

Die Freiheit und das »Umsonst« in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts

Von Rodolfo Balzarotti

Das Nachdenken über diese beiden Kategorien versetzt uns unmittelbar in den Kern der Probleme der heutigen Kunst und, wie wir sehen werden, auch mitten in ihre Widersprüche.

Die Betonung der Freiheit als der ersten Voraussetzung des Kunstschaffens ist gewiß ein typisch moderner Zug und läßt alle sich daraus ergebenden Folgen zutage treten, wenn wir uns durch die Worte eines ihrer Vorkämpfer in die große Revolution des zweiten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts zurückversetzen lassen:

»Es trennte sich für mich das Reich der Kunst von dem Reich der Natur immer mehr ab . . .«

»Die abstrakte Malerei verläßt die ›Haut‹ der Natur, aber nicht ihre Gesetze.«

»Die abstrakte Malerei ist breiter, freier und inhaltsreicher als die ›gegenständliche‹.«

»Dieser Blick geht durch die harte Hülle, durch die äußere ›Form‹ zum Inneren der Dinge hindurch und läßt uns das innere ›Pulsieren‹ der Dinge mit unseren sämtlichen Sinnen aufnehmen.«

»So erzittert die ›tote‹ Materie. Und noch mehr: die inneren ›Stimmen‹ der einzelnen Dinge klingen nicht isoliert, sondern alle zusammen – die ›Sphärenmusik‹.«¹

Diese Gedankenfragmente, die wir aus den Schriften Kandinskys herausfischen, stellen trotz ihres feurigen mystischen Tons und des platonisierenden Hinweises auf die »Sphärenmusik« das bezeichnendste Manifest der zeitgenössischen Kunst dar.

Sie sind die Ankündigung einer noch nie dagewesenen Befreiung. Es handelt sich um einen Sprung, um die Kunst auf die Ebene der Natur zu bringen, sich nach den tiefen Gesetzen des Kosmos zu richten.

Diese »Befreiung« bringt jedoch mit sich, daß man über die Vermittlung der äußeren Formen der Dinge hinweghüpft, die nunmehr als ein vergangenes, von der Kunst nicht mehr nachahmbares Reich angesehen werden. Bei einer aufmerksamen Analyse erhält man denn auch den Eindruck, daß in den angeführten Texten das Wort »Form« fast ausschließlich negative Beiklänge

1 Wassily Kandinsky, Über die Formfrage. In: Der Blaue Reiter. München 1912. Zitiert in: Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Hamburg 1956, S. 86-87.

erhält. Es besteht eine deutliche Hinneigung zu musikalischen Metaphern, und alles läuft auf ein umfassendes »Pulsieren« hinaus.

Wie Kandinsky offen erklärt, hat sich nun die Kunst vollständig von der Natur zurückgezogen, um auf das Feld des Geistes überzusiedeln und dort eine unerhörte Freiheit zu gewinnen. Diese Bewegung vollzieht sich genau den Thesen entsprechend, die Hegel ein Jahrhundert zuvor über die Kunst – zumal über die Malerei – aufgestellt hat.²

Die (endgültig?) auf das Feld des Subjekts, des »Geistes« verlegte Kunst wird jedoch hart dessen dialektischen Gesetzen unterstellt und von dessen auflösenden Polaritäten zerstört.

Das Gleichgewicht zwischen Form und Darstellung – das als die Voraussetzung für jede gültige künstlerische Form erschien – ist zerbrochen, wie Kandinsky in einem anderen Abschnitt sagt, der vielleicht die wichtigste Zusammenfassung der Probleme der zeitgenössischen Kunst darstellt.³ Wir werden sehen, wie diese Zerstörung des Gleichgewichts, das die Folge der angedeuteten Befreiung zu sein scheint, faktisch zu einem Widerspruch zu ihr wird, falls man aus den Prämissen sämtliche Folgerungen ziehen will.

Die »große Realistik«, die »große Abstraktion«

Wenn die heutige Kunst »das zur Offenbarung gereifte Geistige«⁴ verkörpern will, so kann sie dies, wie Kandinsky behauptet, nur zwischen zwei extremen Polen echt tun: in der großen Abstraktion und in der großen Realistik.

Unter »großer Realistik« ist die Wiedergabe des Gegenstandes in nur ganz minimaler – man könnte sagen überhaupt keiner – künstlerischen Gestaltung zu verstehen. Man versenkt sich ins Reich des puren »Nicht-Ich«, der »toten Materie« als einfache »Dinglichkeit« genommen, frei von jeglicher Funktionalität und jedweder gewohnter Bedeutung. Dies ist zweifellos das Reich der Nicht-Form, wenn unter Form jener Nimbus von Glanz, von »Erscheinung« zu verstehen ist, worin sich die Präsenz jedes Gegenstandes darbietet.

