

Die Zukunft der Kunst

Von Joseph Gantner

Vor über fünfzig Jahren, noch in den Tagen des ersten Weltkrieges, befand ich mich in einer Gruppe von Studenten der Universität München, welche in einer Kunsthandlung am Englischen Garten eine Ausstellung von modernen Bildern besichtigte. Die meisten und wichtigsten dieser Bilder stammten von dem Russen Wassily Kandinsky und trugen absonderliche Titel wie »Improvisation 33« und ähnlich. Was aber für uns Studenten, die wir uns mit der Geschichte der Kunst beschäftigten, absolut neu, unerwartet, ja umwerfend wirkte, das war der Umstand, daß es in diesen Bildern keinen eigentlichen Gegenstand im alten Sinne mehr gab, das heißt keine Form, die etwas darstellte, was mit den Objekten unserer Erfahrung noch irgend einen Zusammenhang besaß. Selbst die allgemeinste Erfahrung, die Darstellung eines Raumes, war aus diesen Bildern verschwunden. Alles war in eine vollkommen plane Fläche gerückt und bestand aus einzelnen geraden und kurvigen Linien, aus farbigen Zonen, die entweder in geometrisch klar begrenzten Richtungen oder in dynamisch sich entfaltenden Zügen über das Bild hin verteilt waren.

Natürlich hatten wir jungen Menschen von damals das Aufkommen des Expressionismus und die ersten Dokumente des Kubismus erlebt, und bereits hatte bei uns das Bild der Welt, das ja jeder aufgeweckte Mensch in sich entstehen fühlt, begonnen, sich mit neuen Zügen zu erweitern. Aber in allem Bisherigen, und so auch noch in der jüngsten Phase des Kubismus, war der Gegenstand der Darstellung dasjenige Element gewesen, mit dessen Hilfe der Künstler zu unserer Erfahrung sprach. Er war vielleicht zerstückelt, deformiert, verfremdet gewesen, aber er war noch da und immerhin so, daß eine Verständigung von hier zu dort noch möglich erschien. Jetzt aber sah es so aus, als habe diese Verständigung aufgehört, als habe sich der Künstler völlig auf sich selbst zurückgezogen, als sei die gewohnte, durch alle Jahrhunderte hin bewährte Verbindung abgerissen.

Was aber die geschichtliche Bedeutung des ganzen Vorgangs betrifft, so war das Urteil von Künstlern und Kunstfreunden einmütig. Schon 1912 meinte Franz Marc, einer der kühnsten Expressionisten, im »Blauen Reiter«: der Kunst-Stil, der unveräußerliche Besitz der alten Zeit, sei schon längst zusammengebrochen; eine Generation später sprach der Musiker Igor Strawinski 1939 davon, es habe eine »Generalrevision der Grundwerte und Urelemente« in der Kunst stattgefunden, wie sie in dieser Radikalität noch nie vorher aufgetreten sei; schließlich faßte der Philosoph Karl Jaspers in

seinem posthum erschienenen Buch »Provokationen« von 1969 (S. 41), die Situation mit den Worten zusammen: »Meine Generation hat gleichsam ein Jahrtausend erlebt.«

Ein zweites Erlebnis datiert aus den allerletzten Jahren. Es knüpft sich an die Kunstwerke, die heute massenweise unter uns entstehen, und denen man in der bisher umfangreichsten Ausstellung – derjenigen der Stiftung Ludwig im Wallraf-Richartz-Museum in Köln – den vorläufigen Namen »Kunst der sechziger Jahre« gegeben hat. Hierher gehören all die Werke, die heute unter den Stichworten »Minimal Art«, »Conceptual Art« und so weiter verzeichnet werden.

Wenn wir älteren Kunstfreunde noch vor zehn, fünfzehn Jahren angesichts der alles überdeckenden Kunst der reinen Abstraktion, die ja auch einen so wohltuenden Zusammenhang mit der gleichzeitigen Architektur besaß, uns oft die Frage stellten: was wird wohl später einmal auftauchen, wenn die Abstraktion alles erobert und sich ausgelebt hat, und wenn dann die Kunst, die ja ihrem innersten Wesen nach nie stehen bleiben darf, weitergeht und neue Ziele ins Auge faßt, so wissen wir es nun heute mit aller Deutlichkeit:

Die Kunst hat sich in diesen sechziger Jahren mit einer entschlossenen Gebärde von der Abstraktion abgewendet und mit einer Brüskheit, die gewiß niemand für möglich gehalten hätte, sich wiederum der Wirklichkeit zugewendet, aber einer Wirklichkeit, die alle früheren Realitäten und Naturalismen weit hinter sich läßt. Es wäre nicht übertrieben zu sagen: so wie die Abstraktion eine Umbildung der Formensprache darstellt, die nie vorher auch nur angestrebt worden war, so ist nun die »Kunst der sechziger Jahre« eine Reaktion von einer Entschiedenheit und Radikalität, daß hier Gegensätze aufeinanderstoßen, wie sie in solcher Heftigkeit nie vorher in der Kunst zu finden gewesen sind. Kein Zweifel, die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts wird wohl eines Tages als die Periode der großen Extreme in die Geschichte eingehen.

