

Zur Situation des Künstlers in unserer Zeit

Autor(en): **Wagner, Hugo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(1962)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-623827>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ZUR SITUATION DES KÜNSTLERS IN UNSERER ZEIT

Der nachstehende, von Herrn Dr. Hugo Wagner verfaßte Aufsatz erschien in den «Mitteilungen» der Bernischen Kunstgesellschaft. Sein Inhalt, ein Versuch der Standortsbestimmung und Besinnung, wird mit so viel Ernst und Umsicht vorgetragen, man spürt ein derart leidenschaftliches Bemühen gegenüber den schwierigen, brennenden künstlerischen Problemen objektiv zu bleiben, daß die Lektüre und das Überdenken des Vorgetragenen für uns Kollegen wie für unsere Freunde wertvoll sein wird.

*Lebe mit deinem Jahrhundert,
aber sei nicht sein Geschöpf. Schiller*

Es ist ein Kennzeichen unserer Tage, daß die Entwicklung des einzelnen Menschen mit dem rasenden Ablauf der Zeit nicht mehr Schritt zu halten vermag. Dasklingt vorerst paradox, ist es doch der Mensch selbst, der durch hektische Forcierung des technischen Fortschritts diese Beschleunigung der allgemeinen Entwicklung verursacht. Noch vermögen wir kaum abzusehen, wieweit sich der forschende und rechnende Intellekt aus der ursprünglichen Ganzheit des menschlichen Wesens herausgelöst und verselbständigt hat. Schon aber zeigt sich mit erschreckender Deutlichkeit, daß dieser moderne Intellekt mit den natürlichen Gegebenheiten des Menschen in keiner Kommunikation mehr steht. Nichts kann ihn zurückhalten, die eigene Natur zu mißachten oder zu verleugnen, und also vermag er Wege zu gehen, die die Existenz des Lebens – und damit seiner selbst – in Frage stellen. Dem Künstler – er steht dem naturwissenschaftlichen Forscher polar gegenüber – ist die Abspaltung des Intellekts nicht möglich, ohne die Quellen seiner Inspiration zu verleugnen, die nur aus seinem ganzheitlichen Wesen fließen können. Die Situation des Malers, des Bildhauers ist heutzutage denkbar schwer. Bis an die Schwelle der Neuzeit war er von denen, welche die Marksteine der Geschichte gesetzt, dem jeweiligen Durchbruch neuen Lebens und neuer geistiger Kräfte einen neuen bildhaften Ausdruck gegeben haben. Dies war solange möglich, als die wesenhafte Ganzheit des Menschen noch gewahrt blieb. In unserem Jahrhundert – und ganz besonders seit dem Zweiten Weltkrieg – hat sich die Situation grundlegend geändert. Gegenwart und Zukunft sind ausschließlich der naturwissenschaftlichen Forschung anheimgegeben, die zwar einen ungeahnten Zuwachs an Erkenntnis bringt, in ihren Auswirkungen aber das Leben nicht bereichert, sondern bedroht und versklavt. Wohl weiß sich der heutige Mensch je nach Bedarf, oder wenn die Notwendigkeit es erfordert, gewandt und schnell den neuen Realitäten anzupassen. Die geistige und psychische Beziehung zur Welt, zum Leben aber ist komplexer, gebundener auch, weil tief im menschlichen Sein verwurzelt. Die innere Haltung des Menschen wird bestimmt durch das Maß seiner wesenhaften Substanz und Frei-

heit. Je mehr diese unter dem wachsenden Diktat des Materialismus aufgezehrt werden oder verkümmern, desto wandlungsfähiger wird auch das Verhältnis des Menschen zu geistigen Werten. Die für unsere Tage charakteristische spielerhafte Wandlungsfähigkeit hat denn auch oft genug zur Folge, daß wir uns begeistern können für verschiedene künstlerische Äußerungen, die sich gegenseitig Lügen strafen.

Der Künstler zuletzt kann den Run nach dem Neuen und Neuesten mitmachen. Denn seine Entwicklung und mit ihr das künstlerische Gestalten verlaufen organisch, naturhaft. Daran läßt sich so wenig ändern wie an der Tatsache, daß wir selbst heute noch ohne Speise und Trank nicht auskommen. Immer klarer erweist sich, wie die Entwicklung der Gegenwart, die sich über alles organisch werdende und wachsende hinwegsetzt, das künstlerische Schaffen an der Wurzel bedroht. Die Kunst kann in unserer Zeit nicht mehr revolutionär sein, weil die gewaltigste aller Revolutionen, die wir in diesen Jahren miterleben, primär gerade von der kunstfeindlichen Kraft des reinen Intellekts getragen wird und andererseits die Kunst vom Leben nicht zu trennen ist. Es ist die hohe Berufung des Künstlers unserer Gegenwart, innerhalb dieser gewaltigen und gewalttätigen Umwälzung die Voraussetzung und Bereitschaft zum künstlerischen Erleben zu bewahren. Das Revolutionäre liegt allein in dieser neuen Situation des Künstlers. Zur Erkenntnis dieser Tatsache braucht es indes nicht weniger Mut als die echten Revolutionäre des Geistes in früheren Zeiten aufgebracht haben.

Zwar gibt es auch heute noch Künstler, die sich als revolutionäre Avantgarde sehen, die – wie sie meinen – in der vordersten Front stehen. Die «revolutionäre Haltung» wird zum «conversation pièce» der Gesellschaft. Was will man denn revolutionieren? Lieblingsausdruck ist das bezeichnende Modewort «Reiz». Mit der Erfindung neuer Reize und Reizmittel, mit der Steigerung der Reizempfindlichkeit erzielt man aber keine Revolution des Geistes, es sei denn, man stelle diesen Geist in Frage, erniedrige die Kunst zur Droge oder zum Exerzierplatz neuer Mittel, Materialien und Mache. Der zweite Begriff, der stets zur Hand ist, heißt Freiheit. Freiheit als das absolut Ungebundene, als Freibrief, der jede denkbare geistige Abirrung nicht nur erlaubt, sondern zudem als originell taxiert und damit billigt. Die Generation, die durch den Zweiten Weltkrieg geprägt ist, weiß zur Genüge, daß – wie schon Carl J. Burckhardt an Hofmannsthal geschrieben – nur das Nichts völlig ungebunden ist. Freiheit ist die selbstgewählte und selbstbestimmte Bindung an das wahrhaft Lebendige, das über die eigene Zeit hinaus weiterzuwirken vermag. Es gab und gibt kein Geistiges, das solche Bindung nicht anerkennt. Das stets neue Abenteuer der Kunst – und dies ist heute gewisser denn je – ist nicht die Revolution, sondern die Inspiration, die Inspiration vom Lebendigen her. Wenn diese aussetzt, hilft auch eine Revolution nicht weiter.