Dieser Nimbus, den die Impressionisten zu isolieren und in ihren Farbenkäfig einzufangen gesucht hatten, um eine nun vom Fortschritt der technischen Gesellschaft verwundete natürliche Schönheit aufs äußerste zu verteidigen, ist wie der Schleier der Maia zerrissen, um die nackte Präsenz der Gegenstände zurückzulassen. Diese sind nun von der »Anti-Aura«⁵ des Nichts, des Absurden umgeben, die das Grauen ist, worin der Geist, der sich nun (gleichsam

2 G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, 3. Teil. Berlin 1843, S. 9 ff.

3 Wassily Kandinsky. In: W. Hess, a. a. O., S. 87 f.

4 Ebd., S. 87.

5 Zum Verlust der »Aura« in der heutigen Kunst vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Gesammelte Schriften I, 3. Frankfurt a. M. 1974, S. 431-508.

magisch) gänzlich in sein Gegenteil verkehrt hat, noch auf sich selbst horcht: »So ist die tote Materie lebender Geist.«⁶

Deutliche Beispiele für diesen ersten von Kandinsky angegebenen Weg sind die Experimente des »Absehens«⁷ von der äußeren Wirklichkeit, das der Kubismus in der sogenannten »synthetischen« Phase vornimmt, und vor allem der Behelf des *Ready-made*, des »erfundenen Gegenstandes« – von Duchamp bis zum allerneuesten *New Dada*.

Die zweite Alternative ist die der »großen Abstraktion«. Während im »Reduzieren des ›Künstlerischen‹ auf das Minimum« – d. h. im großen Realismus – »das am stärksten wirkende Abstrakte erkannt werden« muß, muß umgekehrt das »zum Minimum gebrachte Gegenständliche . . . in der Abstraktion als das am stärksten wirkende Reale erkannt werden«.⁸ Falls die Kunst sich als solche setzen will, muß sie es von Grund auf tun, indem sie auf den Gegenstand völlig verzichtet. Man muß sich der Form und der Farbe zuwenden, man muß sich mit der Form und der Farbe in ihrer Lauterkeit befassen. Nachdem an der objektiven Realität eine Art *epochē* vorgenommen worden ist, wendet sich die Kunst sich selbst und ihren konstitutiven Elementen zu und bringt etwas hervor, was eine Verstofflichung der puren »Kraft« des Geistes ist.

Die Zurückweisung der Illusion und des Illusionismus bringt die Kunst zu einer gänzlichen Angleichung an sich selbst; sie läßt sie in der Intimität ihrer Abläufe ruhen, bis sie sich als total sich selbst bedeutendes Objekt hervorbringt. Deshalb könnte sich die »abstrakte« Kunst mit eben soviel Recht als »konkret« bezeichnen, wenn man sich an den rein etymologischen Sinn des Ausdrucks hält. Der Ausspruch Kandinskys, wonach sich in der abstrakten Kunst »das am stärksten wirkende Reale« darbietet, findet so seinen vollen Sinn.

In dieser zweiten Perspektive läßt sich leicht die sogenannte »analytische Richtung«⁹ der heutigen Kunst erkennen, welche die Tendenzen des Suprematismus, des Konstruktivismus enthält und bei Mondrian und im Neoplastizismus vielleicht ihre systematischste Formulierung findet.

Es liegt jedoch auf der Hand, daß eine Kunst, die sich als absolutes, perfektes Äquivalent der Wirklichkeit setzt, d. h. als Wirklichkeit selbst, als volles, vollendetes, nicht von äußeren Finalitäten bestimmtes Objekt, zu der »realen Realität« nur in einer problematischen, ausweglosen Beziehung stehen kann; sie gleicht mehr einer krebshaften Wucherung und Verdoppelung des natürli-

6 Wassily Kandinsky. In: W. Hess, a. a. O., S. 88.

7 F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*. Turin 1975, S. 37-43 und passim.

8 Wassily Kandinsky. In: W. Hess, a. a. O., S. 88.

9 Vgl. F. Menna, a. a. O., worin übrigens auch die Experimente des *Ready-made* und all das, was hier als »großer Realismus« bezeichnet worden ist, auch der sogenannten »analytischen Richtung« zugerechnet werden.

chen Organismus als einer harmonischen Weiterführung von ihm, wie man sie in der klassischen Mimese erstrebte.

Diese Hybris, womit die Kunst sich von jedem vorgegebenen Sinn, jeder vorgegebenen Bedeutung, von allem »Gegebenen« befreit, um direkt oder in der »Dinglichkeit« des Gegenstandes oder in der reinen Algebra von Rhythmik des Geistes zu sprechen, führt sie schließlich zur Verleugnung ihrer selbst.¹⁰

Hier zeichnet sich eine fundamentale Antinomie der heutigen Kunst ab, mit der man sich näher befassen muß.

