

BEILAGE

zu Nr. 4, Herbst-Programm 1959
der Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst

Der Beitrag der bildenden Kunst zu einem modernen Welt- und Menschenbild

Vortrag im I. W. K. am 9. Juni 1959 von Heimo Kuchling.

In dem zur Verfügung stehenden Raum ist es nicht möglich, die umfassende Problematik dieses Themas darzustellen; es kann nur der Versuch gemacht werden, einige Hauptfragen aufzuzeigen.

Die bildende Kunst ist in jeder ihrer Erscheinungsweisen eine optische, und das bedeutet, daß sie an das Sichtbare gebunden ist. Das soll jedoch nicht besagen, sie könne nur sichtbare Daten dieser Welt vermitteln — diese sind vielmehr nur Gefäß einer Mitteilung, die einer optischen Form bedarf. Das Kunstwerk hat nur Bedeutung ob der Geistigkeit, die in jenem zum Ausdruck kommt: diese Eigenschaft schließt jegliche naturalistische Tendenz aus, die ja nur die Darstellung des Sichtbaren als solches zum Ziel hat. Sie besagt jedoch andererseits, daß der Künstler vom jeweiligen Welt- und Menschenbild abhängig ist, denn diese sind sowohl an der Formung seiner Persönlichkeit als auch an seiner Weltschau wesentlich beteiligt, und zwar positiv wie auch negativ.

Da keine universale Begriffsbestimmung für das moderne Welt- und Menschenbild besteht, ist es, um dem gestellten Thema nahezu kommen, vielleicht gut, einige Charakteristika für das geistige Bild unserer Zeit aufzuzählen. Blickt man auf die Wissenschaften, so steht zweifellos die Physik in vorderster Reihe, denn die Relativitätstheorie ist eine der wichtigsten Theorien dieses Jahrhunderts, wenn auch für die Physiker die Quantentheorie den gleichen Rang einnimmt. Auch die Tatsache, daß sie mit völlig unvorstellbaren Größen operiert, ist nicht unwesentlich, weil diese das Denken vieler Künstler verwirren. — Die biologischen Wissenschaften warten mit dem Schreckgespenst einer Beeinflussung der Erbmasse auf, die den freien Willen des Menschen zumindest zum Teil in Frage stellt, und die Pharmazie erzeugt Drogen, die Willen und Bewußtsein vorübergehend tief stören können. Die Grenze zwischen Organischem und Anorganischem ist durch die Virusforschung wiederum Problem.

Die Frage nach der Willensfreiheit wird nicht nur von diesen Wissenschaften aufs neue gestellt; auch die Entwicklung von Politik und Staatsform ist in diesem Zusammenhang zu nennen, denn Denis de Rougemont spricht nur mehr von einzelnen Freiheiten, die dem westlichen Bürger noch verblieben sind, aber nicht mehr von einer Freiheit im universalen Sinne.

Die Beschränkung der Willensfreiheit ist zwar kein Novum, aber sie ist, vom Standpunkt der Kunst aus gesehen, negativ, weil sich der Künstler in unserer Kulturform nur dann voll verwirklichen kann, wenn sein Wille frei ist.

Von den Erfindungen des XX. Jahrhunderts muß wohl das sogenannte „Elektronengehirn“ an erster Stelle genannt werden, weil es ein mechanisches Modell einer bestimmten Art des Denkens ist; die Kybernetiker, die an einer Erweiterung der Logik arbeiten, kennen nur einen Bezirk, der ihnen völlig unzugänglich ist, und dieser ist nach Gotthard Günther (1) jener „geheimnisvolle metaphysische Grenzfall“, der Seele genannt wird.

Dieses Jahrhundert wird als eines des Intellekts bezeichnet, und dessen Leistungen sind sicherlich bedeutsam — wir können ja Flugkörper ins Weltall entsenden! Nun ist aber der Intellekt nicht die einzige schöpferische Kraft des Menschen — ja selbst Naturforscher sprechen ihm eine solche ab und bezeichnen die Intuition als den schöpferischen Quell großer Ideen, und die Intuition ist Aktion der Seele. Auch die Kunst ist nicht Frucht des Intellekts — und so stellt sich die Frage ein, wie es in diesem Jahrhundert mit der Seele bestellt ist.