Die ganze Unsicherheit der heutigen Zeit und das Fragwürdige der revolutionären Gebärde gehen allein schon daraus hervor, daß man an der durch Jahrhunderte genormten bürgerlichen Lebensordnung, die lediglich durch verschiedene technische Apparaturen bequemer geworden ist, weiterhin festhält, indes man immer mehr geneigt scheint, der Tradition einen lebendigen Wert, eine in unsere Zeit hineinwirkende Kraft abzusprechen und nach unbedingter Freiheit verlangt. Ja, es gehört heute beinahe zum guten Ton, die künstlerischen Äußerungen der Vergangenheit als überholt oder abgestanden zu beurteilen. Nicht nur spricht solche Auffassung das verdammende Urteil über die Kunst der eigenen Zeit, die in wenig Jahren selbst schon Geschichte und damit passé sein wird. Sie zeigt vor allem auf, wie weit das naturwissenschaftliche Denken bereits die allgemeine Vorstellung von Kunst und Kunstschaffen bestimmt. Die genialen Entdeckungen eines Kopernikus' beispielsweise, so entscheidend sie für die Entwicklung der modernen Physik und Astronomie waren, haben heute nur noch als Stufen der Menschheitsgeschichte – also historische – Bedeutung. Kunstwerke aber werden durch die Äußerungen der folgenden Generationen nicht entwertet, sie zeichnen sich gerade durch ihre Zeitlosigkeit aus. Verzichten wir auf diese Anforderung oder diesen Maßstab – auch dazu lassen sich heute Tendenzen feststellen – dann freilich tragen wir die Kunst zu Grabe.

Es gehört zum Menschen, zum künstlerischen Menschen vor allem, daß sein lebensmäßiger Grund in einer bestimmten Phase seines Daseins gelegt wird. Was er zwischen dem fünfzehnten und fünfundzwanzigsten Lebensjahr erfährt, sieht und schaut, hat Gültigkeit für das Leben. Was später an ihn herantritt, wird zur Klärung, zur Vertiefung dieser Grundhaltung führen oder – wie in den meisten Fällen – zu ihrer Verleugnung, aber ändern kann es sie nicht. Man sagt, es sei leichter, mit zwanzig Genie zu haben als mit dreißig Talent. Zudem: was tritt nicht alles an den Menschen, wenn er seiner Jugend das Valet geben muß: wirtschaftliche und familiäre Sorgen, der Zwang einer gesellschaftlichen Stellung und eines Namens und all die kleinen und die großen Eitelkeiten, die das Leben versauern. Der wahre Künstler kennt nur eines: sich selber treu zu sein und dem zu dienen, was er in jungen Tagen geschaut. Er wird heute um die bittere Erfahrung kaum herumkommen, daß er, wenn die Kritik ihn überhaupt beachtet, im Urteil der Zeit nur wenige Jahre aktuell bleiben kann. Er muß sich damit abfinden, daß er von der eigenen Zeit, von ihrer Betriebsamkeit überrundet wird. Die modisch orientierte Kunstkritik wird jenen Künstler mehr zu schätzen wissen, der sich – wie sie selbst – den Forderungen des Augenblicks anzupassen weiß. Die Gefahr, dieser stillen Einladung Folge zu leisten, ist für den Maler groß. Sie ist um so größer, als die wahrhaft schöpferische Kraft an den Augenblick gebunden bleibt. Der Künstler kann sich dafür bereit halten, kann diese Kraft und diesen Augenblick beschwö-

ren, aber dirigieren kann er sie nicht. Nach der Verurteilung von sechs seiner «Fleurs du Mal» schreibt Charles Baudelaire dem Verleger Malassis, er sei bereit, sechs neue Gedichte zu schreiben, die schöner sein sollen als die gebrandmarkten, fügt aber hinzu: «wann wird mich eine gute dichterische Stimmung überkommen?» Der Mensch lebt und erlebt nur wenige Augenblicke seines Lebens, dazwischen liegen die großen Intervalle, die im allgemeinen nach dem dreißigsten Altersjahr immer gährender werden. Der Künstler ist sich dieser seichten Stellen seines Lebens stärker bewußt als der in den alltäglichen Geschäften und Sorgen aufgehende Staatsbürger. Was liegt – zur Überbrückung dieser Wellentäler – näher als das Rezept, das sich aus dem einmal Geschauten gewinnen läßt, oder die Kehrtwendung, welcher die Kunstkritik das Attribut der Erneuerung begeben kann? Wie häufig geschieht es heute, daß ein Maler oder ein Bildhauer eine Ausstellung seines Werkes vereinbart, bevor dieses Werk vorhanden ist, daß er auf diese Ausstellung hin noch ordentlich werken muß. In solchen Fällen kann nur ein Rezept helfen oder – wie sich kürzlich ein Maler ausgedrückt, dem zu wenig Zeit für die Ausführung eines Auftrages geblieben – die action painting. Andererseits kommt es häufig vor, daß ein Künstler mit fünfzig oder sechzig ohne innere Notwendigkeit «auf Abstraktion umstellt»; der unabhängige Betrachter wird ihm instinktiv mißtrauen. Was an einen jungen Künstler als höchste Forderung herantreten kann, bedeutet im Schaffen eines Malers, der erst in späteren Jahren diese Wendung vollzieht, meist nichts anderes als die Verleugnung der eigenen Jugend, das Eingeständnis der Versandung und die Hoffnung, von außen her, durch neue Materialien und neue Mittel, auch die Inspiration erneuern zu können. Auf dem Gebiete der Kunst wird heute mehr Verrat geübt als irgendwo.