Autonomie, Heteronomie, »Tod der Kunst«

»Die Einbuße an reflexionslos oder unproblematisch zu Tuendem wird nicht kompensiert durch die offene Unendlichkeit des möglich Gewordenen . . . Erweiterung zeigt in vielen Dimensionen sich als Schrumpfung . . . Allerorten freuten sich die Künstler weniger des neu gewonnenen Reiches der Freiheit, als daß sie sogleich wieder nach vorgeblicher, kaum je tragfähiger Ordnung trachteten. Denn die absolute Freiheit in der Kunst, stets noch im Partikularen, gerät in Widerspruch zum perennierenden Stande von Unfreiheit im Ganzen.«¹¹

Diese Worte, welche die Schriften Adornos über die Ästhetik einleiten, umfassen die ganze Weite des Problems. In der Tat ist die Befreiung der Kunst von der objektiven Wiedergabe zweifellos irgendwie vorbereitet worden durch die Emanzipation der Kunst und der Künstler von einer Reihe von Verpflichtungen und Vorschriften, die während der ganzen der Moderne vorangehenden Zeit auf ihr lasteten. Sie ist auf den Untergang der sozialen Funktionen der Künste gefolgt, die in einer hierarchisch aufgebauten Gesellschaft äußerst natürlich und mit einem Minimum von Konflikten ausgeübt wurden. Zwischen diesen beiden Emanzipationen liegt eine dritte, nämlich das Ende der Integrierung zwischen den verschiedenen Künsten (Integration der Malerei und Skulptur in die Architektur, Wichtigkeit des Gegenstandes, des »literarischen« Themas in der Malerei, sinnbildlich repräsentative Bedeutung der Architektur auf dem Weg über die Stile und Typologien usw.). Zu diesen Aspekten hat Sedlmayr historische und kulturelle Analysen von seltener Treffsicherheit geliefert: Beim Auseinandergehen der verschiedenen künstlerischen Formen hat jede einem eigenen Lauterkeitsideal nachzulaufen gesucht (»reine« Architektur, »reine« Malerei), worin der Keim der Abstraktion enthalten ist.¹²

Mittlerweile war die Autonomie der Kunst vom modernen Denken sanktio-

10 In bezug auf diesen Punkt vgl. die entscheidenden Analysen von Hans Sedlmayr, *Der Tod des Lichtes*. Salzburg 1964, im Kapitel »Das große Reale und das große Abstrakte«, S. 115-127.

11 Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt 1970, S. 9.

12 H. Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*. Hamburg 1955.

niert worden. Jedoch nicht ohne eine unlösbare Ambivalenz: Wenn mit Kant und Schiller die Autonomie der Kunst oder, besser gesagt, des Ästhetischen als »zwecklose Finalität« anerkannt wurde, so gerät gleich darauf mit Hegel das Ästhetische in eine dialektische Spirale, die zwangsläufig mit dem »Tod der Kunst« abschließt. In den letzten hundertfünfzig Jahren lebt die Kunst in der Tat gleichsam in Klammer; sie schwankt zwischen dem Moment ihrer Emanzipation und Autonomisierung und dem Moment ihrer Auflösung. Ja, es hat sich mehr und mehr gezeigt, daß die beiden Momente im Grunde solidarisch sind. Das Prinzip der Autonomie und der Freiheit wird sich auch als das Prinzip erweisen, das dadurch, daß es die Kunst ihrem Gegenteil, dem unästhetischen, undurchsichtigen Grund der Wirklichkeit, gleichzeitig entgegengesetzt und anheimgibt, sie dauernd »bange« macht,¹³ sie über ihre Natur und ihre Ziele im Ungewissen läßt.

In einigen entscheidenden Momenten der heutigen Kultur hat dieser Konflikt zwischen Autonomie und Heteronomie geradezu die Züge eines tragischen Umschwungs angenommen. Das Absinken Rimbauds vom Seher zum Waffenhändler in der Hölle von Harar ist dafür sehr bezeichnend.

Ein unwiderstehlicher Impuls drängt die heutige Kunst unablässig, aus sich herauszugehen, um in einer ewigen Pendelbewegung sich wiederzufinden und zu bestätigen.

Diese schwankende Ungewißheit hat die Künstler alsbald auf das Feld des Wahnsinns getrieben (von van Gogh bis zum Art Brut von Dubuffet) oder auf das der außereuropäischen primitiven Folklore (von Gauguin bis zu den Negerskulpturen der Kubisten), des Freudschen Unbewußten (Surrealisten) oder der Kinderpsychologie (Klee), als ob sie ein ästhetisches Kriterium herbeizwingen und beständig aufs Spiel setzen wollten, da es von Mal zu Mal in Gefahr schwebte, allzu begrenzt und deshalb unzulänglich zu sein, um der Kunst ihr gutes Recht auf Autonomie zu gewährleisten.

Übrigens haben auch die Künstler, die das Ideal der reinen Kunst am folgerichtigsten angestrebt haben, es nicht versäumt, nach außerästhetischen Rechtfertigungen für ihr Streben zu suchen. Dies ist bei einem von Theosophie und Pythagorismus durchdrungenen Mondrian der Fall, der eine große »Revolution des Geistes« durch das Aufkommen der neuen universalen Sprache des Neoplastizismus herbeiwünschte.