Wir haben eine eigene Wissenschaft von der Seele, die Psychologie, und von ihr erfahren wir, daß gerade die Seele überaus gefährdet sei, gefährdet durch den Intellekt und durch die Mechanisierung des Lebens. Das ist an Krankheiten, vor allem an den zahlreichen Neurosen erkennbar, die die Mehrzahl der zivilisierten Menschen an irgend einem Teil des Lebens versagen lassen. Die Gefährdung ist tiefer aus der Wissenschaft ablesbar, die am innigsten mit der seelischen Struktur des Menschen verbunden ist: aus der Philosophie. Heidegger bezeichnet die Angst als Grundstimmung des Menschen, Jaspers erkennt das Scheitern als den entscheidenden Wendepunkt des Denkens, Sartre gibt den Ekel als Ausgangspunkt seiner Existenzschau an. Das sind negative Aspekte, die für die geistige Situation unserer Zeit ebenso bedeutsam sind wie der Siegeszug des Intellekts.

Diese wenigen Streiflichter skizzieren ein diskrepantes Bild unserer Zeit: der Herrschaft des unschöpferischen Intellekts steht die abgedrängte schöpferische Seele gegenüber, dem Optimismus der Naturwissenschaftler halten die Philosophen das Bild des Menschen am Abgrund entgegen.

Aus dieser Diskrepanz kann kein in sich einheitliches und universales Weltbild entstehen, denn an einem solchen müßten alle geistigen Disziplinen gleichrangig und unter gleichen oder zumindest sich ergänzenden Aspekten arbeiten. Wir haben keinen Standpunkt, von dem aus die Welt in ihrer Gesamtheit überblickt werden könnte; es gibt nur Teilbilder, und diese korrespondieren meist nicht miteinander.

So wird die Frage laut, ob einzelne wissenschaftliche Erkenntnisse und Ergebnisse auf die Kunst befruchtend einwirken.

Eines der modernen Schlagworte ist die Vierdimensionalität. Wir hätten, so wird gesagt, eine vierdimensionale Malerei; die dreidimensionale sei eine perspektivische gewesen, die vierdimensionale sei eine aperspektivische, wie es, nach J. Gebser (2), sogar ein aperspektivisches Weltbild gäbe. Nun ist die Malerei faktisch zweidimensional, und bei einer ihren Arten ist die dritte Dimension entweder nur optisch, also nicht faktisch vorhanden (Scheinraum), bei einer anderen nur als Analogie zum realen Raum, also wiederum nicht faktisch; ist nun die dritte Dimension kein Faktum, so kann es auch die vierte nicht sein, sie könnte, ebenso wie die dritte, nur optisch oder nur als Analogie enthalten sein, es könnte sich nur um eine „Scheinzeit“ handeln. Nun hat weder der Maler noch der Bildhauer die Möglichkeit, Zeit in Form umzuwandeln, weil sich jedes Werk der bildenden Kunst in seiner Gesamtheit

dem Auge darbietet. Nur Musik, Dichtung und Tanz enthalten die Zeit als rhythmische Folge, faktisch und geformt. Selbst die „Mobiles“ eines Calder beziehen die Zeit nicht als Form ein, weil ihre Bewegung nur Wiederherstellung eines gestörten Gleichgewichts ist und daher nicht Rhythmus; sie gehören auch nicht zur Skulptur. Bei der Diskussion über die Vierdimensionalität darf überdies nicht vergessen werden, daß diese in der Physik eine Arbeitshypothese ist und daß Mathematiker soviel Dimensionen annehmen können, als sie jeweils benötigen. — Ein anderes Diskussionsproblem ist die Anerkennung des Zufalls durch die neue Physik. Nun ist diese vor allem eine statistische, und was statistisch nicht faßbar ist, wird als Zufall bezeichnet. In der bildenden Kunst hat der echte Zufall keine Berechtigung, weil sie ein Ordnungsprinzip des Menschen ist, und jeder echte Zufall zerstört eine Ordnung; tritt etwas Unvorhergesehenes ein und wird es in das vorhandene Ordnungsschema einbezogen, so ist es kein Zufall mehr.

