

Frankfurter Universitätsreden

1920

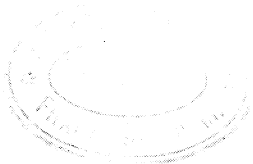
X

Die bildende Kunst  
der Gegenwart und die Kunst  
der sinkenden Antike

Eine Parallele von  
Rudolf Kautzsch  
Professor der Kunstgeschichte

Auslieferung für den Buchhandel: Blazef u. Bergmann, Frankfurt am Main  
Druck und Verlag von Werner u. Winter, G. m. b. H., Frankfurt am Main

44/4664 Nr 10



Wenn immer wir in den letzten Jahren, den Jahren des großen Krieges, hier zusammen kamen, da war kein Redner, der nicht versucht hätte, von seinem besonderen Arbeitsgebiete aus die Beziehung zur Gegenwart zu finden, das Ungeheure, das über uns gekommen war, in uns vertraute Zusammenhänge einzuordnen und es dadurch begreifbarer zu machen. Die Größe der Ereignisse zwang jeden Forscher, von seiner Arbeit aufzusehen, seine Aufmerksamkeit dem großen Ganzen zuzuwenden.

Und heute? Wenn wir heute nach Ereignissen der furchtbarsten Art, nach dem Zusammenbruch unseres Vaterlandes, nach inneren Umwälzungen, wie sie in solcher Gegensätzlichkeit, in dieser Tragweite unsere Geschichte nie gekannt hat, zum ersten Male wieder zusammentreten, wie könnte ich da von etwas anderem sprechen, als von der Gegenwart? Aber befürchten Sie nicht, daß ich mich auf Gebiete verirren möchte, die meiner Arbeit nicht zugänglich sind. Auch der Kunsthistoriker soll bei seiner Sache bleiben. Und so darf ich hier nur von Kunst sprechen. Lassen Sie es also die Kunst der Gegenwart sein, der wir unsere Aufmerksamkeit in dieser Stunde zuwenden. Zeigt nicht auch diese Kunst der Gegenwart den Kampf stärkster Gegensätze? Herrscht nicht auch da Revolution?! Und mehr noch: spiegelt nicht dieses Ringen um eine Erneuerung des künstlerischen Schaffens etwas von dem Geiste wieder, der in den großen Umwälzungen auf anderen Gebieten unseres Daseins lebendig wird? Am Ende vermag uns eine Betrachtung der Kämpfe in der Kunst gar einigen Aufschluß zu gewähren über den tieferen Sinn gewisser Kämpfe unserer Zeit überhaupt. Sehen wir zu!

Ich spreche zuerst von der Malerei. Die Malerei, mit der wir groß geworden sind, ist die Malerei des Impressionismus. Diese Malerei bildete das letzte Glied in einer gewaltigen, im Ganzen ununterbrochenen Entwicklung, die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts begann und bis in unsere Tage reichte. Die Malerei hatte es unternommen, ein Weltbild zu gestalten, das die sichtbare Wirklichkeit auf der Malfläche wider-

spiegeln sollte. Und wenn sich auch immer wieder Maler fanden, die in ihren Gestaltungen das hervorhoben, was wir über die Wahrnehmungen des Gesichtsinnes hinaus noch sonst von den Dingen der Wirklichkeit wissen, die zu zeigen suchten, was uns diese Wirklichkeit bedeutet: immer bestimmter stellte sich im Verlauf dieser Entwicklung als Ziel dar: der Maler soll ausschließlich malen, was seine Augen sehen; und er soll es so malen, wie es ihm in einem Augenblick unter den in diesem Augenblick gegebenen festen Bedingungen der Erscheinungswelt, als Raum, Farbe, Luft und Licht, erscheint. Ob diese theoretische Forderung praktisch wirklich ausführbar ist, soll uns hier nicht kümmern. Auch auf die Frage, wie weit der innere Anteil des Malers an dem, was er schildert, sein Gestalten bestimmt, in den Tagen des vollendeten Impressionismus so gut, wie zu allen Zeiten vorher, auch auf diese Frage wollen wir nicht eingehen. Die Forderung war klar und eindeutig, und die Erfolge, die sie zeitigte, waren außerordentlich. Das Bild löste sich in Farbflecken auf. Jeder Punkt der Fläche wurde so definiert, wie das ein Zusammenwirken der Eigenfarbe des Gegenstandes, seiner Entfernung von unserem Auge, des Lichts, der Luft, der Nachbarfarben forderte. Die Wirkungen des flutenden Lichts wurden beobachtet, der Eindruck der rasch vorübergleitenden Bewegung wurde festgehalten, jede Ausstellung, jedes Bild brachte neue Entdeckungen, neue Triumphe.

Und nun soll das alles nicht mehr gelten? Die hellfarbig in einem unendlichen Reichtum der Töne erstrahlende Welt, die Illusion der Wirklichkeit soll nicht mehr im Bilde erscheinen! Wenn wir Älteren, erfüllt von den Anschauungen, deren allmählichen Sieg wir doch mit stärkstem innerem Anteil selbst erlebt haben, heute in eine Ausstellung einer der jungen Künstlergruppen in Berlin, München, Dresden oder sonstwo kommen, da glauben wir den Untergang alles dessen, was uns einst wahr und schön erschien, was uns erwärmt und bereichert hat, vor Augen zu haben. Und was wird uns dafür geboten?

