekin 51, 52
 Harmonie 43, 92, 110, 113, 152, 194,
 196, 215—217
 Hartlaub, G. F. 26, 92—95, 106, 107, 155,
 178, 182, 199, 200, 209—211, 217
 Hartmann, Nicolai 183
 Hartung, Hans 133
 Hausenstein, W. 134, 135, 136, 146, 148, 149,
 151, 193
 Haydn 89
 Heck, Georg 15
 Hegel 53
 Heidegger 147
 Henselmann 164
 Herzkraft 208, 209
 Hess. Landesmuseum 8, 18
 Heyd, Kurt 9
 Hieroglyphe 15
 Hildebrandt, Hans 120—123, 217, 225—228
 Hindemith 61, 206, 219
 Historismus 119
 Hitler 59, 149
 Hodler, F. 156
 Hofer, K. 68, 112, 203
 Hofferbert, Willi 15
 Hoffmann-Lederer, H. 18
 Hofmann, Josef 97
 Hogarth 49

- Höhlenmalereien 139
 Holbein, H. d. J. 89, 165, 196
 Hölderlin 88, 136, 153
 Hölle 59
 Holzamer 79—86, 179
 Hoelzel, Adolf 151
 Humboldt 81
 Huyzinga 112
- Ikone 191, 192
 Ikonologie des 19. Jahrhunderts 50
 Ikonographie 51
 Imago Dei 63
 Impressionismus 12, 13, 33, 140, 221
 Individualismus 67
 Infra-realistisch 58, 59, 60, 109, 110
 Ingres 223
 Instinkt 77
 Intellekt, intellektualisierend 162, 171, 176, 177
 Intoleranz 176
 Islamische Kunst 153
 Isolierung der Kunst 91
 Itten, Johannes 26, 30—47, 59, 60, 72, 87; 89, 95, 138, 155, 157, 159—164, 169—178, 183—185, 202, 206, 209
- Jedlicka, Gotthard 26, 142, 155, 217, 228—237
 Jené, Edgar 108
 Jüdische Kunst 153
 Jung, C. G. 51, 96, 105
 Jugendstil 66
 Jury der Ausstellung 15
- Kandinsky, W. 11, 15, 44, 45, 47, 69, 111; 123, 132, 163, 166, 178, 179, 184, 197, 210, 219
 Kant 58, 94, 136, 154
 Keyserling 8, 179
 Kierkegaard 84
 Kirche 63
 Kirchenkunst 102
 Kirchner, Ernst Ludwig 68, 149, 156
 Kitsch 64
 Klee, Paul 15, 44, 45, 69, 90, 91, 100; 111, 121, 132, 136, 146, 149, 153, 156, 163, 164, 182, 184, 185, 186, 205, 210
 Kleint, Boris 168—171, 178, 186, 187, 219
 Klerikalisierung der Kunst 63
 Klopstock 89
 Knappe, Karl 111
 Köberle, Adolf 63, 64, 99, 100
 Köhler, Dr. W. 201—203, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215
 Kokoschka, Oskar 97, 219, 224
 Kolumbus 143
 Komitee 27
 Kommunismus 60
 Konrad von Soest 186
 Konstrukteur 53
 Konstruktivismus 133
 Konstitutionspsychologie 123—125
 Kopie 146
 Kosmos, kosmisch 61, 62, 66, 214, 215, 216
 Krankhaft 202
 Kretschmer, Ernst 124
 Krisenbewußtsein 52, 90
 Krise des Christentums 93
 Kubicek, Juro 18
 Kubin, Alfred 59
- Kubismus 12, 33, 38, 67, 113, 169; 171; 191, 218, 222, 224
 Kugel, Kegel und Zylinder 171, 172
 Kulturfassade 53
 Kunst als überwundene Kategorie 53
 Kunst als „höchster Wert“ 54
 Kunst für die Künstler 202
 Kunsthistoriker 56
 Künstlerkolonie 8
 Kunstmüdigkeit 90
 Kunst und Religion 93, 94, 102
 Kunst und Technik 54
 Kunstverein 9
 Kunz, Karl 23, 186
- Laie 201—203
 Landschaft 159
 Landschaftsmalerei 119
 Laotse 170
 Lautréamont 181
 Léger, Fernand 38, 40
 Lehmbruck, Wilhelm 68
 Leibl, Wilhelm 65
 Leonhard, Kurt 109—113, 197, 198, 206
 Lessing 89
 Lewis, Sinclair 170
 Lionardo 145, 150, 153
 Literatur 171, 175
 Lochner, Stephan 89
 Löw, E. Freiherr von 178
 Logos 208, 209
 Loos, Adolf 97, 219
 Lorenz, Conrad 77
 Lortz, Helmut 18
 Loth, Wilhelm 15, 203
 Luther 153
- Magistrat 11
 Makroskopie 14
 Makrowelt 94
 Malewitsch 123, 166
 Manet 34, 35, 37, 89, 146, 196, 214
 Mann, Thomas 127
 Mantegna 89
 Marc, Franz, 11, 111, 123, 163, 197, 219
 Marcks, Gerhard 21, 68
 Marées, Hans von 11, 104, 185
 Maritain 81
 Marxismus 93
 Maschine 96
 Matéré, Ewald 19, 111, 123
 Material 193
 Materialismus 147, 185
 Matisse 36, 37, 103, 104, 169, 213
 Mechanisches Prinzip 83
 Medizin 70—75, 123—126
 Meistermann, Georg 54, 111
 Menhir 15
 Mettel, Hans 15, 172, 174, 175, 182
 Metzger, Ludwig 7
 Meyer-Amden, Otto 13, 151
 Michelangelo 88, 89
 Millet, J. F. 89
 Mimesis 199
 Mikroskop 96
 Mikroskopie 14
 Mikrowelt 94
 Mißverstehen der zeitgenössischen Kunst 88
 Mitscherlich, Alexander 70—75, 97, 105, 107, 123, 126, 130, 178, 206
 Mitte 95, 130, 146, 147, 239