Doch wie sehr es auch mißhandelt worden und obsolet geworden ist: Das Prinzip der Autonomie ist inzwischen doch nie zurückgezogen worden: »Wohl bleibt ihre (der Kunst) Autonomie irrevokabel. Alle Versuche, durch gesellschaftliche Funktion der Kunst zurückzuerstatten, woran sie zweifelt und woran zu zweifeln sie ausdrückt, sind gescheitert.«¹⁴

13 Wir verwenden dieses Wort in dem Sinn, den Harold Rosenberg ihm gibt. In: *L'oggetto ansioso*. Mailand 1967.

14 Th. W. Adorno, a. a. O., S. 3.

Die »Ent-grenzung« (»Ent-definierung«) der Kunst

Wenn nach Hegel die Kunst also nicht tot ist, aber den Tod unablässig in sich trägt als die beständige Frage nach sich selbst, die von einem Kunstwerk zum anderen, von einer Künstlergeneration zur anderen sich von neuem stellt, wie könnte man dann diese Situation charakterisieren?

Harold Rosenberg hat in dieser Frage von einem Prozeß der »Entgrenzung« (»Entdefinierung«) der Kunst¹⁵ gesprochen, der die heutige Kunst unterworfen sei.

Angesichts der Unmöglichkeit, irgendwelchen Typus von Kanon zu definieren, in seiner gänzlichen Unbestimmtheit ist der Gegenstand der Kunst Rosenberg zufolge zu einem »bangen Objekt«¹⁶ geworden, da es sich die neurotischen Züge unserer Zeit einverleibt. Beispielsweise wird die Grenze zwischen Kunstwerk und Mystifikation unscharf; ja die beiden Dinge scheinen geradezu dazu bestimmt, in enger Nähe zu leben, bis sie einander beschmutzen. Der Kitsch, das Objekt des schlechten Geschmacks, oder die standardisierte Banalität können heute als Unterlage zu ausgeklügeltesten künstlerischen Experimenten dienen.

Andererseits ist die Entgrenzung ein Vorgang, worin die Gestalt des Künstlers auf der einen Seite und die des Kunstwerks auf der anderen sich allmählich in einem neuen Element auflösen: im Verfahren.

Diese Entwicklung ist, wenn auch implizit, bei den Avantgarden des frühen zwanzigsten Jahrhunderts vorhanden. Diese hatten eine ausgeprägte konstruktive Tendenz, indem sie den wie gesagt konstruierten, »konkreten« Charakter des Kunstwerks in dem Moment betonten, als dieses darauf verzichtete, irgendwie analog auf das Reale Bezug zu nehmen. Die Kunst, das Kunstwerk stellten somit ihr konstruktives Vorgehen zur Schau.

Seit den dreißiger Jahren und offensichtlicher in den vierziger und fünfziger Jahren haben nun die neuen Kunstströmungen – vor allem der Surrealismus, dann aber auch das weite Phänomen des Unformalen mit der wichtigen Episode der »Action Painting« – eine scheinbar entgegengesetzte Tendenzrichtung zutage treten lassen, die sich auch auf die folgenden zwei Jahrzehnte auswirkte.

Was dabei auffällt, ist dies, daß der Akzent nun auf das Unvorhergesehene, Zufällige gelegt, die Vorüberlegung und Planung zurückgewiesen und das Geometrische und Mathematische aufgegeben wird. Im Gegensatz dazu betont man von neuem heftig die Rechte des »Stoffs«, der im Kunstwerk in seiner vollen Aktualität dargestellt wird. Gleichzeitig lösen sich die gewohnten Grenzen auf, worin das Objekt »Kunstwerk« noch still zu ruhen schien. Beispielsweise hat die in der »Action Painting« vorgenommene Verquickung von Stoff, Farbe, Gestus, Zeichen und Form dazu beigetragen, die herkömmli-

15 H. Rosenberg, *La s-definizione dell'arte*. Mailand 1977.

16 Ebd., S. 10.

chen Elemente der »ars« in einem viel größeren Maß aufzulösen, als dies selbst die Avantgarden des frühen zwanzigsten Jahrhunderts getan hatten, die zumeist an die herkömmlichen Elemente der Zeichnung, der Farbe, der bemalten Oberfläche und der Komposition gebunden blieben.

Eben diesen Aspekt wollte Rosenberg ins Zentrum rücken, indem er auch von »Entästhetisierung«¹⁷ sprach (die Häufung privatistischer Ausdrücke ist schon an und für sich ein Symptom): In die künstlerische Betätigung werden nach und nach immer mehr Elemente und Verfahrensweisen aufgenommen, die einer ausdrücklichen ästhetischen Finalität entbehren und eine Vorliebe für das Zufällige, Ungefähre, Formlose und für all das haben, was seiner Natur nach die herkömmlichen Ausmaße der Leinwand, der Staffelei und des Ateliers überschreitet: *Land Art*, *Body Art* usw.