Wohlverstanden: von denjenigen jungen Künstlern, die noch heute einem Nachimpressionismus, einer Vedutenmalerei oder einer verspäteten Romantik huldigen, haben wir nicht zu sprechen. Sie verkennen, daß die Kunst – im besten Fall – nur dann zeitlos sein kann, wenn sie aus dem Erleben der eigenen Gegenwart heraus gestaltet wird. Die Frage des Modischen in Kunst und Kunstbetrachtung unserer Zeit drängt sich immer mehr auf; ein Blick auf das neunzehnte Jahrhundert mag zur Klärung beitragen. Es ist bekannt, daß im vergangenen Säkulum die Kunst der Akademien den offiziellen Geschmack bestimmt hat. Die Maler und Bildhauer, die diesem Geschmack gehuldigt und also Erfolge feierten, sind Legion. Längst der Vergessenheit überantwortet, fristen sie heute ein Schattendasein in Depots und Archiven. Die Mode ist ein sprunghaft rasches und zugleich träges Ding, und ihr besonderer Charakter will es, daß sie ihre früheren Verwandlungskünste verleugnet oder verlacht. Äußerungen oder Erscheinungen irgendwelcher Art, die sich ihrem Diktat nicht beugen, sind ihr wenig genehm. Was aber genügend Kraft besitzt, sich unabhängig von ihr einen

Weg zu bahnen, erhebt sie schließlich auf ihren eigenen Schild, weil sie nichts so sehr fürchtet wie die Überrundung. Das war immer so, das wird immer so bleiben und gehört zum reizvollen Spiel des Alltags. Die wahren Künstler, die Zeit ihres Lebens verkannt blieben und deren Werk von einer dankbaren Nachwelt zum Spekulationsobjekt erhoben wurde, richten an uns die gebieterische Frage nach den besonderen Verhältnissen der Gegenwart. Die Antwort möchte lauten: wir haben vom 19. Jahrhundert gelernt und werden nicht der Nachlässigkeit und Satttheit verfallen, denen unsere Vorfahren erlegen sind. Wir glauben nicht mehr an das Heil der Akademien. Wir stellen uns an die Seite der Künstler, die um die Verwirklichung des Bildes unserer Zeit ringen . . . Die Antwort läßt sich so einfach nicht fassen. Die Geschichte gibt zu erkennen, daß die Mode das attraktivste Geschöpf der Welt ist, und sie lehrt uns, daß ein Großteil der Menschen, manche gar ohne sich dessen bewußt zu sein, der verführerischen Insistenz dieses Geschöpfes zu erliegen pflegt. Im Zeitalter der alles bestimmenden technischen Revolution kann sich die Mode, da sie ernst genommen sein will, nicht akademisch geben wie im vergangenen Jahrhundert. Sie hüllt sich für einmal in ein fortschrittliches Gewand – und schon breitet sich der kämpferische Mut epidemisch aus. Aber dieser Mut, der im Kollektiv und vom Kollektiv lebt, schlägt mehr und mehr ins Leere. Er ist – mit umgekehrtem Vorzeichen – der gesellschaftlichen Forderung vergleichbar, die das 19. Jahrhundert an die bildenden Künstler gestellt hat, ihre Werke hätten einer – zum Cliché erstarrten – Schönheitsvorstellung zu entsprechen. Das Cliché heißt heute anders, die Forderung danach ist geblieben. Indem man sich von allem, was Geschichte heißt, distanziert, entzieht man sich auf leichte Weise jedem Vergleich. Überdies: was wissen wir, ob nicht im Verborgenen Künstler am Werke sind, die ihr Schaffen von der gefräßigen Publizität unserer Tage fernzuhalten sich verpflichtet fühlen.

Es will oft scheinen, als ob gewisse biblische Bilder weniger in die Vergangenheit als in die Zukunft wiesen. Die babylonische Sprachverwirrung – ist sie nicht im Zeitalter des Esperanto Wirklichkeit geworden? Selbst auf dem schmalen Boden der Kunst und Kunstbetrachtung ist eine Verständigung kaum mehr möglich. Läßt man sich in ein Gespräch über moderne Malerei oder Plastik ein, gewinnt man nur zu oft den Eindruck, jeder Beteiligte spreche ein anderes Idiom. Wortführer der verschiedenen -ismen mögen zwar einer gleichen Grammatik folgen, die gleichen Wörter verwenden, sie meinen dennoch verschiedene Dinge. Wort und Wortsinn sind nicht mehr kongruent. Die Sprache der Interpretation weist im großen und ganzen eine ähnliche Entwicklung auf wie die modische Kunst selbst: es bleibt immer mehr dem Betrachter überlassen, aus dem Bild herauszulesen, in das Bild hineinzulesen, was ihm beliebt. Begriffe wie «Form» und «Gestaltung», die in früheren Zeiten mit

der höchsten Vorstellung von Kunst verbunden waren, sind längst ihres ursprünglichen Sinnes beraubt und müssen heute für Dinge stehen, die ihre einstige Bedeutung ins Gegenteil verkehren.

Auffallender noch ist die Sprachverwirrung auf dem Gebiete der Skulptur. In einer Ausstellung moderner Plastik herrscht meist der Eindruck von Hohlformen und Raumintervallen vor. Im bisherigen Sprachgebrauch verstand man unter Plastik die raumverdrängende Kraft eines formstarken Körpers. Heute erleben wir den Einbruch des formlosen Raumes in die Welt des Körperhaften, der zur allgemeinen Auflösung der leiblichen Existenz führt. In Henri Moores Gestalten beispielsweise werden die Lebenszentren – Brust, Kopf, Geschlecht – durchlocht und ausgehöhlt, die übrigen Teile ins Maß- und Formlose gesteigert. Der Raum – Lieblingsbegriff der modernen Kunstinterpretation – ist der Feind der Plastik, saugt seine Substanz mehr und mehr auf. Es ist nicht zu verkennen: wir leben in einem unplastischen und raumsüchtigen Zeitalter. Viele der dreidimensionalen Versuche unserer Tage würden mit einem Begriff wie «Antiplastik» oder «Raumdekoration» präziser bezeichnet. Aber zu dieser Konsequenz reicht der Mut nicht aus.