- Mode 212, 213
 Modern 54
 Moderne Kunst 109, 110, 178—181, 237
 Mondrian 42, 43, 111, 112, 123, 161
 Monet 11, 13, 89, 146, 214
 Moore, Henry 15
 Morell, Abbé 149
 Moser, Lukas 88
 Mozart 89, 118, 214
 Müller-Landau, Rolf 15
 Munch, Eduard 51, 156, 158
 München 69
 Münchner Sezession 164
 Münter, Gabriele 203
 Musik 15, 57, 61, 113, 118, 119, 167,
 178, 179, 180, 187, 193—195, 218—225
 Mythologie 179, 180
- Nationalsozialismus 147
 Natur 94, 96, 99, 174
 Naturalismus 121, 139, 140, 153
 Naturnachahmung 146, 199—201, 205
 Naturwirklichkeit 173
 Naturwissenschaft 179
 Negativ 215, 216
 Negative Zwischenformen 157, 158,
 160—162, 166
 Neoklassizismus 12, 222
 Neo-Plastizismus 43
 Neue Darmstädter Sezession 8, 9—11, 18, 204
 Neumann, Otto 211
 Nietzsche 83, 148, 221
 Nihilismus 84, 148
 Nihilistische Kunst 111, 119
 Nürnberg 95
- Oben und Unten 59, 73, 74, 110, 130, 138,
 153
 Objektivität 61, 222
 Optimismus 49, 89, 112
 Ostzone 113—117, 176, 207
 Otto, Rudolf 153
 Ozenfant 112
- Paracelsus 123, 200
 Parteirichtung 56
 Pascal 81, 208
 Passarge, Walter 15
 Penaten 102, 103, 162
 Person, personenhaft 86
 Perspektive 141, 142
 Pessimismus 49, 89, 112
 Phantasie 106
 Philosophie 79—86, 179
 Photographie (siehe Fotografie)
 Physik 94
 Picasso 11, 12, 15, 38, 39, 56, 97, 112,
 136, 148, 153, 156, 157, 160, 186; 195,
 210, 211, 215, 218, 222, 223, 224
 Pikant 54, 55, 91
 Pinder, Wilhelm 15, 118, 179
 Plakat 191
 Planck, Max 100, 228
 Plastik 14, 15, 66
 Platon 153
 Porträt 13, 162, 171, 173—175, 180, 196,
 224
 Portmann, Adolf 77
 Positivformen 160—162, 166
 Präreligiös 187
 Preetorius, Emil 67, 68
- Pseudo-Mäleßkircher 89
 Psychologie 71—74
 Psychoanalyse 70, 72, 73
 Publikum 56, 88, 95, 98, 109, 145
 Pythagoras 147
- Qualität 115, 160, 234
- Raffael 89, 157, 158, 162, 196, 215
 Recklinghausen 138
 Redaktion 27
 Rehm, Walter 107
 Religion 89, 93, 99, 100, 111, 187, 189;
 192, 196, 199, 208
 Religion und Kunst
 (siehe Kunst und Religion)
 Rembrandt 145, 163, 165, 179
 Renoir 13, 219
 Rimbaud 53
 Ritschl, Otto 15
 Rodin 11
 Roh, Franz 14, 26, 88—92, 97, 179, 195,
 196, 199, 214—217
 Roh, Juliane 213, 214, 216
 Röntgen 143
 Rosenberg, Alfred 136, 147, 150
 Rouault 111
 Rousseau, J. J. 81
 Rousseau, Madeleine 130
 Rubens 89, 195
 Runge 118, 119
 Rutherford 154
- Sartre, J. P. 61, 84, 147, 199
 Savonarola 88
 Scheler, Max 81, 179, 180, 181
 Schiele 59
 „Schiffbrüchige“, Auswanderer 51
 Schiller 89, 136, 186, 203
 Schizothyme Züge der modernen Kunst
 124—126
 Schlegel, Friedrich von 54, 55
 Schlemmer, Oskar 13, 69, 91; 112, 122, 149,
 151
 Schmolll gen. Eisenwerth, A. 11—15, 27,
 203, 211
 Schönberg, Arnold 57, 61, 215, 219, 220,
 224, 225
 Schönheit 140
 Schöpferkraft 52
 Schopenhauer 73
 Schrader, Hubert 51
 Schroeder, Ernst 7
 Schubert, Franz 118
 Schürer, Oskar 12
 Schultze-Naumburg 136, 149
 Schumann, Robert 219
 Schwarzbeck, Fritz 15
 Schwind, M. von 96
 Sedlmayr, Hans 11, 14, 26, 30, 48—62, 65;
 73, 74, 87—92, 97—102, 104, 105, 107;
 109, 110, 126, 127, 129, 130, 134—155,
 159, 160, 162, 172, 173, 176, 180, 192,
 204—209, 215, 216
 Seele 72, 81, 82
 Selbstbewußtsein des Künstlers 52
 Selbstverantwortung des Menschen 72, 75
 Severini 112
 Sittlichkeit 237, 238
 Sixtinische Madonna 157, 158, 160
 Skizze 190, 191, 194

