

Alfred Lehmann

Zur Lage der Kunst

Die moderne Kunst beruht auf einem A priori, das seine Formulierung in dem Satz gefunden hat, der Künstler schaffe Formgebilde und bedürfe dabei nicht der Natur. Der Historiker zeigt eine Entwicklung auf, die vom Abbild zum Sinnbild geführt hat.

Haben wir nicht zu Recht das Gefühl, die Kunst sei im 19. Jahrhundert der Natur zu nahe gekommen, zu verwickelt, zu künstlich geworden, haben uns nicht mehr und mehr einfache, schlichte Werke längst vergangener Jahrhunderte wesenhaft getroffen, diese Beispiele Künstler inspiriert, von dem zu lesen, was sie bisher getan hatten, unendlich wandelbare Erscheinungswelt eine übers andere greifen zu wollen, was hieß, das Meer auszuschöpfen.

Sie fanden, in einem war alles zu gewinnen, fanden die vertretende Form, die Form, die im Einen das Ganze offenbare, sein Leben, seine Fülle, sein Gesetz – sein Sein schlechthin, sie fanden es als Künstler formend im Stoff auf der Fläche, in dem sie sie bildend mit Farbe bedeckten, oh Urlaut der reinen Farbe. Sie schufen nicht mehr nach der Natur, sondern wie die Natur.

Die moderne Kunst hat ihre Grossen, ihre Märtyrer, wenige erkannten zu Anfang ihren Wert. Heute aber hat sie ihre Organisation. Ihre Anhänger haben ihr Gehaben, und besser noch, wir ver-

gleichen sie mit einer Religionsgemeinschaft, sie haben ihre Rechtgläubigkeit, die ihrem Gotte allein wohlgefällig ist, sie haben ihre nach Rängen gestufte Priesterschaft, ihre immer wörtlich wiederholten heiligen Texte, ihr fertiges Dogma, die Unduldsamkeit gegen Ketzer, ihre heimlichen Renegaten, die ihre Pfründe nicht zu verlieren wünschen, ihre Heuchler.

Die Zeit des Ausgesetztseins, der Armut, des Dunkels und der schöpferischen Inspiration ist vorüber. Diese *beati possedentes* manipulieren mit einem Formen- und Formelverrat, der in der großen Zeit sich in ihren Scheunen angesammelt hat. Gewiss, auch heute leben noch einzelne Fromme, aber sicherlich außerhalb der Gemeinde.

Wir könnten, um nicht selbst die ganze Last der notwendigen Polemik zu tragen, mit Zitierungen beginnen. Wir werden es ein andermal tun. Es ist aber bezeichnend und es bestätigt die bisherigen Ausführungen, dass alle, die nicht in den Chor der Lobredner einstimmen, nicht gehört werden. Weit schlechter als um das Kunstschaffen selbst steht es um die Interpretation, die man nur noch als Propaganda *fidei* bezeichnen kann. Man gibt sich dort, als ob alle gründlichen Untersuchungen, die wir aus den letzten Jahrzehnten kennen, nicht bekannt wären, und das mag sehr wohl sein.

Bei differenzierteren Köpfen stehen die *terribles simplificateurs* nicht in gutem Ruf. Wie plump, zu formulieren: Die abstrakte Malerei, die Malerei der Zukunft, hat den Naturalismus überwunden; wie plump, zu gleichen, damit die Lage im ganzen zu bezeichnen. *Simplex* Schwarz-Weiss ohne Übergang; hell, gut, die immer fortschreitende Bewegung, natürlich abstrakt; dunkel, schlecht, der in den letzten Zügen liegende, beim Sofabild angelangte Naturalismus. Betrachten wir dies näher. Schaffen und Theorie haben in Wahrheit immer viel breitere Grundlagen. Wer wollte den Wert der guten abstrakten Leistungen bezweifeln. Wie steht es andererseits um den Naturalismus? Ein fragwürdiger Begriff: Er schließt in sich Rembrandt und Herrn Ziegler von der Deutschen Hauskunst (Worringer). Um den Begriff Naturalismus zu bilden, müssen wir erst erkennen, was Natur für den Künstler bedeutet, sinnenfällige, augenfällige Natur. Jeder Mensch, der sich einmal bemüht hat zu zeichnen, hat die Erfahrung gemacht, dass die Eindrücke, wenn er ein Objekt ins Auge fasst, um es zeichnerisch wiederzugeben, ständig wechseln. Er sucht sich zu helfen, indem er das Objekt fixiert, indem er es ausmisst, er hält sich an Längen und Breiten, an Winkelstellungen. Diese entstehende Zeichnung, ein Schema, hat kein Leben, ist nicht Innerung, nicht existentielles Ergreifen, ist doch der Entschluss, sich die Fähigkeit anzueignen, ein Ding, jedes Ding, jederzeit, nachmachen zu können, ein recht äußerlicher. Es mag sein, dass die Fähigkeit einmal dem tiefen Bedürfnis zu Gebote steht, das Ereignis der wesenhaften Begegnung von Mensch und Welt eintritt. Das widerfährt wenigen, und diese Wenigen sind Künstler. Sie schaffen die Formen, die nach anfänglicher Ablehnung der mit ihnen lebenden Gesellschaft, die Muster geben, nach denen der Einzelne nun Natur sehen sich bemüht. Dabei geht an Intensität und Spannung so viel verloren, als in die konventionelle Betrachtung nicht einzugehen vermag. Am Ende steht das Sofabild, das der Malernachahmer dem Seh-Nachahmer bietet. Hohe Kunst, deren Wesen hier umschrieben ist, ist gesunken. Hohe Kunst ist zu fordern. Diese wich-