Die extravagante oder programmatische Ader vieler Exegeten wirkt nur zu oft auf den Künstler zurück, ja ruft neue Künstler auf den Plan, die ihr Werk gern der Assoziationslust des Publikums überlassen. Die Kunst endet damit in letzter Unverbindlichkeit, die Sprache wird zum Jargon erniedrigt. Jede Zeit hat ihre Flausen. Sie wären nicht der Rede wert, hätten sie nicht ein solches Ausmaß angenommen, daß sie jeden echten künstlerischen Trieb abzuwürgen drohten, Malerei und Plastik zum Markenartikel degradierten. «Wer bloß mit Zeichen wirkt – so hat Goethe vor 150 Jahren geschrieben – ist ein Pedant, ein Heuchler oder ein Pfscher. Es sind ihrer viel, und es wird ihnen wohl zusammen. Ihr Geschwätz hält den Schüler zurück, und ihre beharrliche Mittelmaßigkeit ängstigt die Besten.»

Die Abstraktion vom Gegenständlichen, die vor fünfzig Jahren eingesetzt, war wohl eine notwendige und gesunde Reaktion auf ein abgegriffenes Inventar der Formen, auf eine Erschöpfung des bisherigen Erlebnisbereiches. Es ist jedoch bezeichnend, daß diese Abkehr vom Bildhaften nicht von den Ländern des Mittelmeeres ausgegangen ist, wo die menschlichen Beziehungen noch heute sehr viel naturhafter sind, sondern vom europäischen Norden und Osten, und daß Künstler wie die Spanier Picasso und Juan Gris, die maßgeblich an dieser Entwicklung beteiligt waren, bald wieder zur sichtbaren Welt zurücksuchten. Kandinsky und Mondrian sind es, die sich in letzter Konsequenz vom Bilde lösten und eine neue Welt abstrakter Formen erschlossen, die untereinander und zu ihren Farbwerten in vielfältigste Beziehungen treten. Der Begriff des «Gegenstandes» wurde geboren in dem Augenblick, da man diesen Gegenstand verneinte, mit Recht verneinte, weil er zum bloßen Ding geworden und also tot war. Heute

sind wir soweit, daß die Abstraktion selbst schon zum Gegenstand der Malerei wird, die Kunst zum Abstraktum.

Was ist an die Stelle des früheren Erlebnisbereiches getreten, in dessen Mitte der Mensch gestanden, was hat unsere Zeit an bisher Unbekanntem erschlossen, das in der Kunst der Gegenwart nach Ausdruck verlangte? Die ursprünglichste Beziehung, diejenige von Mensch zu Mensch, hat schon im vergangenen, vor allem aber im 20. Jahrhundert an gestalterischer Kraft verloren; Gruppenbildungen sind in der Kunst immer seltener. Andererseits wird heute das Verhältnis zur Natur durch zwei Faktoren bestimmt: ihre restlose Ausbeutung durch den Menschen, der sie vergewaltigt, und ihre medizinische Funktion, diesem gleichen Menschen als Entspannung zu dienen. Unser Dasein wird notwendigerweise zur Unnatur, die sich auf technische Hilfsmittel aller Art stützt und in See und Schnee Erholung sucht. Eine unwahre Haltung läßt sich nicht erfinden, und so scheint eine Inspiration von seiten der Natur auch kaum mehr zu erwarten. Immer ausschließlicher bleibt als Quelle dazu nur diese Daseinsform selbst, die wir als Unnatur bezeichnet haben. Die Kunst des 20. Jahrhunderts ist denn auch zum großen Teil Zivilisationskunst. Ihr Träger ist die Stadt. Der ursprüngliche Gegensatz von Stadt und Land, ihr Wettstreit und ihr fruchtbarer Austausch, existiert, im geistigen Sinne, nicht mehr. Der Erlebnisbereich liegt zusehends mehr im Unpersönlichen, in abstrakten Begriffen wie Zahlen und Zeichen, in Energien, Kräften, Lärm, in Spannungen und Explosionen, Harmonien und Dissonanzen, in der Masse und Geschwindigkeit, in Raum und Distanz. Werte, die in früheren Zeiten wohl auch erfahren wurden, aber stets innerhalb des menschlichen Bereiches, also um eine Mitte kreisten, die jetzt weitgehend aufgezehrt ist. Verselbständigung einzelner Werte auch hier!

Anonymität kennzeichnet schon die Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – die überragende Ausnahme ist der Bildhauer Rodin – und dominiert die heutige Malerei und Plastik fast ohne Ausnahme. Die Grenzen zwischen Kunst und Kunstgewerbe, zwischen Malerei und Gebrauchsgraphik werden aufgehoben. Das Künstlergespräch ist tot. Wir leben in einer Zeit der ungehörten Monologie. In Dostojewski's «Idiot» steht die Erkenntnis, daß hinter der christlichen Liebe, die sich mehr an die gesamte Welt als an den Einzelnen richtet, Eigenliebe stehe. Je mehr die Kunst ihr Herkommen, den Boden, in dem sie ihre Wurzeln hat, verleugnet und nach Weltsprache, nach internationalem Forum drängt, um so mehr nähert sie sich jener fruchtlosen Vanitas, jenem Monolog auch, der vom Winde fortgetragen wird. Im Augenblick der größten menschlichen Beziehungslosigkeit wird die Soziologie zur selbständigen Wissenschaft erhoben.