Wenn aber nun die Frage gestellt wird: Was wird in Zukunft sein? Wie wird die Kunst am Ende des zwanzigsten oder sogar im einundzwanzigsten Jahrhundert vermutlich aussehen?, so ist deutlich, daß es auf empirischem Wege keine Antwort gibt. Nirgends läßt sich, wenn wir die bloße Abfolge und Geschichte der einzelnen Formen ins Auge fassen, ein Anhaltspunkt dafür gewinnen, was in Zukunft sein wird. Noch in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts hat Heinrich Wölfflin, der ja noch ganz und beneidenswert echt der alten Kultur Europas verpflichtet war, die vollkommen logische Erwartung ausgesprochen, daß nach der Sublimierung des Gegenstandes im Impressionismus nun langsam eine Periode neuer Klassizität anbrechen könnte. Es ist ganz anders gekommen, und Wölfflin war später der erste, der die Unhaltbarkeit dieser Erwartung offen eingestand.

Wer heute versuchen will, über die Zukunft der Kunst etwas auszusagen, muß einen übergeordneten Standpunkt einnehmen. Das erste der Symposia von Bon-Repos bei Barcelona war vor zwei Jahren im Rahmen einer allgemeinen Aussprache über »La Ciencia del hombre« unter der Leitung des Arztes und Philosophen F. Arasa dem Thema der Analyse der Zukunft gewidmet. Sieben Wissenschaftler aus den Gebieten der Medizin, der Physik, der Biologie, der Philosophie, der Kultur- und der Kunstgeschichte versuchten, zu den Problemen der Zukunft Stellung zu nehmen. Die Erfahrungen dieses Symposions sind den folgenden Ausführungen zugrundegelegt.

Drei Ausblicke

Was in den Diskussionen dieses Symposions in Erscheinung trat, wird seit langem schon in den unzähligen Publikationen zum Thema »Futurologie«¹ ausgesprochen: es ist die große Verschiedenheit der Ausgangspunkte in den einzelnen Gebieten. Hier soll vereinfacht und versucht werden, sie in drei Gruppen zusammenzufassen.

1. Die erste Gruppe und zweifellos auch die zahlenmäßig umfangreichste und zuverlässigste, wird von den Technikern und Naturwissenschaftlern im weitesten Sinne gebildet. Ihre Argumente stützen sich auf zwei Faktoren, die für alle Zukunftsforschung von höchstem Werte sind: die genau umschreibbaren und begrenzbaren Tatsachen einerseits und die Berechnungen andererseits, die sich aus den festgestellten Tatsachen ergeben. Trotz aller Ungewißheiten, die auch diesem Menschenwerk anhaften, erlauben es diese genau feststellbaren Tatsachen eben doch, dank der ihnen innewohnenden Ratio, den möglichen Fortgang eines Prozesses vorauszusehen, so wie die Meilensteine einer Römerstraße die Weiterführung eines Weges bezeichnen. Wer zum Beispiel die Entwicklung der Bevölkerungsbewegung über einen längeren Zeitraum hin studiert hat, kann sich sehr wohl wenn auch kein ganz sicheres, so doch ein approximatives Bild davon machen, wie der Stand der Bevölkerung und sinngemäß ihrer materiellen Bedürfnisse im Jahre 2000 aussehen wird. Unnötig zu sagen, daß wir hier von allen Erkenntnissen künstlerischer Probleme am weitesten entfernt sind.

2. Eine zweite Gruppe, die solchen Fragen schon näher steht, wird gebildet von den großen Historikern der politischen Geschichte, der Religionsgeschichte, der Sozialgeschichte, allgemein jeder Art von Geistesgeschichte, die sich auf die Werke der menschlichen Gemeinschaft bezieht. Einer ihrer bedeutendsten Vertreter, der englische Historiker Arnold Toynbee, entwirft in einem seiner letzten Bücher »Change and Habit«² die hinreißende Vision

¹ Etwa in dem Buch »Ausblick in die Zukunft«. Gütersloh 1968.