Am häufigsten wird die Relativität mißverstanden. Vor allem kennt sie nicht nur die Physik, es kennen sie die experimentellen Wissenschaften überhaupt, und sie besagt im Wesentlichen — für den Künstler — daß der Mensch keinen Zugang zur absoluten Realität hat, weil alles, was er von der Wirklichkeit erfahren kann, von der psychischen und physischen Situation abhängig ist, in der er sich während der Beobachtungen befindet. Seine Erkenntnisse und Erfahrungen sind nicht absolut.

Diese Erkenntnis ist auch für die Kunst eine fundamentale, weil damit selbst von naturwissenschaftlicher Seite die Forderung hinfällig wird, der Künstler müsse ein Spiegelbild der Wirklichkeit geben: nun ist es gewiß, daß nicht der sogenannte „Gegenstand“ verpflichtend und entscheidend ist, sondern die Art, wie er realisiert, wie er in Form umgewandelt wird. Ein Bild vom absoluten Gegenstand kann es nicht geben, und so ist das Bild wesentlich, daß der Künstler imaginativ von der Welt entwirft.

Zu dieser Erkenntnis — zur Erkenntnis der Realität menschlicher Erfahrungen — kann die bildende Kunst wesentlichen und unerschöpflichen Beitrag leisten, und zwar einen sinnvollen, weil gesetzlichen.

Die Relativität aller Erkenntnisse gibt der Kunst die Freiheit, die Imagination unbeschränkt einzusetzen.

Imago ist Bild, Inbild, das innere Maß, mit dem der Künstler die Außenwelt mißt und nach dem er sie gestaltet. Dieses Maß zeichnet den Künstler aus, denn nur in ihm ist es so ausgeprägt und aktiv, daß es zu einer Auseinandersetzung mit der Welt führt, aus der nicht nur ein System, wie in der Naturwissenschaft, sondern eine Einheit erwächst: das in sich geschlossene Kunstwerk, das als komplexe Einheit zwischen Mensch und Welt steht.

Jedes Bild trägt die Forderung in sich, eine ungebrochene und für sich bestehende Einheit zu sein, in der sowohl menschliche als auch welthafte Züge vorhanden sind. Ist es keine Einheit, so ist es nur Teil einer außerbildlichen Einheit und damit nicht Bild in strengem Sinne.

Diese im Begriff Bild, Bildwerk liegende Forderung widerspricht dem, was heute Weltbild genannt wird, denn dieses kennt keine festen Formen, keine klaren Konturen, keine Geschlossenheit, es ist, so wird gesagt, weltoffen, offen schlechthin, unbegrenzt. Das Bild der Welt falle heute mit den Grenzen des Universums zusammen, sagt der Arzt Uexküll (3), und wenn die Philosophie vom Sein spricht, substantivisch wie adjektivisch, und vom Seienden, so definiert sie diese Begriffe als „Grund-, Vor- und Urbegriff schlechthin“, als „grenzenlos, unbestimmt, ohne eindeutigen Inhalt und doch nicht inhaltslos; sie übersteigen als transzendente Begriffe die eindeutigen Grenzen jeder Art und Gattung und der Kategorien, so daß der Mensch im Seinsverständnis in die Offenheit des größten Ganzen überhaupt gestellt ist“ (4).