- Sokrates 151
 Solowjoff 102
 Soziale Lage der Kunst 89, 90
 Sozialismus 117
 Soziologie 64
 Spengler, Oswald 112, 136, 147
 Spiegel 14
 Stadler, Toni 20
 Steinzeit 177
 Sternberger, Dolf 74
 Stilleben 142, 143
 Strawinsky 61, 206, 221, 222, 223
 Ströher, Karl 24
 Ströherpreis 18, 107
 Stromberger, Karl 183, 184
 Stromberger, Hildegard 162, 163, 170, 171,
 173, 180, 182, 183
 Subjektivität 61, 222
 Suprarealistisch 58
 Surrealismus 12, 33, 34, 47, 59, 67, 92, 93, 94,
 100, 108, 110, 111, 130, 169, 178, 181,
 182
 Symbol 122

 Technik 59, 60, 68, 113, 176, 188, 227
 Technische Hochschule Darmstadt 9
 Theologie 63
 Thomas von Aquino 83
 Tiepolo 150
 Tintoretto 38
 Tizian 201
 Tod, Totes 50, 106
 Toleranz 168, 202
 Torpedo, wattiertes 136, 138
 Totentanz 118
 Transzendenz 197, 198
 Traum 178, 181—183, 205
 Triebphäre 51
 Troja 102, 159

 Uexküll, Jakob von 77
 Uexküll, Thure von 71
 Unbehagen an der modernen Kunst 29
 Unbekannte in der Kunst 159
 Unbewußtes 73, 100, 105
 Universal 177
 Unmenschlichkeit 68
 Untermenschlich 100, 113, 136, 176
 Unter-Natürlich 58
 Urform 153

 Valéry 112
 Van de Velde, Henry 90
 Verein der Förderer der Werkgemeinschaft
 Künstlerkolonie Darmstadt 9

 Vergangenheit 192, 193, 231, 232
 Vergangenheitskult 131, 132
 Verlust der Mitte 11, 14, 48, 65, 88, 95,
 100, 113, 148, 149, 204, 208, 209, 225
 Verstand 171
 Verständlichkeit 233
 Verständnis für bildende Kunst 161
 Vielschichtigkeit 189, 195, 216
 Virchow, Rudolf 150
 Vitalismus 71
 Vollard, Amboise 190