² Deutsche Ausgabe, Stuttgart 1969.

von den Millionen menschlicher Wesen, die vor uns auf der Erde gelebt haben, und von den Millionen, die vermutlich nach uns kommen werden, um sich dann schließlich der winzigen Minderheit der heute Lebenden zuzuwenden, welche, so sagt Toynbee, die Pflicht haben, sich sowohl mit der Geschichte der früheren wie auch mit dem Schicksal der kommenden Generationen ernsthaft zu beschäftigen.

Natürlich finden wir in den Argumenten dieser Gruppe der großen Historiker nur wenig rational und exakt umgrenzbare Fakten, dafür aber eine große Zahl sowohl von Ereignissen, die die Welt bewegt haben, wie auch von sozialen menschlichen Schöpfungen und damit die Möglichkeit, diese Ereignisse und diese Schöpfungen in einen inneren Zusammenhang zu bringen und aus ihnen Schlüsse zu ziehen für die Zukunft. So spricht Toynbee zum Beispiel ausführlich über das Gebilde, das er als die »Hauptstadt der Welt« bezeichnet; er verfolgt die Impulse, die durch die Jahrhunderte von der einen Hauptstadt zur nächsten geführt haben und sieht vor sich die Möglichkeit einer neuen Hauptstadt, die noch nicht existiert, die aber gemäß den Lehren der so analysierten Geschichte eines Tages entstehen könnte.

3. Die dritte Gruppe der Futurologen beschäftigt sich mit der Zukunft der Kunst. Sie ist in diesem Zusammenhang stets die kleinste, und die wenigen, die sich auf dieses Gebiet vorwagen, sind nicht eigentlich oder nicht nur Historiker der Kunst, sondern sie gehören zu jener kleinen Zahl von Gelehrten, die sich in dem Grenzgebiet zwischen Kunst und Philosophie angesiedelt haben, und deren Hauptanliegen am besten mit dem italienischen Begriff der »critica« im Sinne von Benedetto Croce umschrieben werden kann.

Was den Bereich der Kunst grundsätzlich unterscheidet von den zuvor umschriebenen Wissenschaften und Disziplinen, ist die Tatsache, daß auf diesem Gebiet nichts rational definiert, nichts exakt berechnet werden kann. Alles beruht letzten Endes auf dem Walten der Phantasie, der Intuition, der Vision, des Gefühls. Die Wissenschaft kann noch so viele Fakten zusammentragen, Fakten, welche sich auf die Vorbereitung, die äußeren Umstände, den Gegenstand der Darstellung, das Biographische usw. beziehen – das Entscheidende bleibt die schöpferische Arbeit der Phantasie. Es gibt einen Ausspruch von Eugène Delacroix, der diesen Tatbestand charakterisiert: »Si je ne suis pas agité comme le serpent dans les mains de la Pythonisse, je suis froid.«³

Nur eine Abgrenzung muß hier vorgenommen werden: All das, was über die bildende Kunst gesagt wird, gilt nur mit einer gewissen Einschränkung auch von der Architektur. Sie hat eine ganz wesentliche, um nicht zu sagen

³ Wenn ich nicht erregt bin wie die Schlange in den Händen der Pythia, dann bin ich kalt.

schicksalhafte Komponente, die exakt berechnet werden muß und die infolgedessen dem ersten der drei Bereiche, der Technik, angehört. Leonardo da Vinci, der Mann, der die großartigsten Bau-Ideen konzipiert, aber keinen einzigen Bau selbst ausgeführt hat, trennte klar zwischen der »costruzione«, man würde heute sagen der technischen Errichtung des Werkes, und der »idea«, der geistigen Gestalt des Baues. Vielleicht ist es die nahtlose Verbindung dieser beiden Elemente in einigen Bauwerken der italienischen Renaissance, welche Jacob Burckhardt in den »Weltgeschichtlichen Betrachtungen« zu dem Bekenntnis veranlaßt hat: »Glücklicherweise gibt es eine Architektur, in welcher sich reiner als sonst irgendwo . . . ein idealer Wille ausdrückt. Hier zeigt sich am deutlichsten, was Kunst ist trotz ihrer freilich nicht zu leugnenden Abhängigkeit vom Zweck und ihres oft langen Ausruhens auf konventionellen Wiederholungen.«

Übrigens hat Leonardo da Vinci in ausführlichen und sprachlich hinreißenden Beschreibungen von der Zukunft der Erde, ja, von dem, wie er meinte, unabwendbaren Ende der Welt gesprochen, er hat aber mit keinem Wort die Frage berührt, ob wir über die Zukunft der Kunst etwas aussagen können. In seinem grandiosen Universum war die Kunst eben nur ein kleiner Teil eines viel umfassenderen Phänomens.

Ist es uns heute möglich, über die Zukunft der Kunst irgendwelche Spekulationen anzustellen?