In der neuen Malerei und Plastik entstehen nur selten noch wirkliche Bildnisse bedeutender Menschen. Die großen Porträtisten Tizian und Holbein, Velazquez und

van Dyck wählten in den wenigsten Fällen ihre Modelle selber. Sie erhielten Aufträge, denen sie gerecht zu werden hatten. Wie kommt es, daß Holbein selbst einen Heinrich VIII., Tizian einen Aretin, Velazquez seine Zwerge und van Dyck die späten Blüten des Adels mit solcher Wahrhaftigkeit und in solch leiblicher und geistiger Nähe darzustellen vermochten, ohne je die Schmeichelei oder das Lächerliche zu streifen? Und wie ist es andererseits zu erklären, daß Bildnisse heutiger Menschen – und selbst von hohen Gelehrten und Magistraten – um so glaubhafter wirken, je mehr sie sich der Karikatur oder einer psychischen Analyse nähern, die das Menschliche auf das Allzumenschliche reduzieren? Könige und Staatsmänner sind gezwungen, sich von eingefleischten Akademikern malen zu lassen, wenn sie die äußere Form wahren wollen.

Tizian sah seinen Aretin wie er lebte und lebte, genüßgierig, frivol, schlau, und vermochte ihn trotzdem groß zu sehen, weil er eine ungeheure Lebenskraft verkörperte. Bei dem gewaltigen Substanzverlust, den der Mensch, vor allem im 20. Jahrhundert, erfahren hat, bleibt von solcher Sicht und solcher Anerkennung nichts: den Menschen nach dem Großen und Tätigen hin zu sehen, sind wir nicht mehr fähig. Passiv, ohnmächtig, einsam, so steht er heute im Bilde vor uns, ohne Maß und deformiert. Wir wollen ihn so, weil wir – trotz aller Aktivität – selbst so sind.

Eine Ausnahme bleibt doch zu vermerken. Der Sinn für die wahre Rangordnung, die Verehrung des Höheren sind dem Menschen eingeboren, gehören zum Besten, was ihm gegeben ist. Im Zeitalter des herrschenden Materialismus enden sie im Starkult der Modejournale. Das Geschöpf seiner Zeit wird zum Günstling der Zeit. Was der jeweilige Stern für gut befindet, was er auch immer tun, malen oder schreiben mag, ist für die Gesellschaft tabu. Man beeilt sich, ihn der «Weltelite» beizuzählen gleich einem erfolgreichen Sportsmann; aber zum großen Bildnis reicht es auch hier nicht mehr aus.

Dennoch: Wer die Gegenwart in ihrer ganzen Schwere, in ihrer ganzen Tragweite erlebt, wird nie den Wunsch äußern, er hätte in einer anderen Epoche leben wollen, er kann nicht die Meinung vertreten, irgendeine frühere Zeit sei faszinierender, bewegender oder wahrer gewesen. Es wäre eine Flucht in die Illusion. Was unserer Zeit ihre eigene Größe gibt, geben könnte, ist gerade die Illusionslosigkeit. Die Gefahr, daß diese ebenso erschreckende wie große Möglichkeit nicht gesehen wird, liegt weniger bei den Konservativen und ewig Gestrigen, die einem verlorenen Glück nachtrauern und es mit einem letzten und schon kalten Atemzug wieder beschwören möchten. Gefährlich sind jene, die diese Illusionslosigkeit als Tarnung gebrauchen, um durch neue Illusionen zu täuschen. Illusionen, die sich von denen früherer Zeiten nur durch das Vorzeichen unterscheiden, im übrigen aber dem, was der Verachtung kommender Generationen sicher ist, in gleich sklavischer Weise huldigen. Zu diesen Illusionen

gehört vor allem jener verhängnisvolle Fortschrittsglaube, der zwar so veraltet wie das 19. Jahrhundert und auf dem Felde des großen politischen Geschehens auch längst zusammengebrochen ist, von geschäftigen Kunstkreisen aber weiterhin gezüchtet wird, als ob wir einer kulturellen Hochblüte entgegengingen. «Je schreckensvoller diese Welt, desto abstrakter die Kunst» notiert Paul Klee in sein Tagebuch. Wie aus tausend Spiegeln reflektiert sie heute die allgemeine Wirrnis und Hoffnungslosigkeit. Häufig genug setzen uns Künstler selbst über das Ziel ihrer Versuche ins Klare: sie wollen – so steht etwa auf der Einladung zu Ausstellungen – das Chaos darstellen, Tod und Ende dieser Welt demonstrieren, das Nichts beschwören.

Die Spenglersche Theorie vom Untergang des Abendlandes erlebt allenthalben und in vielen Farben Neuauflagen. Wer so denkt und schreibt, verfällt als erster dem Untergang. Noch sind wir frei, die Illusionslosigkeit zu akzeptieren und die Kraft aufzubringen, trotzdem, ja mit ihrer Hilfe den Glauben an das Leben zu bewahren und zu bestärken. Sehnsucht nach dem Goldenen Zeitalter vermag uns Spätgeborene so wenig zu beleben wie romantische Schwärmerei, haben wir doch mit dem Glauben an ein anfängliches Paradies auch die Hoffnung auf eine bessere Zukunft verloren. Diese Erkenntnis ist durchaus kein Negativum. Sie zwingt uns, der eigenen Gegenwart klaren Blickes zu begegnen, von ihr nicht Geringeres und nicht Größeres zu erwarten, als was sie in sich selber trägt. Die Frage heißt nicht: gegenständlich oder abstrakt. Die wahrhaft bewegenden Ereignisse der Zeit bleiben die gleichen, die eh und je die Menschheit beglückt und geschreckt, ergriffen und über sich selbst hinaus erhöht haben. Sie zeigen sich in einem neuen Kleide, werden von lautstärkeren und grelleren Erscheinungen übertönt und in den Schatten gedrängt, oft belächelt und verschwiegen, aber sie bleiben. Der Künstler ist vielleicht der einzige Mensch, der noch eine unmittelbare Beziehung zum Leben und zum Lebendigen bewahren kann. Doch ist ihm die Gefährdung der Natur – und damit auch des Menschen – durch Technik und Zivilisation zu gegenwärtig, als daß er sie weiterhin im Sinne etwa des 19. Jahrhunderts darstellen könnte. Noch strahlt der nächtliche Himmel über dem weiten Land, aber der junge Mensch kann ihn nicht mehr betrachten, ohne von Fragen der technischen Entwicklung bedrängt zu werden, Fragen, die das künstlerische Schauen stören, aber nicht töten können. Wohl gibt es Maler die Fülle, die gerade diese Störung und ihre möglichen Folgen zum Gegenstand ihrer Kunst machen, aber das beweist nur, daß ihr künstlerischer Trieb dem äußeren Druck erliegt. Sie sind in der Mehrzahl – diese Künstler – und so haben sie das Recht auf ihrer Seite. Aber die Kunst kennt keine Mehrheitsbeschlüsse. Das gilt gleichermaßen für jene anderen, die weiterhin das Lied an den Mann im Mond singen. Noch immer setzt Kunst wahre Ergriffenheit voraus, auch wenn sie unter neue Bedingungen gestellt wird