Da erscheinen Bilder vor uns, die eine neue Behandlung der Farbe zeigen. Die Farbe zerlegt sich nicht mehr in unendlich viele feine und feinste Töne nach Raum- Licht- und Luftwerten. Sie ist vielmehr vereinfacht und in größeren Massen zusammengefaßt; so gewinnt sie ihren Eigenwert wieder. Ihren Eigenwert aber nun nicht mehr als Ding-Bezeichnung, sondern als Ausdruck des besonderen Wesens des Dings. Die Farben der Figuren in Emil Nolde's Bildern haben sozusagen grundsätzlich einen ähnlichen Klang, sollen eine ähnliche Wirkung haben, wie etwa in den

Passionstafeln eines Matthias Grünewald, in den Schilderungen Böcklins. Das heißt: sie sollen den Gefühlswert der Figur und in ihrem Zusammenklängen den Gefühlswert der ganzen Scene eindringlich zur Wirkung bringen. Wenn nun in einer solchen Malerei eine solche Behandlung der Farbe zusammengeht mit einer starken Vereinfachung auch der Form, und wenn die Form eben deshalb vereinfacht wird, weil auch sie nicht mehr um ihrer Erscheinung willen interessiert, sondern um ihres Ausdrucks willen, dann stehen wir vor einer durchaus folgerichtigen neuen Kunst, die wir nun freilich nicht mehr mit den Maßstäben des Impressionismus messen dürfen, die vielmehr der Malerei des Mittelalters innerlich näher verwandt ist, als allem, was seit dessen Ende gemalt wurde.

Es darf uns dabei nicht beirren, daß wir häufig genug eher die Absicht des Künstlers fühlen, als einen vollen Erfolg sehen. Es gibt auch in der Geschichte der Kunst keine Sprünge. Und so mühen sich heute nicht wenige Maler mit den Resten der überkommenen älteren Auffassung und Darstellung ab. Setzen des alten Impressionismus hängen noch in ihren Bildern. Die neue einfach-ausdrucksvolle Form bietet sich nicht von selbst. So ist oft genug die Verneinung, das absichtliche Andersmachen stärker, als die neue Erfindung. Das gewollt Primitive, Kindliche ist indessen doch nur Notbehelf, ist der vorläufige Ersatz einer noch nicht gefundenen neuen starken Form. Hier liegt, um es im Vorbeigehen zu sagen, das zentrale Problem des Expressionismus. Er muß die Anschauungsform des Impressionismus, das „Bild“ vollends überwinden, er muß eine neue Form finden, die ebenso notwendig, wie ausdrucksvoll und voll verständlich ist. Täusche ich mich nicht, so kann das nur auf dem Weg über eine neue Zeichenkunst geschehen. Aber davon hier nicht mehr. Immerhin, auch heute schon gibt es mehr als ein Werk, das ganz deutlich voran leuchtet. Das Ziel ist klar und das Ringen ehrlich.

Um auch das ausdrücklich hier hervorzuheben: natürlich sind auch Landschaften einer solchen neuen Art möglich. Ein Zug von Häusern oder Bäumen, der ins Bild hineinführt, wird so gemalt, daß er je nach der besonderen Absicht des Künstlers feierlich in die Tiefe wallt oder eilig hastet; eine Brücke wölbt sich nicht mehr: sie springt über den Fluß; eine Pappel reckt sich auf und so weiter. Und auch hier muß die Farbe mithelfen, das besondere Leben der Natur deutlich zu machen: sie wird weinen oder lachen, erschließend oder verhüllend wirken, wie der Künstler das vorschreibt. Der Grad der Naturnähe kann in solchen Bildern sehr verschieden sein: eine Uferlandschaft Kirchner's, die das grotesk, das un-

heimlich Lebendige der grüngrauen Vegetation auf gelbem Lehmboden schildert, ist mit einem Stadtbild Seiningers, dessen Häuser und Türme wie Kristalle dicht neben und durcheinander auf einem eng begrenzten Fleck aufschließen, doch innerlich nahe verwandt.

Andere Bilder treten auf: die Vereinfachung der Form geht weiter; es kommt zur bewußten Umbildung. Die Dinge nehmen abstrakte, regelmäßige, mehr oder weniger strenge geometrische oder stereometrische Gestalt an. Ein einfacher Fall ist es, wenn das nur oder vor allem von der Komposition gilt. Da ist ein Bild von Nauen, das den barmherzigen Samariter und den Mann, der unter die Mörder fiel, vor einer hellen Schneefläche zeigt. Die Figuren sind in ein fest geschlossenes spitzes Dreieck gebracht. Im Fuß dieses Dreiecks wiederholen die scharfen Biegungen der langen Arme und Beine des Zerfallenen mehrfach die Grundform. Es ist ganz deutlich: die spitzen Winkel unten haben einen ganz bestimmten Ausdruckswert, dem nun die tiefen und vollen Farben des Barmherzigen und seines Pferdes sehr eindringlich entgegenwirken: das Zucken der hageren Glieder wird aufgenommen und beruhigt sich schließlich in der geschlossenen Form des farbigen Dreiecks. Man halte in Gedanken neben dies Bild Nauens etwa ein Stück von Degas, der seine — scheinbar — zufälligen Ausschnitte aus der Wirklichkeit womöglich vom Rande des Bildes aus aufbaut: hier, bei Degas, der Triumph des naturwissenschaftlichen Zeitalters; wir sollen erleben, wie die Wirklichkeit eigentlich aussieht. Dort, bei Nauen, eine in sich und allseitig geschlossene Komposition, deren Formen und Farben vor allem darauf angesehen und zu dem Endzweck gestaltet erscheinen, den Gefühlsgehalt des Vorgangs möglichst eindringlich sprechen zu lassen.