Kulturzyklen und ihre Problematik

Der Historiker, der daran gewöhnt und geschult ist, jeder Aussage ein möglichst nachprüfbares materielles oder geistiges Faktum zugrunde zu legen, wird zunächst aus seinen Überlegungen alle die Fälle ausschalten, in denen einfach versucht wird, ganz allgemein Epochen und eben auch zukünftige Epochen zu charakterisieren. Die oft ausgesprochene Vorstellung zum Beispiel – der auch Goethe gelegentlich Ausdruck gegeben hat –, wonach die griechische Antike das Zeitalter der Plastik und die Periode seit der Renaissance das Zeitalter der Malerei, besser: der Flächenkunst gewesen sei, enthält zweifellos einen Kern von wahrer Beobachtung. Allein sie vermag nichts auszusagen über den besonderen Charakter einer künftigen Epoche. Ebenso verhält es sich mit den allermeisten der vielen Aussprüche einzelner Künstler, die aus einer emphatischen Analyse oder Kritik ihrer eigenen Gegenwart in die Zukunft blicken und oft genug von ihr das erwarten, was die eigene Zeit ihnen versagt hat. Heinrich Heine, der Zeitgenosse von Delacroix, schrieb 1833 in einem Aufsatz über französische Maler: »Die neue Zeit wird auch die neue Kunst gebären, die mit ihr selbst in begeistertem Einklang sein wird, die nicht aus der verblichenen Vergangenheit ihre Sym-

bolik zu borgen braucht, und die sogar eine neue Technik, die von der seitherigen verschieden, hervorbringen muß.«

Bei aller Skepsis des Historikers gegenüber jeder Voraussage künftiger Formen scheint es jedoch zwei Bereiche zu geben, in denen eine sorgfältige Analyse so etwas wie Anhaltspunkte zur Erkenntnis künftiger Entwicklung finden kann. Diese beiden Bereiche lassen sich etwa so umschreiben:

1. Die Zukunft der Kunst könnte aus der inneren Ratio ihrer bisherigen Entwicklung, also aus ihrer Geschichte erschlossen werden.

2. Die Zukunft der Kunst wird unter bestimmten Voraussetzungen durch den Schaffensprozeß einzelner Künstler in vagen Umrissen sichtbar.

Die erste dieser beiden Möglichkeiten führt unmittelbar zu der Lehre von den Kulturzyklen, das heißt zu der Auffassung, daß im Laufe der Jahrhunderte zu gewissen Zeiten die schöpferischen Impulse in einer erkennbaren inneren Abfolge auftreten, daß diese Abfolge sich jeweils unter neuen Voraussetzungen wiederholt und vielleicht – so argumentieren die Verfechter dieser Meinung – sich auch in Zukunft abzeichnen wird.

Als Beispiel möge hier die 1942 erschienene Schrift des Archäologen Ernst Buschor »Vom Sinn der griechischen Standbilder« herangezogen werden. Sie führt unmittelbar zur Frage nach der Zukunft unserer Kunst.

Buschor unterscheidet zwei große Perioden in der Geschichte, von denen jede etwa zwölfhundert bis fünfzehnhundert Jahre gedauert hat. Die erste beginnt im achten Jahrhundert vor Christus und erstreckt sich bis ins fünfte nachchristliche Jahrhundert, die zweite beginnt im sechsten Jahrhundert unserer Zeitrechnung und würde im neunzehnten/zwanzigsten Jahrhundert zu Ende gehen. Das tertium comparationis aber liegt in der Beobachtung, daß in jeder dieser beiden Epochen sechs künstlerische Bewegungen aufeinander folgen, und daß die Aufeinanderfolge und der Rhythmus dieser Bewegungen in den beiden Epochen grosso modo übereinstimmen, so daß beim Leser sogleich die Frage auftauchen muß, ob nicht nach dem Auslaufen der zweiten Epoche nun eine dritte von ähnlicher Art anheben könnte.

Ausdrücklich sei gesagt, daß Buschor dieses sozusagen futurologische Problem seines Gedankens nicht anschnidet. Ihm ging es darum, in einer schönen, gehobenen Sprache zunächst die sechs Phasen in der Geschichte der antiken Kunst darzustellen und sodann in einem kürzeren Ausblick die Analogien in der christlichen Kunst seit dem sechsten Jahrhundert bis in unsere Tage aufzuzeigen.

