Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 62 (1982)
Heft: 4

Artikel: Moderne Kunst und ihre Feinde
Autor: Guignard, Elise
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-163928

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

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

ELISE GUIGNARD

Moderne Kunst und ihre Feinde

Vor 22 Jahren ist in Stockholm ein Buch herausgekommen von Erwin Panofsky, dem deutschen Kunsthistoriker, der bis 1933 Professor in Hamburg war und nach der Emigration bis zu seinem Tode (1968) an amerikanischen Universitäten lehrte. Unter dem Originaltitel «*Renaissance and Renaissances in Western Art*» sind Vorlesungen und Resultate von Seminarien vereinigt, die anlässlich eines Symposiums 1952 im schwedischen Schloss Gripsholm gehalten wurden. Das Thema wird im wesentlichen anhand von Werken des 14. und 15. Jahrhunderts erörtert[1]. Frage: Wie blickt ein deutscher Gelehrter, der in Amerika europäische Kunstgeschichte doziert, auf Europa? Die Frage müsste in verwandtem Kontext oft wiederholt werden, um sie gründlich zu beantworten; in unserem Zusammenhang soll sie im Hintergrund stets gegenwärtig sein.

Im vergangenen Jahr erschien von Peter Paret «*Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*[2]». Der Verfasser, ein Enkel Paul Cassirers, geboren 1926 in Berlin, lebt seit 1932 in den USA und lehrt Neuere Geschichte an der Stanford University in Kalifornien. Panofsky hat über die geographische Distanz reflektiert und sich dahin geäussert, dass sich europäische Wissenschafter in bezug auf das Nationale unbewusst an tief verwurzelte Emotionen klammerten oder bewusst dagegen kämpften. Von Amerika aus gesehen wachse «*ganz Europa von Spanien bis zum östlichen Mittelmeer zu einem einzigen Panorama zusammen, dessen Einzelbilder in geziemenden Intervallen und in gleicher Bildschärfe auftauchen*[3]». – Die lokale Entfernung führt zwingend zur besseren Übersicht. – Wie verhält es sich mit dieser Behauptung? Jeder Historiker sammelt Fakten; sie sind das Material, woraus er das, respektive sein Bild einer Epoche oder eines Jahrzehnts erarbeitet. Das nennen wir Übersicht erreichen. Dagegen: Schriftliche und bildliche Dokumente anhäufen und fortlaufend kommentieren, das sind erst wichtige, sachbezogene Hinweise zu einer umfassenden Gesamtschau. Peter Paret geht es einzig darum, den Zeitraum um die Jahrhundertwende von ungefähr drei Dezennien als «Einzelbild» mit maximaler «Bildschärfe» auszuleuchten. Seine Methode ist in dem Sinn fotografisch-objektiv: die Kunstszene Berlin wird so visiert, dass die grösstmögliche Anzahl Einzel-

heiten sichtbar wird. Was einer solchen objektiven Darstellung an Subjektivem trotzdem anhaften mag, ist folgendes: der Verfasser stammt aus der bekannten Cassirerfamilie. Und das Buch ist für englische und amerikanische Leser geschrieben. Den Namen Cassirer bringt jeder – vielleicht müssen wir sagen der europäische – Kunstliebhaber mit der damaligen Moderne, mit dem Expressionismus in Verbindung. Persönliches und ästhetisches Engagement des Autors ist daher naheliegend. Hätte Paret bei seiner Arbeit an ein deutsches Publikum gedacht, so hätte er – er sagt es im Vorwort zur Übersetzung – vieles voraussetzen dürfen. Unser Einwand wegen Überschärfe im Detail zuungunsten der Gesamtschau wird damit teilweise entkräftet, und wir betonen, dass die zahllosen treffenden Kurzkommentare zu den einzelnen Ereignissen äusserst anregend sind. Peter Paret und Erwin Panofsky, die zwei Deutsch-Amerikaner, blicken beide auf Europa; der eine hat die Tendenz zu minutiöser, der andere zu weiträumiger Betrachtungsweise. (Die allgemeine wissenschaftliche Leistung der zwei Historiker ist mit dieser Bemerkung keineswegs verbindlich charakterisiert.)