und diese Bedingungen mit im Bild aufgehen müssen. Nicht anders verhält es sich, wenn jene uralten und ewigen Ereignisse, die zur Kunst führen, zwischen Mensch und Mensch sich verwirklichen oder den Menschen hin auf ein Göttliches lenken. Denn der Drang nach dem Ewigen, der aus dem Erleben der eigenen Vergänglichkeit hervorbricht, bleibt der einzige Quell künstlerischen Gestaltens.

Dieser Drang nach Verewigung eines einmal Geschauten und Erlebten ruft stets auch der Form. Denn nur die Form verleiht Dauer. Aber Form läßt sich nicht finden und nicht erfinden. Sie ist die höchste Äußerung des Lebens selbst – und heute mehr denn je von Mißverständnis und Mißdeutung umgeben. Wir können wohl im Auswurf des Meeres z. B., in Muschel, Qualle und Krebs, das Geheimnis der Schöpfung ebenso erkennen wie im Menschenbild, aber mit dem Erlebnis der Form hat dies nichts gemein. Denn es verhält sich mit der Form wie mit dem Eros. Der Eros entfaltet seine Kraft um so machtvoller, je höher in der Hierarchie der Erscheinungen das Wesen steht, dem er sich zuwendet. In gleicher Weise wachsen Kraft und Wirksamkeit der Formen, vom Anorganischen zum Organischen aufsteigend, bis sie im Menschen Form werden können. Es ist die falsche Bescheidenheit des 20. Jahrhunderts, das Tier vom Tier her, den Kristall um des Kristalles willen zu verstehen. Das Aufziehen eines Affen an Kindes Statt, welches Liebe und Forschungsdrang verwechselt oder vermengt, stellt einen Extremfall der Entfremdung – und Zerstörung – von Eros und Form dar. Es ist der heute alles überwuchernde Forschungstrieb, der die anthropozentrische Anschauungsweise in Frage zu stellen und als eng und einseitig zu bezeichnen versucht. Daß der Mensch sich nicht mehr als das Maß aller Dinge betrachtet, scheint vorerst ein großartiger Schritt vorwärts auf dem Weg der menschlichen Entwicklung zu sein, scheint ein Erkennen der eigenen Relativität zu bedeuten, eine endgültige Überwindung der Hybris. Doch zeigt die Situation unserer Welt mit erschreckender Deutlichkeit, daß die Natur im weitesten Sinne nie zuvor in der Geschichte so restlos ausgebeutet worden ist zum Nutzen gerade dieses Menschen, der die Hybris überwunden zu haben glaubt. Das Maß kommt uns nicht von außen her zu, wenn es nicht aus unserem Wesen selbst hervorwächst.

Was ist denn Form? Form gehört zu jenen geheimnisvollen Mächten, die den menschlichen Geist, das menschliche Leben von Grund auf verwandeln, erhöhen, wohl auch zerstören können. Form läßt sich so wenig definieren wie Glaube, Freiheit, Liebe. Aber sie ist gleich jenen höchsten Wirklichkeit und – sie schließt das ganze Leben ein. Zwar löst sie keineswegs die großen Gegensätze, die tragischen Verstrickungen, aber sie durchdringt und vergeistigt sie. Sie hebt den ewigen Widerspruch nicht auf, sie macht ihn erst tragbar. Sie macht ihn tragbar, weil sie das Ewige verkörpert und damit der große Gegenpol alles Zufälligen des Lebens ist. Die Form selbst schließt

damit jede Willkür aus. Wenn in der heutigen Kunst der Zufall herrscht, ja recht eigentlich zum Herrscher gemacht wird, so kann diese Kunst zwar formenreich sein, nie aber formvoll. Gar viele sind es, die Sinn für die Formen der Natur haben, wenige ahnen den Ewigkeitswert der Form.

Form tritt nicht alle Tage in Erscheinung. Die Geschichte weist ausgesprochen formarme Zeiten auf. Über die Gegenwart hat sie ihr Urteil noch nicht gesprochen. Doch läßt sich wohl feststellen, daß die Wirkung von der Form her und der Drang nach der Form hin heute gering sind. Unser Zeitalter ist mit guten Gründen der Epoche verglichen worden, die in der Kunstgeschichte die Bezeichnung «Manierismus» trägt. Der Name ist zusammengesetzt aus Manier und der Endung -ismus, die selbst schon den Begriff des Abgleitens in sich schließt. Manier und Manie, so heißt der Untertitel des Buches von G. R. Hocke über «Die Welt als Labyrinth», das dieser Verwandtschaft der Zeiten nach spürt. Nicht nur wird aufgezeigt, wie die beiden Epochen einen ähnlichen Hang haben nach Deformation und Paradoxie, nach Irrealem und Monströsem, nach Experiment und Kunstgriff. Gemeinsam ist ihnen auch die «gefährliche geistige Sackgasse»: «eine Zierseuche entsteht, ein wahnsinniges Nur-Noch-Spielen mit Formlosigkeit, ein gelegentlich durchaus lustvolles Eindringen in Bezirke des Paranoischen. In diesem Manierismus um seiner selbst willen kündigt sich seine eigene Agonie an. Die Zierseuche . . . entartet zu einer Epilepsie des Formsinns.» Wir hören hier nicht etwa einen Verneiner der Moderne, vielmehr einen Vertreter und Kronzeugen der heutigen Zeit, der die manieristische Sprache voll beherrscht.