Die sechs Phasen bezeichnet er als »Ahnungswelt«, »Wirklichkeitswelt«, »Hohe Schicksalswelt«, »Bild- und Scheinwelt«, »Kunstwelt« und schließlich »Zeichenwelt«. Ausdrücklich und eindrucksvoll weist er darauf hin, daß die »Hohe Schicksalswelt«, wie sie in den Statuen des Phidias und des Polykktet zutage tritt, im Werke des Michelangelo wiederkehre, daß die »Bild- und Scheinwelt« des antiken Barock im Barock der Neuzeit wieder-

auflebe, daß auf ihn in beiden Epochen eine »wissende, kunsthochschulende und kunstsammelnde Zeit« gefolgt sei. In der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts wäre also nach Buschor die unmittelbare Analogie zur »Kunstwelt« zu erblicken, und das Gegenstück zur spätantiken »Zeichenwelt« könnte, wovon Buschor nicht spricht, in der nun wörtlich verstandenen Zeichenwelt des zwanzigsten Jahrhunderts gesehen werden.

Würde man den Gedanken oder besser gesagt, die Konstruktion Buschors folgerichtig zu Ende denken, so stünde unsere Gegenwart heute am Ende der sechsten Phase, also in einer »Zeichenwelt« und würde, wenn wir eine zyklische Abfolge annehmen wollten, in ihrer kommenden Phase sich wieder einer »Ahnungswelt« zuwenden. Es ist gewiß unnötig zu sagen – und es berührt auch Buschors Gedanken in keiner Weise –, daß in dem heutigen Anblick der Kunst, wie er zu Beginn geschildert wurde, noch keinerlei Anzeichen für diese Wendung erkannt werden kann. Zwar hat die »Zeichenwelt« im wörtlichen Sinn, die wir ohne Frage mit der Abstraktion gleichsetzen dürfen, ihren Höhepunkt überschritten. Das Neue aber, das auf sie gefolgt ist, läßt sich gewiß noch nicht einer neuen »Ahnungswelt« eingliedern.

Der Historiker aber fühlt hier ein anderes und viel schwereres Bedenken aufsteigen, das sich wie ein Schatten über alle derartige Zukunftsaussicht legt: sind denn heute die Lebensbedingungen der Kunst und mit ihnen ihre Funktion im Leben des Menschen noch dieselben wie einst? Können ihre Äußerungen überhaupt noch mit den Äußerungen früherer Zeiten verglichen werden? Und bedeutet es nicht sogar eine indirekte Aussage über die Zukunft der Kunst, wenn wir feststellen, daß die Existenzgrundlagen des Phänomens »Kunst« sich in unseren Tagen, ja seit dem neunzehnten Jahrhundert durchgreifend verändert haben?

In seinem Buche »Vom Ursprung und Ziel der Geschichte« meinte Karl Jaspers 1949 sehr bestimmt: »Mit Hegel ist etwas zu Ende gegangen, was bei allen Differenzen durch Jahrtausende ein Ganzes gewesen war.« Wer bei Hegel selbst nach den Anzeichen dieser veränderten Atmosphäre, besonders auf dem Gebiete der Kunst, sucht, findet in seiner »Einleitung zur Ästhetik«, die aus Vorlesungen der Jahre 1818–1829 in Heidelberg und Berlin hervorgegangen ist, folgende seltsame Bestimmungen:

»Der Gedanke und die Reflexion haben die schöne Kunst überflügelt ...«
»Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft ...« »... Nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung ist und bleibt die Kunst für uns ein Vergangenes.«

Es erhebt sich die Frage: Hat Hegel mit seiner Vorlesung vor hundertfünfzig Jahren Recht behalten? Sollte vielleicht Hegels kritische und skeptische Beobachtung den Anfang eines Prozesses bezeichnen, an dessen Ende das Ereignis steht, das einzelne heutige Ästhetiker als den nahe bevorstehen-

den Tod der Kunst bezeichnen? Das allerdings wäre eine kapitale Aussage über die Zukunft der Kunst!

Es gibt aus dem neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert eine große Zahl pessimistischer Äußerungen, welche in diese Richtung weisen. Sie sprechen, wie etwa Wölfflins berühmtes Urteil in den »Grundbegriffen«, von der »Verlotterung« der Vorstellungsformen in der Kunst seit der Romantik, oder sie weisen, wie etwa Ortega y Gasset, auf die »deshumanización del Arte« hin, gar nicht zu sprechen von der Feststellung, daß im materiellen Sinn, das heißt im Sinn ihrer Mittel und Aufgaben, die »Kunst« im zwanzigsten Jahrhundert in eine völlig neue Phase eingetreten, viel weitschichtiger und umfassender geworden sei. Das sagt und definiert zum Beispiel mit größter Bestimmtheit der polnische Ästhetiker Tatarkiewicz in einem grundlegenden Aufsatz »What is Art? The problem of definition today«⁴.