«Renaissance und Renaissancen» – in der suggestiven Formulierung Panofskys erscheint die europäische Kunstgeschichte im Weitwinkel. Das Wort Renaissance kann im Plural verwendet werden, wenn dahinter die Überzeugung steht, dass Neu- oder Wiedergeburt stets möglich ist. Angenommen, Vorgänge oder Entwicklungen dieser Art wiederholen sich, dann sind sie auch miteinander vergleichbar. Über die Merkmale, nach denen verglichen wird, hat man sich zu einigen.

«Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland» lautet der Untertitel zu *«Die Berliner Secession»*. Ich ersetze die Orts- und Zeitangabe *«Kaiserliches Deutschland»* durch *«staatliche Akademien»* und erhalte die Gegensätze modern-akademisch. Was heisst zur Wilhelminischen Kaiserzeit modern? Was heisst akademisch? Modern sind die deutschen Künstler, die sich am französischen Impressionismus inspirieren, die den Kubismus und den italienischen Futurismus zur Kenntnis nehmen, vor allem sind es die Expressionisten. «Akademisch» ist gleichzusetzen mit Staatskunst, Historismus, verspätetem Klassizismus; in wertender Zusammenfassung: Erstarrung, Dogma. Die Missachtung, die Verachtung des Dogmas verspricht Erneuerung, erstrebt Renaissance, verstanden als Wiedergeburt des Ursprünglichen, dessen was vor der Erstarrung war. Das Ursprüngliche meint zur Zeit des Expressionismus: *«Mensch, Welt, Bruder, Gott. Weil der Mensch so ganz und gar Ausgangspunkt, Mittelpunkt, Zielpunkt dieser Dichtung ist, deshalb hat die Landschaft wenig Platz in ihr. Die Landschaft wird niemals hingemalt, geschildert, besungen; sondern sie ist ganz vermenschlicht: sie ist Grauen, Melancholie, Verwirrung des*

Chaos ...[4]» «Dichtung» ersetze ich in dem Zitat von Kurt Pinthus durch «Kunst».

Der Mensch – Grauen – Melancholie – Verwirrung des Chaos beinhalten nicht ausschliesslich, aber wesentlich das Wort «modern» in Deutschland zu Beginn des Jahrhunderts. Ins Chaotische soll der Künstler eindringen, dort den Ansatz zu seinem Werk suchen. Der Mensch befindet sich, nach Pinthus, in *«der Dämmerung der ihm aufgedrängten, ihn umschlingenden, verschlingenden Vergangenheit und Gegenwart»*, und er soll sich *«bewusst in die erlösende Dämmerung einer Zukunft wenden, die er sich selbst schafft»*. Befreiung von der Vergangenheit und der von ihr bestimmten Gegenwart, das wäre eigentlich die Voraussetzung jeder Renaissance. Der in der Mitte des 16. Jahrhunderts von Giorgio Vasari geprägte Ausdruck *«rinascita»* – Wiedergeburt der Kunst – bezeichnete das Schaffen der Italiener im Stil der griechisch-römischen Antike. Die *«umschlingende Vergangenheit»*, lies Mittelalter, wurde damals aufgebrochen zugunsten einer als Ideal gesehenen fernen Vergangenheit. Seither verstehen wir darunter *«Die Renaissance»*. Zu wessen Gunsten werden die ästhetischen Dogmen an der letzten Jahrhundertwende gesprengt? *«Mensch, Welt, Bruder, Gott»* sagen die Expressionisten. Das kreatürlich Menschliche, das keine Normen kennt und fordert und darum von höchster Intensität sei, ist eine prinzipiell expressionistische Überlegung.