Von solcher Stilisierung der Komposition geht man zur Stilisierung der Einzelform weiter. Schließlich stehen wir vor Bildern, in denen das Gegenständliche kaum mehr erkennbar ist, in denen es jedenfalls seiner stofflichen und malerischen Erscheinungswerte so gut wie ganz beraubt, nur noch als abstrakte Form auftritt. Was heißt nun das?

Man wird in solchen Werken nicht nur Verneinung sehen dürfen. Gewiß heißt das Feldgeschrei: Los von der Natur, los von der Wirklichkeit mit ihrem zufälligen und darum ausdrucksarmen Aussehen! Aber das ist nur eine Seite. Die andere, positive, ist, daß man ausdrucksvolle Form sucht, Form, die spricht, die einen bestimmten Gefühlswert hat. Und da ist nun folgendes wichtig. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß ein Gebilde der Wirklichkeit eine Form haben kann, die seinem inneren

Wesen wenig oder gar nicht gemäß ist, die aber (vermöge irgend einer Assoziation) in einer bestimmten Richtung ausdrucksvoll werden kann. Ein Beispiel. Denken Sie sich eine einzelne Pappel vor düsterem Himmel. Sie ist so gewachsen, daß sie einem geraden, harten, spitzen, dunklen Pfahl gleicht. Der Maler wird durch seine Stilisierung diese Ähnlichkeit möglichst vollkommen machen. Und nun zieht eine Wolke heran, hell, rundlich, weich, zart. Es kommt zu einem Kampf des Dunklen, Harten, Geraden, Spitzen gegen das Helle, Runde, Weiche, Zarte, zu einem Kampf, in dem das glühende Abendrot wie Blut von der Wolke am dunklen Himmel niederträuft.

Entschuldigen Sie: das Beispiel ist reichlich trivial. Aber ich denke, es macht deutlich, worum es sich handelt. Nicht das Wesen von Baum und Wolke soll das Bild enthüllen: die Naturerscheinungen selber sagen, bedeuten dem Maler nichts mehr. Er sieht nur einen Kampf abstrakter Mächte. Das ist es, was einer der Führer, Kandinsky, sehr klar so ausspricht: Das ältere Stilisieren hatte zum Zweck ein möglichst starkes Charakterisieren der organischen Form. „Die kommende Behandlung und Veränderung der organischen Form hat zum Ziel das Bloßlegen des inneren Klanges. Die organische Form ist hier nicht mehr direktes Objekt, sondern ist nur ein Element der göttlichen Sprache, die Menschliches braucht, da sie durch Menschen an Menschen gerichtet ist.“ Dieses uneingeschränkte Bekenntnis zu einer Kunst, in der der Gegenstand an sich nichts ist, in der nur der Gefühlswert seiner mehr oder weniger abstrakten Form gilt, ist uns wichtig. „Es muß möglich werden, die ganze Welt, so wie sie ist, ohne gegenständliche Interpretation hören zu können.“ Wieder leuchtet ein, daß damit ein ganz souveränes Verfügen über die Farbe zusammengehen kann. Wenn der Maler eine bestimmte Einzelform in seinem Bilde durch ein Blau ausdrucksvoller machen kann, so wird er sie blau malen, ganz gleichgültig, ob der Träger jener Form ein Haus oder ein Tier ist.

So lag denn endlich der letzte Schritt nahe, überhaupt auf alle Erinnerungen an „Dinge“ zu verzichten und nur noch in reinen Formen sich auszudrücken, in Linien, in geometrischen Flächenfiguren oder stereometrischen Körpern. Noch lieber in reinen, absoluten Farben. Denn wenn abstrakte Formen ihr besonderes geistiges Wesen und also einen bestimmten Gefühlswert haben: die Farben haben ihn erst recht. Wieder ist es Kandinsky, der eine ganz ausgeführte Lehre von diesen Gefühlswerten der Farbe aufgestellt hat. Er geht darin sehr weit: die Farben wirken nicht nur auf seine Stimmung, sie lösen ihm auch bestimmte Tact-, Gehör- oder

Geschmacksempfindungen aus. Und wieder liegt es auf der Hand, wie bestimmte Farben die besondere Wirkung bestimmter Formen steigern können, z. B. eine „spitze“ Farbe (Gelb) eine spitze Form (Dreieck), oder eine zur Vertiefung geneigte Farbe (Blau) eine runde Form (Kreis) und so weiter.

Diese ganze Art, die ihre Bilder aus Farben oder Linien, farbigen Flächenfiguren oder Körpern komponiert und deren Ausdruckswerte entweder zusammenklingen läßt oder gegeneinander wendet, hat eine unleugbare innere Verwandtschaft mit der Musik. Wie diese ist sie gegenstandslos und nicht-naturalistisch. Sie führt ein Thema durch, und dieses Thema ist das Bekenntnis eines Gefühls oder einer Folge von Gefühlen. Diese Beziehungen zur Musik haben Einzelne klar erkannt. Hören wir noch einmal Kandinskij: „Der Künstler, der ein Schöpfer ist, welcher seine innere Welt zum Ausdruck bringen will und muß, sieht mit Neid, wie solche Ziele in der heute unmateriellsten Kunst — der Musik — natürlich und leicht zu erreichen sind. Es ist verständlich, daß er sich ihr zuwendet und versucht, dieselben Mittel in seiner Kunst zu finden. Daher kommt das heutige Suchen in der Malerei nach Rhythmus, nach mathematischer abstrakter Konstruktion, das heutige Schätzen der Wiederholung des farbigen Tones, der Art, in welcher die Farbe in Bewegung gebracht wird und so weiter.