Epilepsie des Formsinns . . . ! Was dies bedeutet, begreifen wir erst, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß Form die einzige Kraft ist, die das Chaos zu bannen vermag. Man ist zwar heute vielfach des Glaubens, das Chaos bestehen zu können, indem man sich in den Strudel wirft und die Form preisgibt. Doch ist dies der Weg des geringsten Widerstandes, und also kann er das Interesse nicht weiter beanspruchen.

Dem Menschen trat Form ursprünglich im Menschen entgegen. Das ist heute nur noch selten der Fall. Das Erlebnis der Form bleibt mehr an das Kunstwerk gebunden. Es ließe sich also die Meinung vertreten, Form sei wenigstens in der geschaffenen Kunst stets gegenwärtig. Das ist wohl richtig, doch wird sie selbst da nur selten gesehen. Piero della Francesca erfreut sich heute großer Beliebtheit, gerade bei Leuten auch, die von der modernen Kunst herkommen. Da sie in ihm einen Ahnherrn oder Verwandten eigener Bestrebungen sehen, steigen

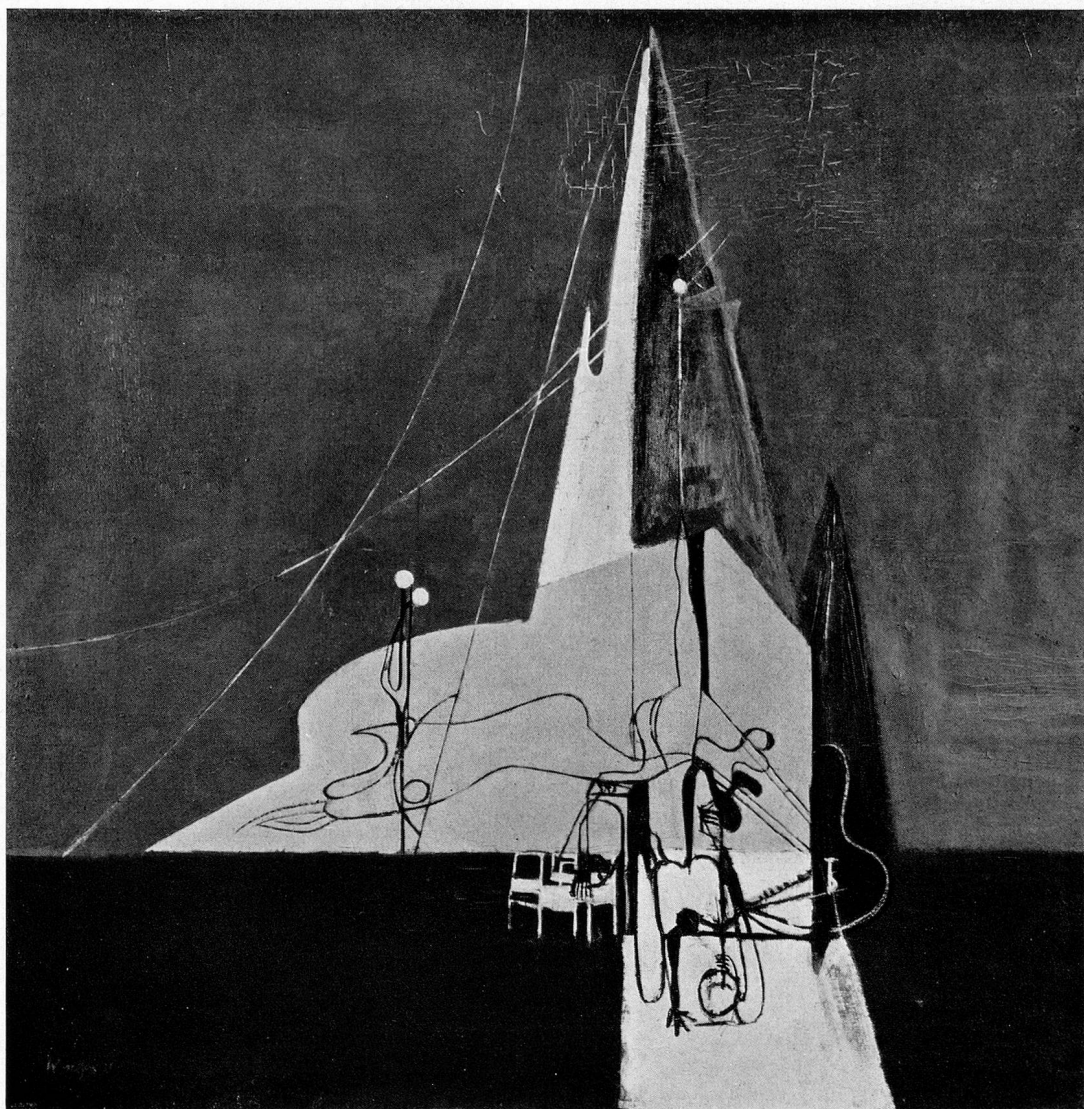
Zweifel auf, ob über dem Phänomen bestimmter geometrischer Konstellationen, wie sie heute wieder aktuell sind, nicht doch das Wesentliche von Pios Malerei, seine Formgröße, verkannt werde. Seine Kunst ist nicht nur geometrisch, konstruktiv, sie ist auch organisch, sie ist leibhaft, und vor allem: sie gibt ein neues Menschenbild, wie es seit der dorischen Plastik nicht seinesgleichen hat. Damit erscheint Piero plötzlich als der denkbar größte Antipode unserer Zeit . . .