Gegenüber der Abstraktion des frühen zwanzigsten Jahrhunderts könnte man in gewissem Sinn von einer »Rückkehr in die Welt« sprechen, da nun die Kunst auf die Wirklichkeit einwirken, sich in sie mischen und sie auch verändern zu wollen scheint.

Und doch behaupten sich auch in diesen neuen Richtungen wiederum die Prämissen der heutigen Kunst.

Der Griff nach dem Zufälligen, Ungefähren, Unvorbedachten bestätigt und radikalisiert sogar im Grunde den angedeuteten konstruktiven oder »prozessualen« Charakter der Kunst. Wiederum hat Adorno festgestellt: »Mit Recht ist die Konvergenz des technisch integralen, vollends gemachten Kunstwerks mit dem absolut Zufälligen konstatiert worden; allerdings ist das scheinbar überhaupt nicht Gemachte erst recht gemacht.«¹⁸

Doch auch was die sogenannte »Entästhetisierung« betrifft (d. h. die bei den neueren Kunstströmungen allgemein anzutreffende Negation der ästhetischen Intention), die Verwendung unästhetischer, grober Materialien oder das Einfallen in die Wirklichkeit mit dem *happening* und den verschiedenen Typen von *performance*, so gelingt es dieser Kunst nicht, die ästhetische Intentionalität zu verbergen. Diese wird sogar zum einzigen, letzten Kriterium des Ästhetischen, als ob dem Künstler nunmehr nichts anderes mehr verbliebe, als irgendeinen Gegenstand – nehmen wir an einen Stuhl – in Beschlag zu nehmen und ihn mit dem unsichtbaren Etikett zu versehen: »Dies ist ein Kunstwerk« oder »Dies *will* ein Kunstwerk *sein*«.

Daraus folgt, daß der Impuls, sich zu verleugnen – so wie jede Kontinuität von Tradition zu leugnen und nur gleichsam in kontinuierlichen Schüben (Adorno) vorzugehen –, der heutigen Kunst innewohnt wegen ihres »Stichs« ins Intellektualistische (die von den Romantikern angekündigte Konvergenz zwischen Kunst und Kritik), wo das intellektualistische Moment sich nicht so sehr in die Materialien einsetzt und inkarniert, sondern sich ihnen eher

17 Ebd., S. 22-34.

18 Th. W. Adorno, a. a. O., S. 47.

dialektisch entgegengesetzt oder als eine äußere Instanz über sie befindet. Dies ist eine Situation, wie Rosemberg sie treffend beschrieben hat. Ihm zufolge bedürfen die neuen Kunstdarbietungen immer mehr eines verbalen Korrelats von Begriffen: »Die Kunst ist das Produkt eines Zeremoniells, und den geistigen Rahmen außer acht zu lassen, um ihn auf seine physischen Elemente zu reduzieren, ist eine barbarische Tat . . . *Das Werk ist die Kristallisierung eines Moments der unablässigen Debatte über die Natur der Kunst.*«¹⁹

Wie Rosemberg zeigt, ist der analytisch-wissenschaftliche und kritisch-dialektische Stil des modernen Denkens im Gegensatz zum herkömmlichen metaphysischen Denken ein bildloses, wenn nicht gar entschieden antibildliches Denken. Die Welt der Phänomene ist nicht so sehr Aufscheinen von etwas oder Offenbarung von etwas, sondern eher Material, das zu organisieren und zu ordnen ist²⁰; oder sie ist auch idiosynkratische Eruption »tiefer« Impulse. In dieser zweiten Möglichkeit aber ist sie nicht mehr Zeichen und Sinnbild, sondern bloß mehr Symptom, dessen Tiefe sich als von Mehrdeutigkeit strotzend erweist. Wo die heutige Kunst zu den Modi der Kategorien zurückzukehren scheint – und im Surrealismus kommt es zu etwas Derartigem –, ist sie nicht mehr Allegorie eines Sinns, sondern eines Unsinns, des Absurden.²¹

Das »Umsonst« (gratuità) und die Entfremdung

Die bisher gemachten Darlegungen gestatten es endlich, den zweiten Begriff des Begriffspaars einzuführen, das das Thema dieser Ausführungen darstellt, nämlich die Kategorie des »Umsonst«.

Vor allem ist es klar, daß diese eng mit der Freiheit zusammenhängt und sie gewissermaßen einbegreift und erhellt. In beiden Fällen geht es darum, die verwickelte, widersprüchliche Beziehung der Kunst zu ihrem »Anderen« (Transzendenten) zu verstehen.

Auf dem Feld der Kunst betrifft der Begriff »Umsonst« die Frage, ob das künstlerische Schaffen dem Objekt, der Materie adäquat ist.

Das Wort »umsonst« läßt ja an einen »Sprung«, einen Niveauunterschied, eine prinzipielle Unangemessenheit denken, die glücklicherweise, sozusagen wunderbarerweise überwunden wird im geglückten Werk, woran klar wird, daß in ihm mehr liegt, als sein Urheber bewußt ins Auge zu fassen imstande gewesen wäre.