Ich verzichte darauf, noch weitere Richtungen neuerer und neuester Malerei hier zu würdigen. Teils handelt es sich dabei sicherlich um rein negative Tendenzen, so wenn die Vernichtung des Gegenständlichen, des Materiellen durch eine Zerstückelung der Form in kleine Teile bewirkt wird, und diese Teile nun auf der Bildfläche durcheinander gewirbelt werden. Teils sind es Manieren, die oben schon besprochene Neigungen bis zur letzten Konsequenz durchführen, ohne daß dadurch die Grundabsicht, nämlich die Vergeistigung der Wirklichkeit weitergefördert würde, wie z. B. der Kubismus. Zu erwähnen wäre nur noch der interessante Versuch, die Schranken der zeitlichen und räumlichen Einheit im Bilde aufzuheben und auch solche Vorgänge, die sich nacheinander abgespielt haben, oder solche Dinge, die verschiedenen, nicht von einem Standpunkt aus zu übersehenden Schauplätzen angehören, auf einer Bildfläche nebeneinander darzustellen. Also z. B. es wird gezeigt, wie ich mich in meinem Zimmer befinde, ans Fenster trete und hinaus schaue. Das Bild gibt das Zimmer, das Fenster von innen mit seinen Vorhängen, mich selbst, weiter aber auch, über den ganzen Raum verteilt, alle die Gesichte, die ich bei dem Ausblick aus dem Fenster aufgefangen habe, wenigstens in Andeutungen.

Und schließlich mag auch noch daran erinnert werden, daß auch die Einheitlichkeit des Darstellungsmittels aufgegeben wird. Statt die Empfindungen des Weichen, Glänzenden, Zackigen, Splitternden, Runden, die man erwecken will, irgendwie malend zu gestalten, verkörpert man sie durch Watte, Staniol, gebogenen Draht, Holz, Rädchen, die man auf der Malfläche befestigt. Einzelne abgerissene, aufgeschriebene Worte vervollständigen das Bilderrätsel. Diese zuletzt genannten Bemühungen kann man nicht mehr ernst nehmen. Indessen, auf eine eigentliche Kritik dieser ganzen neuen Malerei wollen wir uns hier nicht einlassen. Nur das eine mag gesagt werden: wenn diese Maler Propheten eines neuen Empfindens sein wollen, wenn sie zeigen wollen, was die Welt eigentlich sagt, dann müssen sie sich in den Schranken der Mitteilbarkeit halten. Auch wenn man zugeibt, daß viele dieser Bilder wirklich Bekenntnisse einer ächten Empfindung des Malers sind, so ist doch zu bestreiten, daß nun auch andere notwendig dasselbe beim Betrachten empfinden müßten wie der Maler. Es ist ja denkbar, daß sich unser Empfinden, unsere Fähigkeit, die besonderen Gefühlswerte von Formen und Farben herauszufühlen, noch verfeinert. Aber ich halte für ausgeschlossen, daß vor Bildern, wie sie Kandinskij malt, auch nur zwei Betrachter vollkommen dasselbe empfinden. Allein, wie gesagt: auf die Kritik der neueren Malerei kommt es hier gar nicht an. Dagegen wollen wir versuchen, den tieferen Sinn der ganzen Bewegung in ein paar Sätze zu fassen.

Was alle diese neuen Bilder und alle Äußerungen über die neue Kunst gleichermaßen deutlich verkündigen ist dies: Die Wirklichkeit bietet keinen Reiz mehr. Es lohnt sich nicht zu zeigen, wie sie eigentlich aussieht. Das, was hinter der Erscheinung steht, ist das eigentlich Bedeutsame. Das heißt doch nichts anderes als dies: der Künstler ist nicht mehr imstande, sich innerlich beruhigt und aufmerksam der Schönheit der Welt hinzugeben. Er sieht sie gar nicht mehr. Aufs stärkste erregt, horcht er in sich hinein, erwartet er die inneren Gesichte, in denen sich der Aufruhr seiner Seele gestaltet. Die Wirklichkeit vermag nur noch sozusagen zufällige Anregungen dazu zu geben: irgend ein Anblick bringt eine innere Vision zum Aufleuchten, die sich mit dem wirklich Gesehenen vielleicht nur ganz zufällig irgendwie formal berührt. Wir stehen vor einer allgemeinen Abkehr von der Wirklichkeit, die schal geworden ist gegenüber den Forderungen der Seele, vor einer Überreizung des Ich, das um keinen Preis nur noch Spiegel der Welt sein will, sondern in empfindungsvollen Linien, Flächen und Farben seine Unruhe, seine Qual und seine Verzweiflung, sein Mit-

leid und seine Liebe künden möchte. Diese Wendung war schon vor dem Krieg da. Aber sie ist durch den Krieg ganz zweifellos in vielen auf das entschiedenste gefördert worden, bis zur krankhaften Überreizung des Innenlebens. Daß nun außerdem noch viele nur äußerlich mitmachen, ohne irgend ein ächtes Empfinden, bloß weil sie fühlen, da kommt etwas Neues, das ist selbstverständlich und darf uns nicht über die Bedeutsamkeit des Hauptvorgangs täuschen. Diesen aber nur als Mode, als Tollheit oder Krankheit abtun wollen, das geht nicht an. So steht es keinesfalls.