Wir können an uns selbst die Erfahrung machen, daß wir oft jahrelang an einem Kunstwerk vorbeileben, ehe wir von seiner Formkraft getroffen werden. Nicht jedes Bild und Bildwerk erschließt sich auf den ersten Blick. Form wirkt erst, wenn die Bereitschaft, solche Wirkung aufzunehmen, vorhanden ist, wenn Form auch wieder im Menschen Gestalt gewinnt und im Menschen wieder gesehen wird. Form ist der glückliche Augenblick, da Geist und Leib sich nicht kontradiktorisch gegenüberstehen, sondern gegenseitig zum Blühen bringen: im Leib gewinnt der Geist sichtbar Gestalt und bringt seinerseits diesen Leib zum Leben.

Das Wort «forma» schließt immer auch den Begriff der Schönheit mit ein. Das Schöne erscheint als letzte Krönung der Form. Heute stehen wir der Schönheit mißtrauisch gegenüber. Denkt man an die Wirkung der Akademien zurück, hält man sich die Reklameschönheiten unserer Tage vor Augen, ist dieses Mißtrauen gerechtfertigt. Das heutige Schönheitsideal, das durch die Filmkassen gelenkt wird, hat sich von jeglicher Forderung nach Form losgesagt und damit auch den Glauben an die wahre Schönheit erschüttert, welche die Form ganz in sich aufgenommen hat. Wie man das anthropozentrische Weltbild seit langem als einseitig und überholt bezeichnet, so will man auch Form und Schönheit als höchste Äußerung der Kunst entthronen. Dort bleibt Maßlosigkeit zurück, hier der Kult des Häßlichen und Gemeinen, der gleichzeitig das Unfertige und den Torso preist. Form und Schönheit aber verlangen immer nach Vollkommenheit. Wir haben heute Angst vor dem Absoluten und strafen den, der sich ihm zu nähern sucht, mit Argwohn und Verachtung. Und doch wartet hier der Menschheit kühnster Abenteuer: das Vollkommene als das kaum Erreichbare besteht nur neben dem Abgrund und fordert so den höchsten Einsatz ohne Rücksicht auf die Gesellschaft, ohne Rücksicht auf sich selbst.

«Nil nisi divinum stabile est caetera fumus», so steht auf Mantegnas Bild des sich aufbäumenden Sebastian: Nur das Göttliche ist beständig, das Übrige Rauch.

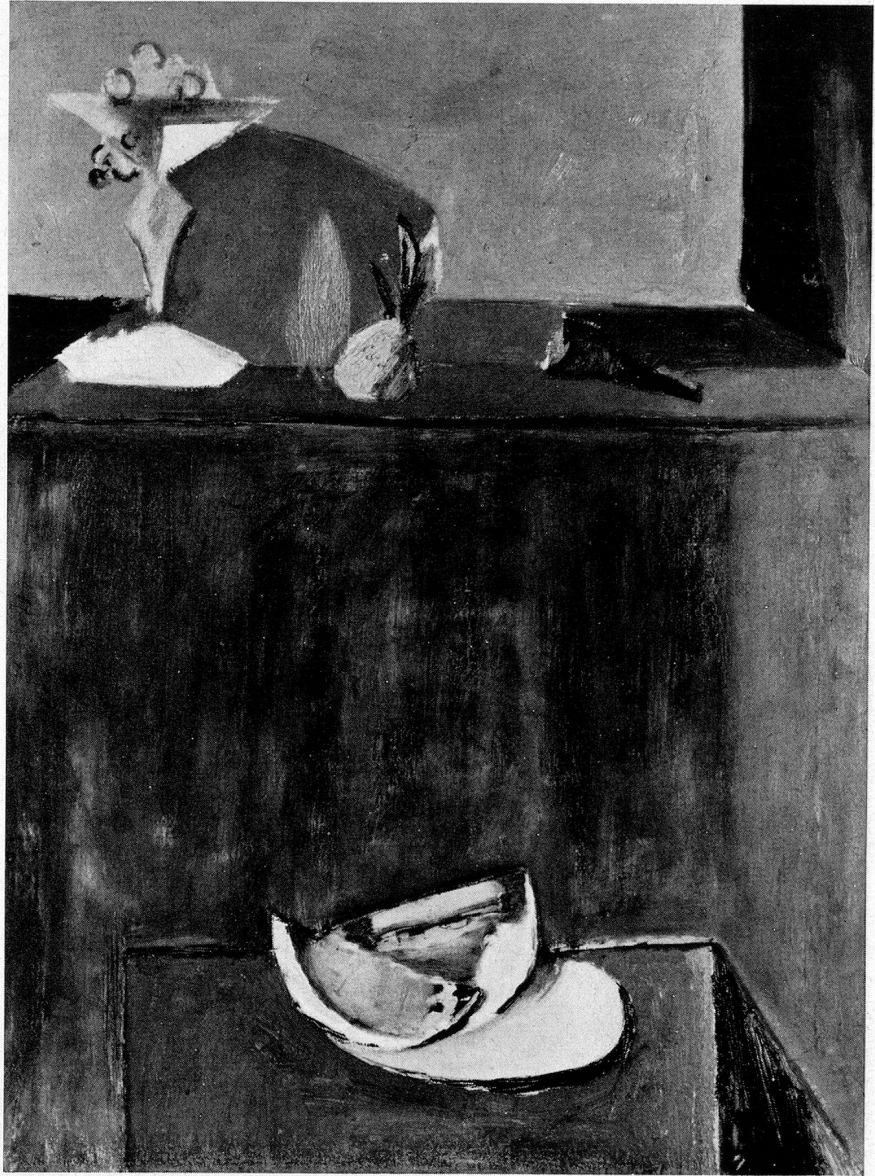
Hugo Wagner



Ausstellung im Kunsthaus Chur: Sammlung Dr. Mayenfisch. Walter Kurt Wiemken, «Artisten», 1935



Zürcher Kunsthaus. Ausstellung Leo Leuppi und Henry Wabel
Henry Wabel, City Paris, 1957



Henry Wabel, *Atelierecke*, 1961