 Wagner, Richard 210, 219
 Wahrheit 170
 Waldmüller, Ferdinand 97
 Walther von der Vogelweide 88
 Weber, Alfred 64—70, 102, 130, 132
 Webern, Anton von 219, 224
 Weidhaas, Hermann 113—117, 170, 176, 207
 Weimar, Neues 170
 Weininger, Otto 51
 Weizsäcker, Viktor von 75, 131, 134
 Weltbild, ptolemäisches 73
 Weltbild, sphärisches 73, 74
 Werfel, Franz 108
 Wert des Alten 131
 Westpfahl, Conrad 103—105, 157—160,
 180—182, 185—188, 190—193, 194, 198,
 204, 205, 209, 212, 217
 Weyden, Roger van der 160
 Widerwille 167, 168
 Wiesner, G. G. 95—97
 Winkler, Walter 100, 101, 123
 Witz, Konrad 186
 „Wohnmaschine“ 91, 226
 Wolf, Gustav 18, 119, 211
 Wölfflin, Heinrich 95
 Wright, Frank Lloyd 91
 Wyss, Dieter 108, 109, 125, 126

 Xenophanes 153

 Zaguell 35, 37
 Zeit 121
 Zeitgenossenschaft 229
 Zeitmoment 191
 Ziegler, Leopold 147
 Zirkus 51
 Zola, Emile 169
 Zürich 156, 164
 Zweig, Stefan 53
 Zwischenraum im Bild 157, 158
 Zwölftonmusik 113, 218
 Zykllothyme Züge der Kunst 125, 126

Diese digitalisierte Version wird zur Verfügung gestellt vom

Familienarchiv Hans Gerhard Evers

<https://archiv.evers.frydrych.org>

mit freundlicher Genehmigung der Neuen Darmstädter

Verlagsanstalt, NDV, Andreas Holzapfel

① DAS MENSCHENBILD IN UNSERER ZEIT

DARMSTÄDTER GESPRÄCH

DAS MENSCHENBILD IN UNSERER ZEIT

NEUE DARMSTÄDTER VERLAGSANSTALT GMBH DARMSTADT

Inhalt

Tagungsband 1. Darmstädter Gespräch

Dem Tagungsband war ursprünglich kein Inhaltsverzeichnis beigegeben. Diese Aufstellung soll dies kompensieren.

Die Ausstellung	5
veranstaltet von der Neuen Darmstädter Sezession vom 15.07. bis 3.09.1950 auf der Mathildenhöhe in Darmstadt	
Begrüßung zur Ausstellung: Ernst Schröder (Bürgermeister)	7
Eröffnung der Ausstellung: Kurt Heyd (Neue Darmstädter Sezession)	9
Zum Thema der Ausstellung: Dr. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth	11
Die Jury	15
Liste der ausstellenden Künstler	16
Ausgewählte Reproduktionen	19
Das Gespräch	27
geführt vom 15. bis 17 Juli 1950 in der Stadthalle in Darmstadt	
Das Komitee Darmstädter Gespräch	27
Zeitliche Gliederung des Gesprächs	28
Samstag abend	
Eröffnung: Prof. Dr. Hans Gerhard Evers, Darmstadt	29
Prof. Johannes Itten, Zürich: „Über die Möglichkeiten der modernen Kunst“	31
Professor Dr. Hans Sedlmayr, Wien: „Über die Gefahren der modernen Kunst“	48
Sonntag vormittag	
Prof. D. Adolf Kölberle, Tübingen: „Das Menschenbild in unserer Zeit“ in der Sicht der Theologie	63
Prof. Dr. Alfred Weber, Heidelberg: „Das Menschenbild in unserer Zeit“ in der Sicht der Soziologie	64
Dr. Alexander Mitscherlich, Heidelberg: „Das Menschenbild in unserer Zeit“ in der Sicht der Medizin	70
Prof. Dr. W. E. Ankel, Darmstadt: „Das Menschenbild in unserer Zeit“ in der Sicht der Biologie.	75
Prof. Dr. Karl Holzamer, Mainz: „Das Menschenbild in unserer Zeit“ in der Sicht der Philosophie	79
Sonntag nachmittag	
Öffentliche Diskussion von Kunsthistorikern und Kunstschriftstellern über die Antithesen des Vorabends <i>Die Teilnehmenden der Diskussion mit ihrem jeweils ersten Wortbeitrag</i>	87
<ul style="list-style-type: none"> • Prof. Dr. Hans Gerhard Evers, Darmstadt – S. 87 • Dr. Franz Roh, München – S. 88 • Prof. Dr. Gustav F. Hartlaub, Heidelberg – S. 92 • Dr. Georg Gustav Wieszner, Nürnberg – S. 95 • Prof. Dr. Hans Sedlmayr, Wien – S. 97 • Prof. D. Adolf Köberle, Tübingen – S. 99 • Prof. Willi Baumeister, Stuttgart – S. 100 • Dr. Walter Winkler, Tübingen – S. 100 • Conrad Westpfahl, München – S. 103 • Dr. Alexander Mitscherlich, Heidelberg – S. 105 • Dr. Dieter Wyss, Heidelberg – S. 108 • Kurt Leonhard, Esslingen – S. 109 • Prof. Dr. Hermann Weidhaas, Weimar – S. 113 • Dr. Richard Benz, Heidelberg – S. 117 • Prof. Dr. Hans Hildebrandt, Stuttgart – S. 120 • Dr. med. Walter Winkler, Tübingen – S. 123 	