tigste Distinktion ist nicht möglich, wenn man in der vorher bezeichneten Weise obenhin mit dem Begriff Naturalismus operiert. Es ist eines der stärksten Argumente für die gegenständliche Kunst eben in ihrer humanisierenden Leistung für die Gesellschaft zu finden, anders bleibt die Natur der Farbphotographie überlassen.

Sehen wir die neuere Produktion, so ist moderne Malerei nicht auf das abstrakte Schaffen begrenzt. Sehen wir Matisse, Rouault, Picasso, Kokoschka, Beckmann. Die Grenzen sind überall fließend. Und wieder anders erscheint die Sache, wenn wir zu den Ursprüngen der modernen Formgebung zurückkehren. Das Ganze modifiziert sich völlig anders, wenn wir lernen, den missverstandenen Cézanne wieder so zu nehmen, wie er objektiv betrachtet zu nehmen ist. Sehen wir ihn einmal formhaft, so finden wir ihn stärker als alle Späteren. Studieren wir weiter sein Oeuvre, seine Äußerungen, die ausgezeichnete Interpretation (Fritz Novotnys Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive), so finden wir die Formel, dass sein Schaffen sich darstelle als ein Antagonismus zwischen abstrakten Formkräften und naturgegebenen Wirklichkeitsdaten. Wir finden, und wir können heute nichts Wichtigeres finden, dass die mächtige Form entstanden ist zufolge der Wirkung als Antagonismus, also nicht nur ein reines Formbilden ist, bei dem die Natur beiläufig anregend wirken oder auch fehlen kann. (Cézanne hatte bei einem Porträt hundert Sitzungen vor dem Modell.) Es scheint, dass heute wenige nur noch ein solches Schaffensphänomen zu begreifen imstande sind, das ursprünglich ist, aber nicht primitiv. Man hat Cézanne in vielen Darstellungen entstellt, nahm ihn als reinen Formerfinder, der er nicht ist, betrachtete ihn als Vorläufer. Die, als deren Vorläufer er bezeichnet werden könnte, müssten erst kommen. Cézanne hatte tiefe und klare Einsichten. Er hat sich gegen Gauguin gesträubt, von dem er sagte, er mache Chinoiserien. Am wenigsten aber durfte man weghören über diese seine Äusserung: Das Barbarentum, das ist noch schlimmer als die Schule. Sehen wir Cézanne in dieser Weise, wie er bei aufmerksamen Studium gesehen werden muss, sie öffnet sich zugleich der Blick auf die Älteren. Nun hiesse es, diese Ausführungen gröblich misszuverstehen, würde man glauben, es könne irgendwelche Kunst nachgemacht werden. Gerade bei den jüngsten Modernen sehen wir allzu viel Nachahmung. Grosse Beispiele können über die Möglichkeiten künstlerischen Schaffens zeigen, und wir wissen von Manchen, die solchen Einsichten ein fruchtbares Schaffen verdanken. So müssen wir die Frage, ob solches Schaffen heute noch möglich sei, durchaus bejahen. Freilich passen diese Künstler nicht in dem Zuschnitt heutiger Kunstpropaganda, sie sind die Frommen ausserhalb der Gemeinde.