Statt eines in sich gefestigten Bildes breitet sich etwas Unbestimmtes, Ungreifbares, etwas Flutendes und Strömendes aus, in dem es keinen festen Punkt zu geben scheint. Der feste Punkt kann nur der Mensch sein, der selbst in der physikalischen Größenordnung genau in der Mitte steht (5), und in der Kunst ist die Imagination des Künstlers der Punkt, von dem aus die Welt geordnet und bildhaft, von dem aus das Geheimnis der Realität aufgespürt wird. Dieses Geheimnis suchen die Physiker außerhalb des Menschen auf, im Kleinsten und im Größten; der Künstler kann die Endpunkte des Universums nicht erfassen und er hat es auch nicht notwendig, denn das Geheimnis beginnt und endet in ihm selbst, weil er die Mitte ist.

Der Freiheit, die die Anerkennung der Realität aller Erkenntnisse über die Realität dem Künstler gewährt, steht eine Gesetzlichkeit der Gestaltung gegenüber, in der allein sich das Kunstwerk voll erfüllen kann. Der Einheit liegt eine Ordnung zugrunde, und Ordnung ist Zeichen von Gesetzmäßigkeit. Gesetz darf jedoch nicht mit Regel verwechselt werden; jenes ist der geistige Leitfaden der Gestaltung, diese entspringt handwerklicher Erfahrung und akademischer Tradition. Das Gesetz ist unumstößlich und unwandelbar, die Regeln sind wandelbar, werden verworfen und von neuem abgelöst. Das Genie erfüllt das Gesetz und handelt, gesetzzerfüllend, gegen die jeweils überlieferten Regeln; es gibt in der Gestaltung kein individuell gebundenes Gesetz, es gibt nur solche Regeln. Wo sich das Gesetz der Gestaltung erfüllt, wird auch das im Gestalthaften der Wirklichkeit liegende Geheimnis transparent. Konrad Fiedler nannte die bildende Kunst Instrument der Erkenntnis; das ist in höherem Sinne richtig, weil sie Zusammenhänge zwischen Mensch und Welt, ja zwischen allen Dingen, die sie erfaßt, kraft des Gesetzes der Einheit der Form erkennen läßt, die auf andere Weise nicht erkannt werden können.

Einheit der Form: sie ist das Resultat der Freiheit gegenüber dem Gegenstand — den darzustellenden Dingen — und der Bindung an die Gesetze der Gestaltung. Nur wenn die Form — und somit auch das Bildwerk — in sich einheitlich ist, stellt sie eine Relation zwischen Mensch und Welt her; und diese Relation, bei jedem Künstler anders akzentuiert, ist die Aussage, die das Kunstwerk essentiell geben kann.

Freiheit und Gesetz, Freiheit im Gesetz: weil Freiheit notwendig ist, richtet sich der Künstler gegen jede Beschränkung der Freiheit im Geist, er postuliert sie als höchstes Gut der Menschheit; weil Freiheit sich nur innerhalb einer bestimmten, den Geist freisetzenden Gesetzmäßigkeit erfüllen kann, postuliert er das formende Gesetz.

Die Versachlichung des allgemeinen Denkens und Handelns, durch angewandte Wissenschaft und Technik forciert, die das Gespenst des ameisenhaften Menschen ins Leben rief, richtet sich gegen die Kunst, weil sie sich gegen das freie, zwecklose Denken, gegen die Freiheit im Geist richtet. Das Bild, das der Künstler vom Menschen entwirft, der der Versachlichung anheimfällt, entbehrt der spezifisch menschlichen Züge, es löscht die Seele aus, und das Resultat ist eine Puppe, ein leerer Fleck, ein beliebig umformbares Modell. Rudolf Kassners Feststellung vom gesichtslosen Menschen dieser Zeit wird in den Werken von Matisse und Picasso zu bildhafter Wahrheit, denn bei Matisse ist das Gesicht oft weniger als ein Tapetenmuster, es ist ein weißer, blinder Fleck, und Picasso hat weder Landschaft noch Tiere so weitgehend ins Schreckhafte umgeformt wie das menschliche Gesicht. Die seltsame Erscheinung, daß die Freiheit dem Ding gegenüber dahin ausgenützt wird, Gestaltungsgesetz und -mittel in der Darstellung des Menschen aggressiv einzusetzen: dem kompakten und streng organisierten Bildbau steht eine dissoziative Gestaltauffassung entgegen, ist nur aus der Zeit-tendenz erklärlich, das Menschliche im Menschen zu zerstören, und dieser Tendenz kann der Künstler nur feindlich gegenüberstehen, und so hält er