19 H. Rosemberg, a. a. O., S. 53 (Unterstreichungen von uns).

20 Vgl. H. U. von Balthasar, Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik III/1: Im Raum der Metaphysik. Einsiedeln 1965. Vgl. besonders das Kapitel »Ästhetik als Wissenschaft«, S. 928-940.

21 Vgl. in H. Sedlmayr, Der Tod des Lichtes, das Kapitel: Über Sous- und Surrealismus oder Breton und Plotin, a. a. O., S. 40-62.

Auch in Epochen, wo die Kunst der Tendenz nach zu der Sphäre der *techné* gerechnet wurde, war man verpflichtet, die inspirierende Muse anzurufen, vor allem dann, wenn es um ein besonders schwieriges und erhabenes Werk ging.

Ebenso waren die Ideen »Gnade« (*gratia*), »benedictio« (graziös) als wunderbare Versöhnung von Freiheit und Notwendigkeit oder auch des »Ich weiß nicht was«, womit ein gewisser Farbton die wohlproportionierten Formen mit Leben erfüllt, alles Varianten ein und desselben Aspekts: dieses nicht analysierbaren, unableitbaren »quid«, an die noch die Ästhetiken von idealistischem Gepräge anspielen, beispielsweise mit den Begriffen »lyrische Intuition«, »Synthese von Form und Inhalt«, »Synthese von Intuition und Ausdruck«. Die Tatsache, daß diese Ästhetiken diesen Begriffen sogar übertriebene Beachtung schenken, läßt klar ersehen, wie die Dimension des »Umsonst«, des »Unentgeltlichen« schließlich sozusagen gänzlich von der Sphäre der Kunst beschlagnahmt wurde, bis sie gleichsam zum »spezifischen Unterschied« wurde. Im gleichen Maße aber wohnt die Dimension des »Umsonst« nicht mehr dem Phänomen inne im Sinn eines freien, »graziösen« Sich-Entfaltens einer Präsenz, sondern gehört sie eher zum Feld der Produktivität und Spontaneität des Geistes, wobei sie jedoch Gefahr läuft, unter die Jurisdiktion der Psychologie, gar einer Psychologie des »poetischen Genius« zu fallen.

Nachdem dieser Schritt vollzogen ist, hält es schwer, nicht noch weiterzugehen, bis dann die Dimension des »Umsonst« zu einem rein formalen, funktionalen Begriff absinkt.

Die antike Idee der »Inspiration«, worin man die Erfahrung von etwas »Unwägbarem« beibehält, findet heute Surrogate in der sogenannten »experimentellen Haltung« der derzeitigen Künste. In diesem Fall verliert jedoch die Spanne der Unentschiedenheit, des Unvorhergesehenen ihre Transzendenzdichte, indem sie sich ebenfalls an die Dynamiken der Wissenschaft angleicht. Wie wir schon klargestellt haben, schreibt die konstruktivistische Natur der heutigen Kunst als bewußtes Disponieren der Materialien (Adorno) folgendes vor: »Der Begriff der Konstruktion . . . implizierte stets den Primat der konstruktiven Verfahrenswerte vor der subjektiven Imagination . . . Das Subjekt hat die Entmächtigung, die ihm durch die von ihm entbundene Technologie widerfuhr, ins Bewußtsein aufgenommen und zum Programm erhoben, möglicherweise aus dem unbewußten Impuls, die drohende Heteronomie zu bändigen, wodurch sie dem subjektiven Beginnen integriert, zum Moment des Produktionsprozesses wird.«²² Doch die ästhetische Autonomie gleicht dabei die Partie noch aus, weil der Grundsatz gilt, »das Subjekt möge seine ästhetische Kraft daran bewähren, daß es noch, indem es an die Heteronomie sich wegwirft, seiner selbst mächtig bleibt, oder ob es durch jenen Akt seine Abdankung ratifiziert.«²³

Kurz, auch in diesem Punkt wird die Kunst der Dialektik unterstellt, in der das Subjekt im Vorhaben, sich wiederum sich anzueignen, sich in seinen eigenen Produkten entfremdet.

An die Stelle eines »Umsonst«, die »gute« Entfremdung im Göttlichen, im Übermenschlichen ist, tritt etwas »Umsonst«, das »schlimme« Entfremdung an das Unpersönliche der technischen Prozesse ist; dieses wird bloß vom ironischen Bewußtsein des Subjekts erlöst, das so ein weiteres Mal sich über das Vorgegebene erhebt. Das bezeichnendste Beispiel dafür bietet uns Picasso und sein schöpferisches Vorgehen als »Summe von Zerstörungen«,²⁴ durch die schließlich jede Spur der anfänglichen Idee ausgewischt wird. Ein rein negatives Vorgehen, wodurch auch das Zustandekommen des Werks ein rein zufälliges Ereignis ist und die berühmte geistreiche Bemerkung des Künstlers bestätigt: »Ich suche nicht, ich finde«²⁵ – perfekte Synthese höchster Naivität und gewitzten Bewußtseins.