Hier liegen ohne Frage Anhaltspunkte für eine Betrachtung nicht der künftigen Formen, wohl aber des künftigen allgemeinen Schicksals der Kunst vor. Da es sich nicht um einzelne Formen handeln kann, sondern um die allgemeine geistige Basis der Kunst, soll im folgenden nicht die Geschichte, sondern die Ästhetik der bildenden Kunst befragt und die Aufmerksamkeit auf jene Impulse gerichtet werden, aus denen heraus Kunstwerke geschaffen worden sind. Diese Frage führt zu den Trägern des ganzen Vorgangs, zu den großen Künstlern.

Phasen der Ästhetik

In großen Linien gesehen, hat die Geschichte der ästhetischen Auffassungen seit etwa hundert Jahren drei Etappen durchmessen:

- a) die Endphase der klassischen Ästhetik,
- b) eine breit angelegte und scharf formulierte Ästhetik der Stile und
- c) die neue, mit der modernen Kunst aufs engste verknüpfte Ästhetik der schöpferischen Phantasie.

1. Nach einer treffenden Formulierung von Werner Weisbach ist die klassische Ästhetik die einzige gewesen, die jemals einen normativen Charakter gehabt hat. Dieser Umstand mag ihre lange Lebensdauer erklären. Noch im Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, als längst schon, seit Jahrzehnten schon, die Zweifel an der Gültigkeit ihrer Thesen ausgesprochen worden waren, hat sie das ästhetische Urteil mitbestimmt. Der Zerfall der klassischen Ästhetik und damit der einzigen existierenden ästhetischen Norm ist einer der wichtigsten Vorgänge in der Geistesgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts.

⁴ In: »British Journal of Aesthetics«, 1970.

Die klassische Ästhetik betrachtet das Kunstwerk als eine Wesenseinheit, welche einem klar definierbaren Ideal zustrebt. Die Kunst aber, welche die letzte der klassischen Ästhetik noch verpflichtete Generation begleitet, heiÙe sie nun Neo-Klassizismus wie bei Marées, Hildebrand und ihrer Schule oder Impressionismus wie vor allem in Frankreich, stellt sich uns heute dar als die letzte Phase eines künstlerischen Credo, das die Welt in ihrer Erscheinung, in ihrer Schönheit und Wahrheit noch anerkennt und respektiert. Noch gibt es für diese Kunst das, was man, auf alle Kunst ausgedehnt, als die »alten objektiven Mächte« bezeichnen könnte. Es sind die Potenzen, die auch außerhalb der Kunst, eben objektiv existieren und die infolgedessen, wenn die Kunst sich ihrer bemächtigen will, der Kunst ihre Gesetze, ihre Maßstäbe auferlegen und so den Künstler veranlassen, sich mit diesen Gegebenheiten außer ihm zu messen. Man könnte sie etwa den Gattungen einordnen, die einer der genialsten Kritiker des letzten Jahrhunderts, Charles Baudelaire, in seinem Salonbericht von 1859 unterscheidet: Religion, Histoire, Portrait, Paysage.

Mit anderen Worten: der Zerfall der klassischen Ästhetik ist in der Kunst begleitet vom Zerfall der objektiven Mächte in den Gegenständen der Darstellung überhaupt. Die Stunde, in welcher diese objektiven Mächte zerbrochen wurden – und sie sind im Kubismus wörtlich zerbrochen worden –, war die Todesstunde der klassischen, aber auch die Geburtsstunde einer neuen Ästhetik. Da aber gleichzeitig aller normative Charakter der Ästhetik endgültig dahinsank, enthüllte die Kunst auf einmal ihre grandiose Irrationalität, ihren magischen und darum letzten Endes unmeßbaren Charakter. Seither ist der Prozeß der Aufsplitterung, ja der Atomisierung der ästhetischen Lehren in vollem Gange.

2. Wie immer aber, wenn ein großes geistiges Gebilde zerfällt, das der Welt Jahrzehnte lang als eine Art Leitbild gedient hat, so wurden auch jetzt Versuche unternommen, aus den Trümmern neue Gebilde von verwandtem Charakter zu errichten. In der Kunstgeschichte wird jetzt der Stil die ästhetische Kategorie par excellence, und an die Stelle des verlorenen Glaubens an die Vorbildlichkeit des Klassischen tritt der Glaube an die im begrenzten Sinn normative Bedeutung der Stile. Die entscheidende Veränderung gegenüber der klassischen Ästhetik liegt in der Wahl eines neuen Ausgangspunktes für das ästhetische Urteil. Dieser Ausgangspunkt lag für die klassische Ästhetik in der griechischen Antike, also für jedes nachantike Werk außerhalb des zu beurteilenden Objektes, das infolgedessen immer nur einen Annäherungswert an das von vornherein postulierte Ideal erreichen konnte. Jetzt aber, in der Ästhetik der Stile, wird dieser Ausgangspunkt in die Objekte selbst verlegt. Aus ihnen, das heißt jeweils aus einer Gruppe von ihnen, werden die Maßstäbe entwickelt, nach denen die Einzelwerke charakterisiert werden sollen. Hier liegen die Anfänge der eigentlichen wissenschaftlichen