Zwei Extrempositionen: die Vergangenheit ein Ideal, die Vergangenheit ein Zwang auf der einen Seite; geschichtslose Gegenwart, bindungsfreie Menschennatur auf der andern Seite. Frage: Ist erst im 20. Jahrhundert der Glaube an die Vorbildhaftigkeit irgendeiner Vergangenheit aufgegeben worden? In der französischen Literaturgeschichte gibt es den ungefähr zehn Jahre dauernden Streit zwischen den Traditionalisten und den Modernen, die berühmte *«Querelle des Anciens et des Modernes»*. Im Jahre 1687 verkündet Charles Perrault, der Kulturminister unter Ludwig XIV., in der Akademie, er halte die Antike für *«vénérable»*, aber nicht für *«adorable»*. Der Topos *«das Alte ist immer besser als das Neue»* ist damit negiert, ohne dass das Gegenteil postuliert wird. Corbusiers *«il faut recommencer à zéro»* war im 17. Jahrhundert noch nicht akut, aber skeptische Haltung gegenüber historischen Modellen nahm ihren Anfang. Hundert Jahre nach Perrault, 1795, schreibt Friedrich Schlegel: *«Der unglücklichste Einfall, den man je gehabt hat, und von dessen allgemeiner Herrschaft noch jetzt viele Spuren übrig sind, war es: der griechischen Kritik und Kunsttheorie eine Autorität beizulegen, welche im Gebiet der theoretischen Wissenschaft durchaus unstatthaft ist ... einzelne Regeln ... wurden als kräftige Amulette wider den bösen Dämon der Modernität gebraucht.*[5]» Und nach einem weiteren Jahrhundert lesen wir in den

Cahiers von Paul Valéry über Shakespeare: «*Il n'est pas géomètre grec. Il ne veut pas de la réflexion sur son drame, il la repousse et la concentre sur la réalité ... Il est donc effroyablement moderne. Ni l'absurde, ni le contradictoire, ni l'excessif, ni l'incohérent ne l'épouvantent.*» In welcher Weise griechisch-klassische Kunsttheorie in Valérys eigenem, in Widersprüchen fortschreitendem Denken aufgehoben ist, soll hier nicht erörtert werden. Das Zitat ist ein Beleg für eine der «*vielen Spuren, die übrig sind.*»

Die staatlichen Akademien im Kaiserlichen Deutschland formulierten ihre Grundsätze nicht als griechische Geometrie, sondern ihre Forderungen entsprangen einem vagen, konventionellen Schönheitsideal. Zur Illustration die erste Strophe des Rilke-Gedichts «*Damen-Bildnis aus den achtziger Jahren. ‚Wartend stand sie an den schwergerafften / dunklen Atlasdraperien, / die ein Aufwand falscher Leidenschaften / über ihr zu ballen schien'.*» Peter Paret definiert folgendermassen: «*Mit der Forderung, die Kunst solle erhebend wirken, entweder durch das Abbilden idealer Schönheit oder durch das Erwecken patriotischer und anderer edler Gefühle, war Wilhelm II. in Übereinstimmung mit der Allgemeinheit seiner Untertanen. Eine heitere Behandlung war allenfalls bei bestimmten Gegenständen angebracht, wie sie Bauernhochzeiten, spielende Kinder, alte, im Park dösende und von Liebespaaren umgebene Veteranen darstellten.*» Von der klassischen Kunsttheorie, mit der sich Friedrich Schlegel auseinandersetzte, ist noch ein Schatten da, «*erhebend*» und «*edel*» entstammen dem tradierten Vokabular; dass staatlicher Akademismus damit auch die Begriffe «*national*» und «*patriotisch*» verbindet, versteht sich ohne weiteres. Im Widerspruch, in Feindschaft zu dieser institutionalisierten Ästhetik: die Secession, die Moderne.

Ich habe schlagwortartig Akademismus und Expressionismus gegenübergestellt, analog zu ancien-modern, zu klassisch-romantisch. Auch wenn ein Zeitraum von 60 bis 80 Jahren als historische Distanz gilt, so lässt sich die Entstehung unserer Moderne, von der wir annehmen, sie habe in den zwanziger Jahren des Säkulums begonnen, nicht allein auf diese Dichotomie festlegen. Die tatsächliche Zweiteilung heisst Akademismus und Sezession. Sezession – Trennung – ist ein allgemein anschaulicher Begriff; in der Kunstgeschichte bedeutet das Wort Absonderung einer Künstlergesellschaft von einer kulturellen Institution oder von anderen Künstlervereinen. Die Berliner Secession charakterisiert sich dadurch, dass sie alle Stilrichtungen akzeptiert, ausser der staatlich geförderten. Das Typische der jährlichen Secessions-Ausstellungen von 1899 bis 1914 ist ihre Uneinheitlichkeit. Peter Parets Methode der gleichmässigen Ausleuchtung erfasst nicht nur die einzelnen Strömungen, sondern innerhalb derselben auch die geringsten Varianten. Jede bildnerische und jede damit

zusammenhängende verbale Äusserung untersucht er auf die kritischen Stellen hin, warum sie den Akademisten – seien sie Professoren oder Politiker – missfallen mussten, warum sie sogar staatsgefährdend erscheinen konnten. Ich schränke sein breites Spektrum der Moderne ein auf vier, zum Schluss auf zwei dominante Richtungen; denn nur durch Reduktion ist es möglich, auch diese Epoche in die Renaissancen der europäischen Kunst einzugliedern.