Den beiden anderen Künsten gegenüber kann ich mich kürzer fassen. Die Plastik zunächst hat das ganze 19. Jahrhundert hindurch so wenig bedeutet, daß wir auch jetzt nicht erwarten dürfen, aus ihren Äußerungen tiefere Aufschlüsse über das, was in der Kunst eigentlich vorgeht, zu erhalten. Natürlich, wie sollte auch eine Gesellschaft, die den Körper so wenig achtet und bildet, eine wirkliche Körperkunst haben können?! Tatsächlich finden wir in der Bildnerie unserer Zeit auch nur Erscheinungen, die den Versuchen der Malerei analog sind, soweit das eben innerhalb der Grenzen der Bildnerie möglich ist, nämlich ein verstärktes Vereinfachen und Umbilden der Form, größere Intensität des Ausdrucks; auch hier schließlich den merkwürdigen Irrtum, daß primitive oder Bauern- oder gar Negerplastik, weil sie weniger naturalistisch ist, als entwickelte Plastik, allein schon deshalb auch ein stärkeres Empfinden für körperliche Werte und körperliche Vorgänge atmen müsse. Das ist zweifellos ein Irrtum. Auch hier sind diese Notbehelfe nur der Ausdruck der Tatsache, daß die neue Form einstweilen noch nicht gefunden ist.

Anders wieder steht es mit der Baukunst: sie vermag uns zwar auch nicht viel über den Sinn der neuen Kunst auszusagen, aber aus anderen Gründen. Nach ihrer Abkehr von allem malerischen Wesen hat sie zunächst versucht, ihren eigenen Boden wiederzufinden. Sie glaubte ihn, im Sinn einer in aller Technik, in Industrie und Handel außerordentlich fortgeschrittenen Zeit, in den Grundsätzen höchster Sachlichkeit zu entdecken. Die Form soll aus der Konstruktion entwickelt werden, soll diese offen und ehrlich zeigen, zugleich ganz knapp und straff sein. Das besondere Wesen des Stoffes und der Arbeit soll deutlich gemacht, es soll nichts vorgetäuscht und nichts nur äußerlich hinzugetan werden. So sind vortreffliche Industrie- und andere Zweckbauten entstanden. Allein schon für die große Fassade reichten diese Grundsätze offenbar nicht aus. Und vor allem: was ist aus dem Innenraum geworden?! Er ist die Seele der Baukunst. Diese Seele schläft noch. Alles in allem, wo ist der Bau, der uns alle im

Innersten zu erschüttern vermöchte, die Schöpfung, die wirklich Baukunst unserer Zeit wäre?! Gewiß, auch ich kenne einzelne unter den lebenden Architekten, die den Weg zur Architektur als Kunst ahnen oder gar ihn beschritten haben. Ich will keinen Namen nennen, aber ich weiß: hier und da wird ein Geist lebendig, der der sachlichen, der zweckhaften Form, schließlich auch dem Raum das Gepräge des besonderen, eines starken Empfindens gibt. Indessen, wie vereinzelt sind noch solche Erscheinungen! Wir müssen uns damit begnügen, daß wir heute wenigstens wieder fühlen, was uns fehlt und was — wir sind davon überzeugt — sich anschießt zu kommen.

Nun ist die Frage, was sollen wir von alledem halten: sind die beschriebenen Erscheinungen die Zeichen des Alters, der Auflösung? Haben wir die Todeszuckungen einer absterbenden Kunst vor uns, einer Kunst, die ihre Möglichkeiten einstweilen einmal erschöpft hat und sich vergeblich gegen das Schicksal wehrt, den Platz anderen Künsten, etwa den redenden, der Poesie, der Musik, räumen zu müssen? Oder haben die Recht, die uns verheißen: nein, das ist ein Anfang, das ist neues Leben; Unerhörtes bereitet sich vor, eine ganz neue Kunst ist im Begriff, sich zu bilden? Gibt es eine sichere Antwort auf solche Fragen? Nein, es gibt keine. Niemals vermögen wir die Keime, die Ansätze, die der Augenblick, in dem wir stehen, in seinem Schoß birgt, vollkommen zu übersehen. Nie vermögen wir vorauszu sehen, ob ihnen Entfaltung, Reife beschieden sein wird. Allein der Historiker wird dennoch nicht darauf verzichten, darnach zu forschen, ob etwa Erscheinungen, die wir heute erleben, so oder ähnlich schon einmal da waren. Er tut das zunächst im Drang nach Erkenntnis, weil ihn die Beobachtung paralleler Vorgänge in der Vergangenheit die Gegenwart schärfer sehen und richtiger deuten läßt. Und wenn er sich dabei bewußt bleibt, daß auch die Feststellung einer scheinbar vollkommenen Parallele in der Vergangenheit uns doch nicht instand setzt, das künftige Schicksal unserer Gegenwart vorauszusagen, so kann dennoch eine solche Betrachtung nur lehrreich sein. So lassen Sie denn auch uns in der älteren Kunstgeschichte Umschau halten. Siehe, da bietet sich wirklich in dem Schicksal, das der Kunst zu Ende des Altertums widerfuhr, ein ganz überraschendes Gegenstück zur Gegenwart.

Wir werfen zunächst einen Blick auf das Ende der antiken Malerei. Auch das Altertum hat eine Malerei des reinen Augenscheins gekannt. Auch der Maler des ersten christlichen Jahrhunderts stellte die Welt der Wirklichkeit auf der Fläche so dar, wie er sie sah. Auch er löste die feste

Form in Farbflecken auf. Auch er kennt das Unbestimmte, scheinbar Bewegliche des Umrisses und der Innenzeichnung, die Wirkungen des Lichtes und der Luft auf die Farbe. Und wenn er auch die Gesetze der Linearperspektive nicht streng anwandte, seine Figuren stehen doch im Raum, vom Raum umfassen, von Luft und Licht umflossen. Grundsätzlich also ist seine Malerei, auch wenn sie die letzte Zusammenfassung aller Faktoren, die letzte Vereinhaltung im Bilde nicht erreicht, doch eine Art Impressionismus, dem Impressionismus eines Franz Hals etwa vergleichbar. Und nun? Was wurde aus dieser Kunst?