Stilkritik, die den Ruhm der neueren Kunstwissenschaft begründet hat. Es handelt sich um das Bewußtsein der ungegenständlichen Grundformen in der figuralen Kunst. Es bestimmt auf ganzer Breite die moderne Abstraktion, die ja ohne dieses Bewußtsein gar nicht denkbar wäre. Es steht am Anfang der »Vorstellungsformen«, die für Wölfflin der Anfang der künstlerischen Gestaltung sind, und es resultiert eindeutig aus der Lehre von Henry Focillon, für den die Formen der romanischen Figuralkunst von den ungegenständlichen Strukturlinien der Architektur bestimmt werden.

3. Auf einer profunden Erschütterung aller früheren ästhetischen Lehren und Normen beruht die Bemühung, die heute immer deutlicher um sich greift und die man als die Ästhetik der schöpferischen Phantasie bezeichnen kann. Jetzt wird der Ausgangspunkt von neuem verlegt: aus den Objekten der Stilgeschichte in das Subjekt des Künstlers selbst. Die Ästhetik der schöpferischen Phantasie ist heute die eigentlich tragende Position der Ästhetik.

Von der »Ästhetik der Stile«, aus welcher sie hervorgegangen ist, unterscheidet sich die Ästhetik der schöpferischen Phantasie in dem wesentlichen Punkt ihrer planetaren Interessen. Die Ästhetik der Stile hatte sich auf einigen Stilen der europäischen Kunst aufgebaut – jetzt aber tritt auch die außereuropäische Kunst ins Gesichtsfeld, und so wie sich die Formensprache des zwanzigsten Jahrhunderts unter Vorantritt der funktionellen Architektur über die ganze Erde ausbreitet, so erstreckt sich die Fragestellung der neuen Ästhetik auf alle, nicht mehr allein auf die europäischen Bekundungen des schöpferischen Impulses. Gewiß ist es diesem Umstande zuzuschreiben, daß diese Fragestellungen vor allem in Japan diskutiert werden.

Die wichtigste Frage, die sich der neuen Ästhetik stellt, ist die Frage nach der Bestimmung der großen künstlerischen Persönlichkeit. Da springt das Ungenügen jeder stilistischen Umgrenzung sofort in die Augen. Denn die künstlerische, allgemeiner die musische Persönlichkeit entzieht sich der Einordnung in einem Stil um so mehr, je bedeutender sie ist. Der große Künstler, der darum groß ist, weil er jene »passion immense doublée d'une volonté formidable«⁵ besitzt, die Baudelaire an Delacroix so fasziniert hat, er überschreitet die Möglichkeiten »seines« Stiles am Anfang wie am Ende seiner Arbeit. Er überschreitet sie am Anfang, weil die ersten Impulse, die zur Konzeption führen, durchaus noch eine große Freiheit gegenüber aller stilistischen Bindung aufweisen – was vor allem bei Leonardo da Vinci an den Tag tritt –, und er überschreitet sie am Ende, weil er im vollendeten Werke eine Welt von Visionen gestaltet, die weit über die Grenzen eines Stils hinausragen. Eine große künstlerische Persönlichkeit, gleichgültig, ob wir sie mit ihrem richtigen Namen kennen oder sie nach den persönlichen Merkmalen anonymen Werke bezeichnen, wird durch eine stilistische Begrenzung nie befriedigend definiert.

⁵ Die gewaltige Leidenschaft, verdoppelt durch einen ungeheuerlichen Willen.

»Der Weg vom idealen Fühlen und Wollen zum adäquaten Kunstwerk ist überall lang und schwer«, schreibt Jacob Burckhardt in einem noch nicht publizierten Vorlesungsmanuskript »Einleitung in die Ästhetik« von 1863. Die moderne Forschung der Kunst, die nun dank der Konzentration auf die schöpferische Phantasie, wie sie überall in der Welt zutage tritt, den Künstler nach allen seinen schöpferischen Möglichkeiten ausleuchtet, hat diese Erkenntnis Burckhardts ganz wesentlich erweitert. Vor allem weist sie darauf hin, daß der Schaffende innerhalb dieser schöpferischen Zone auf diesem oft langem Wege an verschiedenen Stellen zur Realisierung übergehen kann. Und daß er bei diesem oft genug von außen beeinflussten oder diktierten Übergang sowohl die Etappen, die hinter ihm liegen, wie auch die Etappen, die noch vor ihm liegen würden, klar vor Augen sieht. Oft genug sind die Etappen, die vor ihm liegen, die er aber nicht erreicht hat oder erreichen wollte oder nicht erreichen konnte, die eigentliche Kunst der Zukunft.