ihr ein Schreckbild vor. Der Sinn der Technik, die menschliche Arbeitskraft zu ersetzen und zu vervielfältigen und das äußere Leben angenehm zu gestalten überwältigt gegenwärtig noch den Sinn menschlichen Daseins, und ohne diesen Sinn kann Kunst nicht existieren. So wehrt sich der Künstler, der diese Situation erkennt, mit aller Kraft gegen die Entmenschlichung des Menschen, und die Möglichkeit, sich dem Modell gegenüber frei verhalten zu können, gibt ihm eine wirkungsvolle Waffe in die Hand; und da die Attacke nicht willkürlich ist, da sie dem Gesetz der Form untersteht, trifft sie sicher: die heftige Ablehnung, die diese Werke erfahren, zeugen von ihrer Stoßkraft.

Viele Künstler haben versucht, die technische Welt in ihrem Werk zu verherrlichen und keinem ist es in befriedigender Weise gelungen. Der bedeutendste von ihnen, Léger, versuchte, die menschliche Gestalt in die Gestaltwelt der Technik einzubeziehen, und da es der Versuch war, Lebendiges Mechanischem einzugliedern, wurden aus Menschen Gliederpuppen. Selbst in seinen Bauarbeiterbildern ist es Léger nicht gelungen, das Marionettenhafte, das seinen Figuren anhaftet, zu überwinden. Die technische Welt ist keine primäre, sie ist eine sekundäre, eine vom Menschen selbst hervorge-rufene, und sie ist vor allem eine funktionale und nicht eine gestalthafte. Nur ein Dichter, Saint-Exupérie, benützte die Technik als Mittel, sich eine neue Erlebniswelt zu erschließen: die des Fliegens; weil er nicht der Faszination der Technik unterlag, konnte er aus ihr geistigen Gewinn schlagen: die Souveränität des Menschlichen über die Technik ist Voraussetzung für die Einbeziehung der Technik in den Bereich der Kunst — sie darf nur Mittel zu einem Zweck sein, der ihr übergeordnet ist. Léger ordnete sich ihr unter, und so mußte er scheitern.

Der Künstler kann nur aus der primären Welt Impulse für das Schaffen empfangen, weil nur diese die Kraft zu binden und zu entlassen hat, weil sie allein das Uebermaß ist, die fremde und doch im Tiefsten vertraute Einheit, um die sich der Mensch seit eh bemüht. Für den wirklich religiösen Menschen ist Gott die Einheit aller Welten, und aus den Glauben an ihn, an seine Ordnungsmacht wagt er sich an die Wirklichkeit, an die Ueberfülle und Namenlosigkeit der Welt außer ihm heran. Dieser Glaube gab ihm einst die Kraft, eine Blume, einen Heiligen, einen Stern, einen Engel und Gott selbst in natürlich anmutender Ordnung zu malen. Der Mensch, dem der Glaube nicht mehr allwirkendes Zentrum ist, steht der Wirklichkeit anders gegenüber: an Stelle einer metaphysischen und transzendentalen Ordnung kann er nur physische Systeme setzen, er muß der Welt Geheimnis und Sinn absprechen, um sie systematisieren und nutzbar machen zu können. Die Welt ohne Geheimnis und überfunktionalem Sinn ist jedoch ein Phantom, ein unübersichtlicher Apparat, der sich gegen den wenden kann, der ihn zu benützen versucht. Der in System und Funktion nicht aufgehende Teil der Welt, das Numinose, bleibt als beunruhigender, Angst erzeugender Teil zurück, und da die Seele, die ihn verarbeiten könnte, zurückgedrängt ist, kann diese existenzielle Angst nicht verwandelt werden; der Mensch bewegt sich am Abgrund, am Rande des Nichts. In der Grundstimmung wesenhafter Angst hat die Welt kein proportioniertes Antlitz, Angst erzeugt Disproportion und Widersinn.