In den Wandbildern der frühchristlichen Zeit, in den Mosaiken des fünften und sechsten Jahrhunderts verändert sie sich Zug um Zug vor unseren Augen. Ich will hier nur das Wichtigste, Grundsätzliche hervorheben. Die Malereien der Katakomben geben keine „Bilder“ mehr im strengeren Sinn des Worts, sie ordnen einzelne impressionistisch aufgefaßte Figuren oder Szenen in einen neuen ornamentalen Zusammenhang. Und was ihre Auswahl bestimmt, ihre Vereinigung zu einem neuen Ganzen rechtfertigt, das sind die Vorstellungen, die sie verkörpern oder an die sie erinnern. Anders ausgedrückt: auch hier sucht man nicht mehr den Reiz der Erscheinung, sondern den Sinn, den sie hat oder der ihr untergelegt wird. Und nun widerfährt dieser Malerei, was der unseren (einstweilen wenigstens noch) versagt ist: sie kann in enge Verbindung mit einer neuen Baukunst treten, deren Räume sie zu schmücken, deren Bestimmung sie zu erläutern unternimmt. Sie gewinnt aus dieser Verbindung die feste tektonische Komposition. Wenn es sich schon ohnedies nicht mehr darum handelte, die Welt der Wirklichkeit widerzuspiegeln, sondern geistige Werte zu gestalten, so konnte der Zwang, den die Architektur der Malerei auferlegte, nur willkommen sein. Der Künstler war genötigt, seine Vorstellungen zu ordnen, in symmetrischen oder zentralen Kompositionen, in ganzen Bilderreihen im Anschluß an den Bau, den er ausstattete, auszubreiten. Und alles Verlangen, den hochgehenden Strom seiner Empfindungen in ein geregeltes Bett sich ergießen zu lassen, fand die natürlichste Erfüllung.

Zugleich wirkt nun aber dieser neue Bund mit der Architektur auch auf den Stil des Einzelnen zurück. Diese Bilder in Malerei oder Mosaik sollen die Wände schmücken, nicht sie auflösen. Und sie sollen das Reich des Geistes, dem der Bau geweiht ist, deutlich künden. So wird das Streben nach einer Illusion des Raumes aufgegeben. An die Stelle des blauen (Luft-) Grundes tritt der Goldgrund, der ideale Raum, der die

Bilder entwirklicht. Und von ihm heben sich jene feierlichen Gestaltenzüge und Gestaltengruppen ab, nicht mehr vollrund, sondern abgeflacht, von festen, kräftigen Linien umzogen und im Innern gegliedert, mit den gemessenen Bewegungen und dem tiefen, starken Blick, eine Welt der inneren Anschauung, der Phantasie. Es ist deutlich, auch hier hat das Verlangen, an die Stelle eines Abbilds der Wirklichkeit die ausdrucksvolleren Gestalten des inneren Erlebnisses zu setzen, unmittelbar eine Umbildung der Form zur Folge: sie wird vereinfacht, schematisiert, linear stilisiert, der Ausdruck des Geistigen wird betont, und so das Bild der Welt in das Reich der inneren Gesichte umgedichtet.

Noch deutlicher zeigt sich die Umbildung in der Plastik, war sie doch die bevorzugte, die eigentliche Kunst der klassischen Antike. Ich kann hier nicht ausführlich wiederholen, was z. B. Riegl so ausgezeichnet geschildert hat. Uns interessiert ja schließlich auch nur das Ergebnis. Nicht die Freifigur, das Relief bietet das beste Beobachtungsfeld. Natürlich: die Freifigur war schon zu Anfang unserer Zeitrechnung zurückgetreten. Gewiß vermögen wir auch aus ihrem Schicksal Schlüsse zu ziehen. So ist die zunehmende Vergeistigung der Köpfe unverkennbar; das Auge wird betont, der Kopf mitunter lebhaft beiseite gewendet. Und das geht zusammen mit unleugbaren Einbußen an Formfeinheiten. Aber das Relief enthüllt mehr. Die Reliefs des Konstantinbogens sind die denkwürdigen Zeugen des Umschwungs. Fortan zeigen die Relieffiguren keine volle, schön bewegte Körperlichkeit mehr. Sie werden vielmehr breit und flach vor uns entwickelt, möglichst in eine Ebene gedrängt, in der sich auch alle Bewegung entfalten muß. Die Bildung des Nackten ist summarisch, bald schwammig, ohne eingehendere Behandlung. Das Gewand ist dicht, aber leicht geriefelt. Die Umrisse sind klar, aber ungliedert und massig. Alles in allem: an die Stelle der Nahsicht, die an unser körperliches Mitempfinden appelliert, ist das Fernbild getreten. Bedeutet das nur, daß etwa das vorwiegend plastische dem malerischen Empfinden gewichen ist? Nein, es bedeutet mehr. Es bedeutet, daß die antike Weltbetrachtung, der die hohe Einschätzung des Menschen, seines irdischen körperlichen Daseins, seiner Leibes Schönheit so selbstverständlich war, daß diese Weltbetrachtung selbst ins Wanken gekommen ist. Es bedeutet, daß die irdische Körperlichkeit entwertet ist gegenüber den geistigen Mächten, denen der Sieg gehört. Und das Fernbild, von dem ich sprach, ist denn auch gewiß nicht so wörtlich, wie Riegl will, ein optisches Fernbild. Es ist weit mehr ein inneres, ein geistiges Fernbild. Mehr und mehr setzt sich auch hier die