Die vier Dominanten sind: sozialkritischer und subjektiver Naturalismus, Impressionismus, Kubismus, Expressionismus. Der Impressionismus kann als letzte Konsequenz der malerischen Darstellung der Wirklichkeit begriffen werden. Malerisch heisst: jede Formbegrenzung ordnet sich der farbigen oder atmosphärischen Erscheinung unter. Die eindeutige Kontur existiert nicht. In Frankreich, wo nach E. R. Curtius die Romantik eine bewusste, klar definierte Antiklassik war, ist folgerichtig aus der romantischen, die Umrisse auflösenden Malerei die impressionistische Freiheit entstanden, die zu einer relativen Gegenstandsunabhängigkeit führte. Der Impressionist sieht nicht nur anders, er wertet auch anders. Es ist wichtiger, wie ein Gegenstand erscheint, als was er ist. Nach Wölfflin heisst das, eine neue Sehweise, eine neue Optik habe sich entwickelt. Panofsky folgert weiter: jeder Stil manifestiere eine bestimmte Weltauffassung, die – über das «Formale» weit hinausgehend – die «Inhalte» mitkonstituiere. Die Feindschaft gegenüber dem Impressionismus, sowohl zu Beginn in Frankreich als später in Deutschland, erklärt sich u. a. damit, dass dieser eine Weltanschauung sichtbar macht, die die bisher gültige Realität, die angenommene Stabilität der sicht- und tastbaren Form in Frage stellt und so theoretisch eine grenzenlose Vieldeutigkeit beinhaltet.

Zur Definition des Akademismus gehört ein Mindestmass an Normen. Die Auflösung der Form in Farben oder in Lichteffekte bedeutet Freiheit von Normen. Ich erinnere an Corbusiers Nullpunkt, von dem auszugehen sei. Nun ist zu bemerken, dass die deutschen Impressionisten nie dieselbe Freiheit vor dem Gegenstande erreichten oder erstrebten wie die französischen. Liebermann, Corinth und Slevogt gelten nach Cassirer als das *«Dreigestirn des deutschen Impressionismus»*. Man halte sich zum Vergleich Claude Monets Malerei vor Augen. Der deutsche Neubeginn in der Kunst setzt nicht ein mit der Zerlegung der Form in Farbpartikel, die im wechselnden Lichte spielen. Die theoretische Freiheit wird da nicht ausgeschöpft und auch nicht in dieser augensinnlichen Richtung gesucht. Wenn Max Liebermann 1916 in *«Die Phantasie in der Malerei»* schreibt: *«Ein Bund Spargel, ein Rosenbukett, ... ein Apoll oder ein missgestalteter Zwerg: aus allem lässt sich ein Meisterwerk machen*[6]*»*, bekennt er sich sowohl zum subjektiven Naturalismus als zum Impressionismus. Die

Vokabeln «edel» und «erhebend» sind ausgeschaltet. Und wenn der sozialkritische Naturalist sagt, der Bettler oder der missgestaltete Zwerg sind darstellungswürdig, die Darstellung der Misere ist Pflicht, dann werden die alten Vokabeln noch doppelt gestrichen; gestrichen wird aber auch «impressionistisch», also die inhaltliche Indifferenz. «Edel» und «erhebend» werden Angriffspunkte. Ich frage: Ist sozialkritisches Engagement, da es eine ausserästhetische Komponente ist, allein imstande, eine Wiederbelebung der Kunst zu erreichen? Ich enthalte mich einer generellen Antwort und schlage vor, den sozialkritischen Naturalismus seiner inhaltlichen Tendenz wegen dem grösseren, dem allgemeiner künstlerischen Rahmen des Expressionismus einzufügen. Beiläufig sei bemerkt: Der Ausdruck «Expressionismus» wurde zuerst in Frankreich gebraucht. Julien-Auguste Hervé stellte 1901 im Salon des Indépendants unter dem Obertitel «*Expressionismes*» acht konventionelle Bilder aus, von denen jedes als Genreszene sinnbildlich etwas Gedankliches meinte. Zehn Jahre später sind im Ausstellungskatalog der Berliner Secession Bracque, Derain, Dufy, Picasso und Vlaminck unter der Bezeichnung «*Expressionisten*» aufgeführt. Von da an ist das Wort in der deutschen Kunstkritik geläufig, es wird sogar im Sinn von «typisch deutsch» verwendet. In Frankreich hingegen bedeutet Expressionismus meist «unvertraute, fremde Kunst» [7]. Der «Impressionist» Liebermann schreibt im Vorwort zu «*Die Phantasie in der Malerei*»: «*Und waren je die ästhetischen Ansichten verwirrter als heute? Wo ein jüngerer Kunstrichter aus den Schützengräben Flanderns heraus schreibt, dass der Krieg nicht nur für die Existenz Deutschlands, sondern über den Sieg des Expressionismus entscheidet.*»