Der Freiheit dem Gegenstand gegenüber steht das Grundgefühl der Angst entgegen, und diese ist ein negativer Pol.

Die Frage, ob die bildende Kunst die sichtbare Welt erfassen soll oder nicht, kann nicht von der Physik, nicht von der Relativitätstheorie beantwortet werden, sie ist eine Frage der substanziellen Kraft des einzelnen Künstlers, die ihm die Gegenüberstellung mit der Welt ermöglicht oder nicht, die ein Geheimnis, das es zu erhellen gilt, ahnt oder nicht ahnt. Der Beitrag der bildenden Kunst zum modernen Welt- und Menschenbild ist demnach kein

genereller, er ist ein personaler, und es wäre daher zur Klärung dieser Frage nötig, auf das Werk einzelner Persönlichkeiten einzugehen. Da dies den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde, muß es genügen, die Aspekte einiger wichtiger Gruppen flüchtig zu skizzieren, die sich in den „Ismen“ manifestieren.

Im Wesentlichen sind zwei Grundgruppen unterscheidbar: eine, die, wie Theodor Hecker darlegt (6), Gewicht auf das „Werk als Gewirktes“ legt — das wäre die romanische — und die andere, die das Gewicht auf das „Wirken des Werkes“ legt — das wäre die deutsche. In Ismen ausgedrückt, basiert die eine auf dem Kubismus, die andere auf dem Expressionismus, Vater der einen ist Cézanne und Seurat, der anderen Gauguin und vor allem Vincent van Gogh. Beide Gruppen anerkannten die Realität als Oszillator, als den Faktor, den es zu bewältigen galt. Die eine setzte die Mittel der Gestaltung so ein, daß die Realität durch die Mittel und durch die Gesetze der Einheit der Form bewältigt wurde. Die andere Gruppe setzte die individuelle Erlebniskraft ein, um die Realität verwandeln zu können. Diese Scheidung ist selbstverständlich eine sehr grobe, da die romanische Gestaltungsweise das Erlebnis nicht ausschließt — Matisse bezeichnete sich selbst als Expressionisten — und die nordischen Mittel und Gesetze keineswegs außer Acht ließ, wie Klee und Mondrian eindeutig beweisen. Beide Gruppen zeichneten sich dadurch aus, daß sie Freiheit und Bindung beachteten: die Welt scheint in ihrem Werk nicht als Ding auf, nicht als Motiv, sie ist in ein Spannungsfeld eingefangen, das sich aus den Formungsmöglichkeiten zwischen den Polen Freiheit und Gesetz ergibt und dem Aspekt einer tiefgründigen Angst und Ratlosigkeit gegenüber der Wirklichkeit unterstellt ist. Wo Gesetzmäßigkeit und Mittel im Vordergrund stehen, herrscht Klarheit und Ordnung vor, und wo das Erlebnis — die seelischen Aspekte — Gesetzmäßigkeit und Mittel beherrschen, tritt Zwielfichtigkeit auf, die bis zum Dämonischen gesteigert erscheint. Die Kunst dieser Gruppen ist hybrid, sie birgt den Keim der Zerstörung in sich, weil eine eindeutige metaphysische Erhellung des Dunkels der Wirklichkeit nicht erreicht ist, denn dies überstiege die Kraft des Einzelnen. Entscheidend ist jedoch, daß diese Werke nicht mehr an der Hülle haften, sei diese historisches Gewand oder optisches Faktum, wie kennzeichnend im vorigen Jahrhundert, sondern diese Hülle zu durchdringen suchen.