Anschauung der Wirklichkeit in das innere Gesicht um. Nur unter dieser Annahme lassen sich weitere Züge richtig deuten, so etwa, daß Christus, wo er im Kreis seiner Apostel erscheint, größer gebildet wird, als sie, daß die Figuren nicht mehr fest auf dem Boden stehen, sondern im idealen Raume zu schweben scheinen, und anderes mehr. Schließlich kommt es — in der koptischen Kunst — zu einer ganz primitiven Gestaltenbildung und zu vollkommen geometrisch-linear stilisierter Gewandbehandlung. Die Ähnlichkeit mit gewissen modernen Bildern ist sehr groß. Hier wie dort ist die Figur nicht mehr Abbild, sondern Symbol. Das Ende ist: Die menschliche Gestalt wird überhaupt ersetzt durch eine symbolische Ornamentik, die noch unwirklicher ist und ein noch freieres Spiel mit den Elementen gestattet.

So fehlt denn eigentlich nur noch das vollkommen gegenstandslose Gestalten von an sich ausdruckschweren Formen, um die Parallele zur modernen Kunst wenigstens in den wesentlichen Zügen vollkommen zu machen. Und haben wir nicht auch dieses? Können gewisse Erscheinungen der frühmittelalterlichen Ornamentik, z. B. in den Handschriften, jenes Spiel mit Bändern und Tierkörperteilen in völlig irrealen Farben überhaupt anders verstanden und gedeutet werden?

Schließlich noch ein Wort über die spätantike Baukunst. Riegl und vor allem Schmarsow haben den Prozeß ihrer Vergeistigung ausgezeichnet geschildert. Schmarsow sieht im entwickelten Zentralbau geradezu das charakteristische Symptom der sogenannten spätrömischen Kultur und Kunst. Er ist — wie etwa Sta Costanza — der Verewigung eines Individuums geweiht, aber nicht ein massives Denkmal tektonischen oder plastischen Charakters, auch nicht Gehäuse um eine Riesenfigur, sondern ein kompliziertes, lichtdurchströmtes Raumbilde, ein Hohlraumsystem, aus dem die Statue entschwunden. Man kann sich kein deutlicheres Symbol für die Verschiebung der Wertsetzung in der Kunst denken: einst war sie Verherrlichung des körperlichen Daseins, nun spiegelt sie den Triumph der geistigen Mächte. Gerade die Entwicklung des Zentralbaus veranschaulicht diese Tendenz. Das Pantheon ist noch ein einfacher Raumkörper. Wenn nun aber um einen größeren runden oder polygonen Raumkern sich ein Umgang legt, womöglich noch mit einer Empore darüber, während der Innenraum höher und höher getrieben wird und oberhalb der ihn umringenden Raumzonen schließlich in seinem Obergaden ein alle feste Form auflösendes Licht empfängt, dann ist das Gebilde unplastisch, unkörperlich geworden; es herrschen Raum und Licht: die Vergeistigung ist vollendet.

Und ist es mit der frühchristlichen Basilika etwas anderes? Ich will nicht von der Durchformung im Einzelnen reden, von dem atektonischen Geist, der den Zusammenhang zwischen der Säule und der Decke in so völlig unantiker Weise aufgehoben hat, nicht von der summarischen, auf den flüchtigen Fernblick berechneten Bildung aller Einzelheiten, die Riegl mit Recht hervorhebt. Ist nicht der Raumorganismus der Basilika selber, der Gegensatz zwischen Langhaus und Chor, Gemeinderaum und Altarraum, Weg und Ziel das gewaltigste eindringlichste Symbol für das Verlangen nach Erlösung und Versöhnung und die Erfüllung dieses Verlangens? Genügt nicht die einfache Tatsache, daß in diesen Kultusstätten das Bild des Gottes durch das Sinnbild der Vereinigung mit ihm, durch den Altar ersetzt war, die gewaltige Umwertung aller Werte deutlich zu machen?! Nicht der rationale, der „schöne“ Raum, das von der Kunst geklärte und faßbar gestaltete Symbol des Raums der Wirklichkeit, eine Raumbildung, die uns das Gefühl der Ruhe, der Sicherheit, des Siegs über die Welt gibt, ist das Ziel der Schöpfung, sondern das besondere Raumerlebnis, die monumentale Einkleidung einer ganz starken religiösen Empfindung.