Sonntag abend	
Dr. Ottomar Domnick, Stuttgart: (eine Entgegnung auf Sedlmayr)	129
Prof. Willi Baumeister, Stuttgart: Vorbemerkung: Weil Hans Sedlmayer den Raum verlassen hatte, verzichtete Willi Baumeister auf seine vorbereitete Rede und improvisierte stattdessen im Austausch mit dem Publikum zum Thema: „Wie steht die „gegenstandslose“ Kunst zum Menschenbild?“	134
Prof. Willi Baumeister, Stuttgart: Das Manuskript der (nicht live gehaltenen) Ansprache, die Willi Baumeister vorbereitet hatte, wurde dennoch abgedruckt: „Verteidigung der modernen Kunst gegen Hans Sedlmayr und Wilhelm Hausenstein“	146
Prof. Dr. Hans Sedlmayr, Wien: „Schriftliche Entgegnung auf die nur schriftlich eingereichte Ansprache Willi Baumeisters“	155
Montag vormittag	
Diskussion der Künstler <i>Die Teilnehmenden der Diskussion mit ihrem jeweils ersten Wortbeitrag</i> <ul style="list-style-type: none"> • Prof. Johannes Itten, Zürich – S. 156 • Conrad Westpfahl, München – S. 157 • Frau Dr. Hildegard Stromberger, Hamburg – S. 162 • Ein junger Maler – S. 163 • Rolf Cavael, Garmisch – S. 165 • Dr. Boris Kleint, Saarbrücken – S. 168 • Werner Arndt, Eisenbach (Taunus) – S. 171 • Hans Mettel, Frankfurt a. M. – S. 172 • Ein anderer junger Künstler – S. 173 • Friedrich Bernhardt, Dieburg – S. 175 • Erwin Frhr. von Löw, Niederflorstadt – S. 178 • Dr. Karl Stromberger, Hamburg – S. 183 	156
Montag nachmittag	
Schlussgespräch aller Teilnehmer <i>Die Teilnehmenden der Diskussion mit ihrem jeweils ersten Wortbeitrag</i> <ul style="list-style-type: none"> • Prof. Dr. Hans Gerhard Evers, Darmstadt – S. 189 • Conrad Westpfahl, München – S. 190 • Prof. Dr. Theodor W. Adorno, Frankfurt a. M. – S. 193 • Dr. Franz Roh, München – S. 195 • Kurt Leonhard, Esslingen – S. 197 • Prof. Dr. Gustav F. Hartlaub, Heidelberg – S. 199 • Dr. Wilhelm Köhler, Darmstadt – S. 201 • Dr. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, Darmstadt – S. 203 • Prof. Dr. Hans Sedlmayer, Wien – S. 204 • Frau Dr. Juliane Roh, München – S. 213 • Prof. Dr. Hans Hildebrandt, Stuttgart – S. 225 	189
Montag abend	
Prof. Dr. Gotthard Jedlicka, Zürich Den am Abend gehaltenen Abschlussvortrag „Wo steht die außerdeutsche Kunst?“ lies Herr Jedlicka im Tagungsband nicht abdrucken, weil er nur mit reicher Bebilderung verständlich gewesen wäre. Dies war drucktechnisch nicht realisierbar. Stattdessen trug Herr Jedlicka mit seinen Aufzeichnungen während des Tagungsverlauf zum Tagungsband bei: „Zur Kunst der Gegenwart, Aufzeichnungen zum „Darmstädter Gespräch“	229
Kurze biografische Angaben	241
Namen- und Stichwortverzeichnis	243