Zwischen diesen beiden Gruppen schiebt sich eine dritte, die von Kandinsky ausgeht und sich, irrtümlich, auch auf Mondrian beruft: die rein „abstrakte“, die die sichtbare Welt negiert. Mondrian leitete seine Bildform noch von der Wirklichkeit ab, Kandinsky kam über die Reduktion des Gestalthaften zum reinen Farbfleck, dem er in den „Improvisationen“ die Linie entgegensetzte, und er führte dann die geometrische Figur ein, um der Farbe Herr zu werden; Synästhesie und rein imaginative Formerfindungen prägen sein spätes Werk. Es sagt vom Menschen einen Einzelfall aus, eben den seines Schöpfers, der über eine Substanzfrische verfügt, die seine Nachahmer nicht mehr aufweisen: das Werk dieser zeigt die Ratlosigkeit derer, die ihrem Vorbild innerlich nicht adäquat sind und widerstandslos, weil ohne Bindung, im leeren Raum arbeiten, wenn die Auseinandersetzung mit der Welt ausfällt und Substanzschwäche vorliegt, ist das Resultat zweckloses Kunstgewerbe. Die Surrealisten ersetzen Welt und Substanz durch Literatur; nur ihr erster und zugleich freier Vertreter, Max Ernst, dringt manchenmal über jene hinaus in primäre Zonen und bringt dort eine Ernte ein, die im Zwielficht von Ursprung und seelisch unbewältigter Reflexion steht, und so ist er als Maler signifikanter Exponent der Psychologie.

Schon bei Kandinsky wurde eine Nachfolge erwähnt, die dem Maß ihres Vorbilds nicht mehr entspricht. Das Gros der der Gründergeneration nachfolgende Generation zeichnet sich dadurch aus, daß es aus zweiter Hand lebt: es übernimmt das Erscheinungsbild des Werkes jener ohne sich selbst direkt der Welt gegenüberzustellen. Die erste Generation berief sich ausschließlich

auf Mittel und Gesetze der Gestaltung oder auf die besondere Art ihres Welt-erlebnisses, die zweite beruft sich — und das unterscheidet sie wesentlich von der ersten — auf Naturwissenschaft und Technik, auf Psychologie und Philosophie, ohne jedoch auch nur in einer dieser Disziplinen denken zu können; sie leben im sekundären Bereich, und ihr Beitrag zum Welt- und Menschenbild ist daher ein uneigentlicher, ein profilloser; er ist von der Beziehungslosigkeit zu ursprünglichen Qualitäten gekennzeichnet.

Die Reduktion vorhandener und vielfach individuell bedingter Form-schemata und die Beziehungslosigkeit zu primären Gegebenheiten reicht bis zum Psychogramm und bis zur Subordination unter das amorphe Mittel, und damit befindet sich die bildende Kunst außerhalb streng bildlicher Darstellung, denn diese ist an Satz und Gegensatz gebunden und an die Gesetze, die beide zu einer höheren, in sich einheitlichen Ordnung verbinden. Automatismus, Effusionismus, Tachismus und deren Variationen unterstellen sich diesen Bedingungen nicht mehr oder in zu geringem Grade, sie schalten jeglichen Widerstand, jeglichen Ordnungswillen und somit jede Möglichkeit, Form zu erreichen aus und verfallen einer hemmungslosen Anarchie, gegen die selbst die Dadaisten noch als Ordnungsgründer erscheinen. Die Vertreter dieser Richtungen verwechseln Freiheit mit Anarchie und geraten so in den indifferenten Bereich geistiger Gesetzlosigkeit, in dem sie zum Spielball und Opfer der „Nacht“ werden (der einst mystischen, jetzt verschlingenden).

In Paraphrase: Die Vorstellung, einer ungeordneten Welt müsse eine ungeordnete Darstellungsweise entsprechend, ist eine gefährlich naturalistische, und ob der Erkenntnis der Relativität menschlicher Erkenntnisse Willkür zu propagieren, wäre Desavouierung der Relativitätstheorie: trotz ihrer Beweis-kraft erforschen die Physiker ungebrochen die Realität.