Nach Panofsky manifestiert jeder Stil eine Weltanschauung. Die Welt wird neu erlebt: die Alten sind «*vénérables*», aber nicht mehr «*adorables*» – die Vorfahren werden kritisch zur Kenntnis genommen. Das Vertrauen in die Geltung von Normen überhaupt ist nicht aufgehoben. Drei Generationen später wendet sich Schlegel gegen die Autorität der klassischen Norm. Sein Vorschlag der Anverwandlung heisst für die damalige Moderne, für die Romantik, sich «*das griechische Geheimnis*» zu eigen machen, das verlangt, «*im Individuellen objektiv zu sein*». Aus unserer zeitlichen Distanz von zweihundert beziehungsweise dreihundert Jahren sprechen wir da nicht von einem Bruch, eher von einer Neuorientierung, die jedoch nicht beim Nullpunkt, im Chaos, einsetzt. – Eine Renaissance. – Der letzte historische, also vor achtzig Jahren eingetretene Neubeginn, erscheint uns noch immer als Bruch. Kurt Pinthus definiert den Expressionismus mit Eruption und Explosion. Werner Weber hat einmal gesagt, Expressionismus sei ein «*sanitarischer Akt*». Diese Formulierung ist genau so wenig eine ästhetische Wertung wie Eruption, aber sie bezeichnet die Heftigkeit

und Radikalität des Vorgangs. Der Expressionismus räumte wie nie vorher mit allen ästhetischen Urteilen und Vorurteilen auf. *«Die Revolution ist keine Kunst. Aber Kunst ist Revolution»,* verkündete Walden 1919 (Der Sturm, Juni 1919).

Sich ungehemmt auszudrücken, naiv wie Kinder schöpferisch tätig zu sein, sich zu verwirklichen in welcher Materie auch immer, sprachlich, mimisch, musikalisch, bildnerisch, solches hörte sich am Anfang der Moderne unverbrauchter an als heute. Dem ersten Impuls, der Macht des Impulses hatten sich Technik und Form unterzuordnen. Ein expressionistischer Form- oder Stilkodex konnte, durfte nicht entstehen, im Gegensatz etwa zum Manifest des Surrealismus oder zum futuristischen Programm oder zu den formalen Prinzipien des Kubismus, der in Deutschland für eine Unterabteilung des Expressionismus gehalten wurde. Allerdings erkannte schon im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ein deutscher Dichter, dass in Cézannes Kubismus sich etwas grundsätzlich Neues ausdrückte. Man lese Rilkes Briefe aus Paris an seine Frau Clara[8]. *«Alles ist zu einer Angelegenheit der Farben untereinander geworden.»* Das heisst nichts anderes, als dass jeder Gegenstand in seine malerische Äquivalenz übersetzt ist. Grundsätzlich neu – der französische Kubismus? Grundsätzlich neu – der deutsche Expressionismus? Wo liegt der Unterschied? Zur Veranschaulichung zitiere ich noch eine Briefstelle: *«Cézannes sehr eigenes Blau ... kommt von dem Blau des 18. Jahrhunderts her, das Chardin seiner Prätention entkleidet hat und das nun bei Cézanne keine Nebenbedeutung mehr mitbringt.»* Ohne kunsthistorische Terminologie ist Wesentliches ausgesagt, nämlich: Im Schaffen Cézannes bleibt etwas bewahrt, ist etwas noch aufgehoben. Rilke sieht das Blau, eine Einzelheit; ich meine man dürfte es allgemeiner fassen: Cézanne und nach ihm die Kubisten haben das Primat der Form niemals zugunsten einer ausserästhetischen Absicht oder Botschaft aufgegeben. Die Berücksichtigung des Formalen bleibt zentral, auch in der Auflösung und Umorganisierung der Gegenstandsform. *«Eine Angelegenheit der Farben untereinander», «Form ohne Nebenbedeutung»* – das ist nichts als die Rücksicht auf das, was elementar die bildende Kunst von den andern Künsten scheidet. So verstanden wäre auch der Kubismus eine Neuorientierung, ein fundamental im Formalen angesetzter Neubeginn. Eine Renaissance der bildenden Kunst. Pinthus dagegen postuliert, der Mensch sei Ausgangspunkt, Mittelpunkt, Zielpunkt der expressionistischen Kunst. Doch was für ein Menschenbild steht dahinter? Ein Bild aus Leidenschaft, aus kreatürlicher und kreativer Wildheit. Die leidende, geschundene Menschheit und die Utopie einer seligen Brüderlichkeit. Die Wiedergeburt der Kunst, die Wiedergeburt des Menschen sind ein und dasselbe Ziel.