Die »nicht-optischen« Wege

Obschon auch das gänzlich in den Bereich des Subjekts verlegte und auf dessen innere Produktivität bezogene »Umsonst« in das Ironische des Spiels, des nihilistischen »Umsonst« verfallen und schließlich sich in die wissenschaftlich »verwaltete« Zufälligkeit verirren kann, so bleibt es doch als Möglichkeit für die Kunst, sich dem »Anderen« (Transzendenten) zu erschließen, als Gelegenheit, ihm zu entsprechen und somit einen Wert und Sinn zu erhalten.

Wenn nämlich, wie schon gesagt, das Kunstwerk als objektiver Abschluß des künstlerischen Schaffens noch einen Sinn beibehält und sich nicht lediglich auf die Anwendung einer völlig aprioristischen Ästhetik beschränkt und sich auch nicht im Ephemerem des »Verhaltens« auflöst, dann deshalb, weil man erwartet, daß es in seiner objektiven Konstitution über das Bewußtsein des Künstlers hinausgeht und in diesem Mehr nicht nur irgendein Zurücktreten des Ich, sondern auch etwas von dieser »numinösen« Wirklichkeit enthüllt, zu der man heute anscheinend unmöglich auf direktem Weg gelangen kann.

Alle heutigen Ästhetiken, auch diejenigen, die zu totaler Abstraktion neigen – man hat dies auch im oben angeführten Text von Kandinsky gesehen –, sprechen der Kunst nicht gänzlich einen darstellenden Charakter und eine gewisse Bezogenheit ab.

Dies ist ein grundlegender Aspekt, der einen Sprung zurück zu den Wurzeln der heutigen Kunst verlangt. Uns kommt dabei das Zeugnis von Cézanne zu Hilfe, das den von Joachim Gasquet gesammelten »Colloques« entnommen ist:

»Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur. Der Künstler ist ihr

parallel, wenn er nicht willentlich dazwischenkommt, verstehen Sie wohl. Sein ganzes Wollen muß schweigen, er muß in sich schweigen machen alle Stimmen der Vorurteile, vergessen, Stille machen, ein vollkommenes Echo sein. Die Natur draußen und die hier drinnen (er schlägt sich an die Stirn) müssen sich durchdringen, um zu dauern, zu leben, ein halb menschliches, halb göttliches Leben, das Leben der Kunst. Die Landschaft reflektiert sich, humanisiert sich, denkt sich in mir. Ich objektiviere und fixiere sie auf meiner Leinwand . . . Vielleicht rede ich dummes Zeug, aber mir scheint, daß ich das subjektive Bewußtsein dieser Landschaft wäre und meine Leinwand das objektive Bewußtsein. Meine Leinwand und die Landschaft, beide außerhalb von mir, aber die letztere chaotisch, flüchtig, wirr, ohne logisches Leben, ohne jede Vernunft, die erstere dauernd, kategorisiert, teilhabend an der Modalität der Ideen.«²⁶

Was fällt in diesem Text auf? Vor allem die Art und Weise, wie sich der Künstler zur Realität in Beziehung setzt. Er sucht nach der »Natur«, aber außerhalb sämtlicher Bedeutungen und Hierarchien, die die Tradition ihr zugewiesen hat. Kurz, es wird jedes »literarische« Element getilgt, weil es als akademisch und konventionell erachtet wird. Dies ist die *tabula rasa*, die schon von den Impressionisten hergerichtet wurde. Man führt dann eine Regression auf die rein »optische« Ordnung herbei – in der Aufhebung, der *epochē* jedes Denkens und Lebens –, indem man zu den reinen »Erscheinungsformen«, zu der reinen Sichtbarkeit zurückkehrt, wie man mit den Ästhetikern des frühen zwanzigsten Jahrhunderts sagen könnte. Doch in diesem Vorgehen liegt eine doppelte Bewegung: die Rückkehr zum Chaos, zu der auf ein Wimmeln von Erscheinungen verkürzten Welt, zugleich aber das Wiederfinden einer gültigen Ordnung durch das auf der Leinwand »transzendentalisierte« Objekt. Zwischen diesen beiden Momenten besteht ein Hiatus, ein Sprung, eine Art Wette, worin der Künstler ein Bild der Welt wagt.

Er tut dies aber, indem er der Welt sozusagen den Rücken kehrt (und die Augen von ihr abwendet). Oder, besser gesagt: Die Leinwand ist für ihn nicht mehr ein auf die Welt hin offenes Fenster, sondern die Welt ist ein auf die Leinwand hin offenes Fenster (eine Situation, die in einem berühmten Gemälde von Magritte dargestellt wird).