Hier also, in dem Schaffensprozeß einzelner Künstler, liegt die Möglichkeit einer völlig legitimen Voraussage über die Zukunft der Kunst vor.

Voraussagen

Am 16. Februar 1852 schrieb Gustave Flaubert, damals ein junger Mann von einunddreißig Jahren, an seine Braut Louise Colet das folgende Bekenntnis.

»Was ich schön finde und gerne machen würde, das ist ein ›livre sur rien‹, ein Buch über das Nichts, ein Buch ohne einen Zusammenhang mit etwas, ein Buch, das sich in sich selbst halten würde durch die innere Kraft seines Stiles, so wie die Erde sich in der Luft hält, ohne von irgendwoher gestützt zu werden, also ein Buch, das fast keinen Gegenstand hätte . . . Die schönsten Werke sind diejenigen, die am wenigsten Inhalt haben. Je mehr der Ausdruck des Dichters sich dem reinen Gedanken nähert . . . um so schöner ist er. Ich glaube, daß die Zukunft der Kunst auf diesen Wegen liegt.«

Das ist ein wahrhaft verblüffendes Bekenntnis eines Mannes, den die Welt als den großen Meister des realistischen Romans verehrt, ja, der kurz vorher mit den Studien zu seinem ersten großen Roman »Madame Bovary« begonnen hatte. In diesem Roman und in seinen andern Schriften finden sich auch nicht die geringsten Spuren dieser Sehnsucht nach einem Buch über das Nichts, nach einem Text, der sich dem reinen Gedanken nähert.

Flaubert hat Recht behalten. Die Zukunft der Kunst lag tatsächlich auf diesen Wegen, sie hat sich zwei Generationen später zu derjenigen Form entwickelt, die der junge Flaubert vor sich sah. Wenige Jahre später ist bei dem gleichaltrigen Baudelaire die ästhetische Erklärung für den Ausspruch Flauberts zu finden: »Es ist nötig, daß das Unterbewußtsein des Künstlers

bis zur Sättigung voll sei von Bildern, die sich seit Generationen in ihm aufgespeichert haben.« Darum, meint Baudelaire, bestehe ein bedeutendes Bild aus mehreren übereinanderliegenden Schichten von Bildern, und es sei die Aufgabe des Kritikers, diese Schichten zu erkennen.

Es wirkt wie eine Synthese dieser Aussprüche, wenn dann rund dreißig Jahre später der große Meister des französischen Symbolismus, Maurice Denis, 1890 das Kunstwerk folgendermaßen definiert: »Ein Bild in seinem ersten Zustande, bevor es zur Darstellung eines Schlachtrosses oder einer nackten Frau oder irgendeiner Erzählung wird, ist vor allem eine plane Fläche, bedeckt von Farben, die nach irgendeinem Ordnungsprinzip angeordnet sind.« Und wieder muß man, wie bei Flaubert, sagen, daß es keine einzige Malerei von Maurice Denis gibt, die nach diesem Grundsatz ausgeführt wäre. Denis dachte um 1890 zweifellos an die erste skizzenhafte, oft noch abstrakte Einteilung der Bildfläche in ungegenständliche Flächen, wie wir sie aus der ganzen Geschichte der Kunst kennen. Aber er hat, da er 1943 im Alter von dreiundsiebzig Jahren starb, noch selbst erlebt, daß die Kunst in diesem Sinne sich weiter entwickelte, daß seine Definition, die er als Dreiundzwanzigjähriger 1890 niedergeschrieben hatte, zu einer wahren Prophezeiung wurde. Denn schon zwanzig Jahre später (um 1910) begann die abstrakte Kunst genau so zu arbeiten, wie er es als das Anfangsstadium eines Bildes beschrieben hatte. Sie stieß hindurch auf die unterste der Schichten, aus denen nach Baudelaire ein Bild bestehen sollte.

Aber auch in der Kunst der sechziger Jahre, diesem neuen Realismus, diesem Ding-Fetischismus, wie man das Phänomen schon genannt hat, gibt es Anzeichen dafür, daß sich in der nahen Zukunft ein Vorgang wiederholen könnte, den wir aus der Geschichte sehr wohl kennen: daß die Kunst immer dann, wenn sie so wie jetzt der Wirklichkeit ganz nahe auf den Leib rückt, von ihr in eine Welt der Unwirklichkeit, der Irrealität zurückgestoßen wird und sich dort einen neuen Ausdruck sucht. Vielleicht wird das eines Tages die Kunst der Zukunft sein.