«Renaissance und Renaissancen» – unter diesem Leitgedanken verwies ich auf die *«Querelle des Anciens et des Modernes»,* auf das Verhältnis Klassik–Romantik, auf den Akademismus des späten 19. Jahrhunderts im Gegensatz zu Kubismus und Expressionismus. Die letzte Gegenüberstellung erscheint darum als Dreiteilung, weil das Kriterium des Nationalen einbezogen ist. Auch für Klassik–Romantik wären die nationalen Besonderheiten zu bestimmen; stichwortmässig sei E. R. Curtius' Formulierung wiederholt, dass der französischen kodifizierten Klassik eine ebenso klar definierte Romantik gegenüberstehe, wohingegen die entsprechende deutsche Epoche nicht durch den Divisor Klassik–Romantik teilbar sei. Akademismus allgemein, nicht bloss der Wilhelminische, ist eine grundsätzliche Gegenposition zu jedem Expressionismus, der sich nicht bloss als formsprengende, sondern als formfeindliche oder -verhöhnende Leidenschaft versteht.

Zu Beginn unserer Moderne sehen wir einerseits den *«sanitarischen Akt»,* den Ansatz im Kreatürlichen, sogar im Chaos, und andererseits die Radikalisierung des Formalen, die Rückbesinnung auf die Aussagekraft der reinen Form. Alle diese Überlegungen führen zur Annahme – nicht zum Schluss –, die Renaissance des 20. Jahrhunderts sei die tiefgreifendste. Die Impulse entstammen der romanisch-französischen und der deutschen (und slawischen) Kultur. Wir heutigen Europäer sehen die Impulse noch getrennt. Noch ist ganz Europa nicht zu *«einem einzigen Panorama zusammengewachsen»,* aber der Deutsch-Amerikaner Panofsky gab Stichwort und Anregung, die detailbefrachtete, lokal beschränkte Epochendarstellung seines Landmannes in einen erweiterten Blickwinkel einzufügen.

[1] Panofsky, Erwin. Die Renaissancen der europäischen Kunst. Frankfurt a/M 1979. Titel der Originalausgabe: Renaissance and Renaissances in Western Art. Stockholm 1960. – [2] Paret, Peter. Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland. Berlin 1981. Titel der Originalausgabe: The Berlin Secession. Modernism and its enemies in imperial Germany. Harvard College 1980. – [3] Panofsky, E. Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1975. – [4] Pinthus, Kurt. Zuvor. In: Theorie des Expressionismus. Herg. Otto F. Best. Stuttgart 1978. – [5] Schlegel, Friedrich. Über das Studium der griechischen Poesie. In: Schriften zur Literatur. München 1972. – [6] Liebermann, Max. Die Phantasie in der Malerei. Berlin 1922. – [7] Richard, Lionel. D'une apocalypse à l'autre. Sur l'Allemagne et ses productions intellectuelles de Guillaume II aux années vingt. Paris 1976. – [8] Rilke, Rainer Maria. Briefe über Cézanne. Herg. H. W. Petzet. Frankfurt a/M 1977.