Dieses Zeugnis ist auch deshalb wichtig, weil sich in ihm beide Linien der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts abzeichnen, die oben angedeutet wurden: das Moment der Rückkehr zum Chaos, zur unförmigen Materie, die Aufhebung des »normalen« Bewußtseins und Wollens, und das konstruktive, rationale Moment, das aber gleichfalls einem Bewußtsein anvertraut wird, das irgendwie übersubjektiv ist und nur von der Objektivität der Leinwand ermöglicht wird. In gewissem Sinn sucht man einen Kurzschluß zwischen

einem prälogischen Unterbewußtsein und einem überlogischen Überbewußtsein herzustellen.

Diese Dynamik wird noch ausgeprägter zum Ausdruck gebracht durch einen Text von Klee, worin an die Stelle der »Kantianischen« Terminologie Cézannes eine spiritualistisch-hermetische Begrifflichkeit tritt:

»Der Gegenstand erweitert sich über seine Erscheinung hinaus durch unser Wissen, daß das Ding mehr ist als seine Außenseite zu erkennen gibt. — Die so gemachten Erfahrungen befähigen das Ich zu Schlüssen auf das Innere, und zwar instinktiv . . . Darüber hinaus gehen die zu einer Verschmelzung des Gegenstandes führenden Wege, die das Ich zum Gegenstand in ein über die optischen Grundlagen hinausgehendes Resonanzverhältnis bringen: 1. der nicht-optische Weg gemeinsamer irdischer Verwurzelung, der im Ich von unten ins Ganze steigt, 2. der nicht-optische Weg kosmischer Gemeinsamkeit, der von oben einfällt.«²⁷

Hier liegen die beiden angedeuteten »Linien« der heutigen Kunst noch viel ausdrücklicher und formulierter vor, und ebenso ausgeprägt ist auch der Verweis auf die mysteriöse Vermittlung zwischen zwei »Tiefen«, mit der der Künstler in der Funktion eines »passiven« Baumstrunks, der die Lebensäfte strömen läßt, den »Sprung« vollzieht, die fast magische und alchemistische Operation, worin die Kunstformen das Ding als Ganzes in den »Griff« nehmen.

Diese Dynamik findet übrigens eine andere Formulierung und eine weitere Bestätigung in den Ästhetiken des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, die einerseits den Begriff »reine Sichtbarkeit« ausgearbeitet haben, andererseits aber vermittels des komplementären Begriffs der Einfühlung eben auf diesen Sprung hinweisen wollten, worin das Subjekt das Objekt in seine eigene Sphäre zieht und umgekehrt sich selbst in die Herzmitte des Objekts versetzt.

In diesen Richtungen haben die echten Werke der modernen Kunst in einigen begnadeten Momenten einen gewissen Geschmack des Seins, eine gewisse Ahnung vom Sinnreichtum des Wirklichen wiederherzustellen gewußt. Doch dies ist zumeist bloß in einer zwielichtigen Atmosphäre und im Dunkel der Einweihung möglich gewesen, als ob von Mal zu Mal jeder Urheber und jedes Werk bloß mit ihren eigenen Kräften, ohne die Hilfe einer Tradition und eines Stils, worin sie sich hätten betten können, ein ganzes Bild der Welt aufs neue hätten rekonstruieren müssen. Deshalb verirren sich die Formen in die Rätselhaftigkeit der Ziffer und einer gleichsam kabbalistischen Schrift, wie das beispielsweise bei Klee der Fall ist, der in dieser Hinsicht Schule gemacht hat.

Dies ist ein Symptom der tiefen Einsamkeit des heutigen Künstlers, auf dem allzuschwere Aufgaben lasten. Gleichzeitig von der Natur und der Tradition

getrennt, hat er auch die Verbindungen mit dem Sakralen, dem Kult und dem Gesellschaftlichen aufgehoben, obschon er zur gleichen Zeit gezwungen ist, alle diese Dimensionen in die stets gefährdete Sphäre seiner Autonomie aufzunehmen und darin zu behalten.

Von daher ergibt sich eine weitere charakteristische Schwankung, aufgrund deren man sich vielleicht an eine historische Entzifferung eines Großteils der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts wagen könnte: die Tendenz nämlich, die künstlerische Praxis *unmittelbar* mit einer Form »höherer«, geistiger Erkenntnis²⁸ zu identifizieren, wobei die Gefahr des Esoterischen und der Regression zum Magischen besteht, was bei den schwächeren Geistern nach und nach in ein Vertrauen auf die Verfahrensweisen der Kunst umschlägt, die aber wieder in die Sphäre der technischen Heteronomie einmünden.

28 Vor allem J. Maritain hat auf die Gefahren hingewiesen, auf die die moderne Kunst in eben dem Augenblick zugeht, in dem sie sich bestrebt, zu einer Art »höherer« Erkenntnis zu werden, indem sie die genauen Wesenszüge einer *ars* aufgibt. Vgl. *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*. Paris 1966. Zur Gefahr des »Pythagorismus« in der modernen Kunst vgl. auch H. U. von Balthasar, a. a. O., S. 931 ff.