Es wäre falsch, mit der sich selbst ins Scheinwerferlicht setzenden „Avant-garde“ diese Betrachtung zu schließen, zumal sie vom Menschen nur aus-zusagen scheint, daß er, leugnet er die Existenz der Umwelt, sich der Leere in ihm selbst ausliefert; die Feststellung mancher Kritiker, der Tachismus sei ein Naturalismus, der den Zerfall der Materie betrifft, hebt ihn auch nicht über das eben Gesagte hinaus. Entscheidender als diese sind jene Ansätze in der Kunst der Gegenwart, die trotz des Wissens um die Relativität weder dem Pessimismus noch dem Chaos anheimfallen, aber auch keinem unbegründeten Optimismus huldigen, wie die zeitlos Konservativen; zukunftsweisend sind jene, die einen klaren und starken Ordnungswillen haben und mit diesem eine Welt bauen, die wiederum in sich einheitlich ist, die das Maß konstituieren, das zur Harmonie führt. Die Erkenntnis der Relativität aller menschlichen Erkenntnisse ist eine überaus gefährliche, weil sie dem Schwachen als Waffe gegen den Starken dienen kann, weil das Fehlen eines Ordnungswillens als tiefere Einsicht in Welt und menschliche Möglichkeiten ausgelegt werden kann. Der genuine Künstler wird gegen diese Tendenz opponieren, denn er kann nur dann bestehen, wenn er an eine innere Ordnung glaubt, die allen herrschenden Systemen überlegen ist, wenn er an einen höheren Sinn des Daseins und an eine Welt glaubt, die der bloß funktionalen übergeordnet ist. Der Künstler ist genötigt, etwas Absolutes zu setzen, wenn seine Arbeit, die er mit seiner Person deckt, einen Sinn haben soll, und er vertritt dieses Absolute gegen wissenschaftliche Ergebnisse, gegen Zufall und Willkür und gegen die Zeit. Er kann auf die Freiheit pochen, die ihm selbst die exakten Naturwissen-schaften zusprechen, er wird jedoch dann ihr Gegner sein, wenn sie in seine eigene Sphäre einzudringen versuchen sollten. Alle Künstler, die sich auch heute der Realität gegenüberstellen, die sich der Wirklichkeit aussetzen, die aus dem Chaos Ordnung gewinnen wollen, bauen an einem Weltbild und an einem Menschen, die der Angst und dem Dunkel entwachsen und die die Grenzen intellektueller Erkenntnis überschreiten. Die Perspektive des Künstlers ist nicht die des Forschers, die Perspektive des Künstlers geht von der Imagination aus und zeigt die Welt in einer anderen Sicht als die Natur-

wissenschaften, die nur von Fakten ausgehen, die ihnen aus der Wirklichkeit zugänglich sind und die sie reflektiv in das menschliche Denksystem eingliedern können. Die Kunst tendiert aus ihren immanenten Gesetzen zu einem erahnten, aber nicht beweisbaren Absoluten. Dieser Tendenz entspricht heute jedoch kein adäquates Weltbild, und so ist der einzelne Künstler gezwungen, sich selbst eines zu bauen — und das ist ein kaum lösbares Unterfangen; er steht vor der Aufgabe, sich gegen die „Zeit“ durchzusetzen, will er den über alle Zeiten stehenden Auftrag der Kunst erfüllen.

Heimo Kuchling

Literatur: 1 Gotthard Günther: Das Bewußtsein der Maschinen, Agis 1957. 2 Gebser, Abendländische Wandlungen. 3 Thore von Uexküll: Probleme der naturwissenschaftlichen Erfahrung, „Merkur“ Nr. 133. 4 Herders Kleines philosophisches Wörterbuch. 5 L. Barnett, Einstein und das Universum, Bermann-Fischer 1950. 6 Th. Haecker, Vergil, Vater des Abendlandes, Fischer-Bücherei 213