Ich muß mich mit diesen wenigen Bemerkungen begnügen. Vor uns steht noch die Aufgabe, auch hier den Sinn der Erscheinungen in ein paar Sätze zu fassen. Offenbar ist es doch dies: Der antike Glaube an den Menschen und seine Bestimmung war erschüttert, die Freude an der Welt, als an dem Schauplatz seiner Taten war schal geworden. Die unruhige Seele wandte sich von diesen Werten ab. Widerstandslos gab sie sich dem Verlangen nach Trost, nach Aufschluß über den Sinn dieses Daseins und seine Vollendung in einem glücklicheren Jenseits hin. Da konnten ihr auch die Künste, die die ruhige Schönheit irdischen Daseins feierten, nichts mehr sagen. Man fragt und sucht nach dem Sinn, der hinter der Welt der Erscheinungen steht. Bis zur Abneigung, bis zum Haß gegen die sinnliche Welt hat sich diese Stimmung verdichtet. Die Grundanschauung des Neuen Testaments oder doch gewisser Sätze in ihm ist Ihnen unbekannt. Und das Anachoretentum ist doch nicht viel anderes als eine Art passiven Bolschewismus. Aber das frühe Christentum steht damit ja nicht allein. Auch andere geistige Strömungen der Spätantike, philosophische und religiöse, kennen die Verneinung der Welt. Wenn es für die Jünger dieses Geistes eine Kunst noch geben konnte, so war sie nur in der Ver sinnlichung der Hinweise auf die ewigen Mächte und ihr Wirken zu finden, in der Gestaltung des Erlebnisses der Seele selber, die zerknirscht ist und



aufgerichtet wird, die sucht und der Gnade zuteil wird. Aus solchen Betrachtungen heraus wird auch ohne weiteres verständlich, welche Bedeutung jetzt die Künste der Zeit, die solche seelische Erlebnisse noch ganz anders zu gestalten vermochten, erlangen mußten, die Poesie nämlich, die Musik und die Mimik. Ihr Anteil am künstlerischen Leben der Spätantike ist offenbar sehr groß. Die Poesie bestimmt weitgehend das Relief und die Malerei; Mimik und Musik werden in den religiösen Kulturen lebendig.

Zug um Zug deckt sich, was wir da finden, mit dem Bild, das uns die Kunst der Gegenwart bot. Auch die Grundstimmung, die in solchen Erscheinungen hier und dort zum Ausdruck kommt, ist ganz gewiß verwandt. Auch in der spätromischen Zeit war die Sehnsucht der Seele nach neuen Trostquellen ein notwendiges Ergebnis des Alterns der ganzen geistigen Kultur. Auch dort haben furchtbare Katastrophen, als Seuchen, die ewigen inneren und äußeren Kriege, die Hungersnöte, die Furcht vor den Barbaren diese Stimmung gewiß gesteigert, aber nicht erst ins Leben gerufen. Und ihre Äußerungen einst und jetzt stimmen seltsam überein: ist es ein Zufall, wenn auch ein Künstler wie Kandinsky der Theosophie das Wort redet?! Selbst die Wendung zu den redenden Künsten, von der ich zuletzt noch sprach, stellt sich heute wieder ein. Wiederum Kandinsky entwirft eine monumentale Kunst (seltsamer Weise nennt er sie so), eine monumentale Kunst der Zukunft, in der Poesie, Musik, Mimik und Farbe zusammenwirken sollen.

Nun aber erhebt sich die große Frage, um derentwillen wir ja doch schließlich diese ganze Betrachtung angestellt haben: Ist diese Spätantike oder frühchristliche Kunst ein Ende oder ist sie ein Anfang?

Diese Frage ist sehr verschieden beantwortet worden. Ich will mich hier gewiß nicht damit aufhalten, diese verschiedenen Antworten aufzuzählen und zu würdigen, so lehrreich das wäre. Ich will nur von der letzten Antwort sprechen, die unsere Frage gefunden hat. Sie steht in einem merkwürdigen Buche, das mir eigentlich den Anstoß zu dieser ganzen Auseinandersetzung gab, in Oswald Spenglers Untergang des Abendlandes. Dieses Buch will nicht weniger als eine neue Art weltgeschichtlicher Betrachtung anbahnen. Spengler zeigt, was man übrigens auch früher schon gewußt hat, wie kurzsichtig es ist, alle Geschichte als eine Entwicklung in gerader Linie auf ein Ziel zu, bis auf uns hin, aufzufassen und darzustellen. Es ist ja offenkundig, daß bei einer solchen Auffassung ganze große Kulturen, wie die indische, die chinesische, die Maya-Kultur unter

den Tisch fallen müssen. Nein, was wir wirklich in der Geschichte finden, das ist — ich folge zunächst ohne Kritik Spenglers Ausführungen — eine Gruppe hoher Kulturen, von denen jede ihr eigenes abgeschlossenes Leben hat. Dieses Leben spielt sich in allen Kulturen gleich nach einem festen Lebensgesetz ab: die Kultur entsteht, wächst, blüht, reift, sinkt, stirbt ab. Sie ist vollkommen ein Organismus. Unsere Aufgabe ist es, die Seele der einzelnen Kulturen zu finden. Das können wir, wenn wir jede ihrer Äußerungen als Phänomen nehmen und auf seinen Kern, seine eigenartige Bedeutung hin analysieren. So sieht, um ein Beispiel zu nennen, Spengler in den drei großen Mathematiken der Weltgeschichte, der griechischen des Euklid, der spätantik-arabischen, die er mit Diophant beginnen läßt, der abendländischen seit Descartes, je ein Hauptphänomen ihrer Kulturen. Die euklidische Mathematik ist eine Mathematik meßbarer, anschaulicher, körperlicher Größen. Ihr Gegenpiel in der Kunst ist die Plastik, die griechische Freifigur. Die arabische Mathematik befreit die antike Arithmetik aus ihrer sinnlichen Gebundenheit und führt die Algebra als die Lehre von den unbestimmten Größen ein. Ihr Gegenpiel in der Kunst ist die Vergeistigung der sinnlichen Welt in den byzantinischen Mosaiken und die Vergeistigung des Raumes in der spätromisch-frühchristlichen Baukunst. Die abendländische Mathematik endlich bringt die Analysis des Unendlichen; ihr wird die Zahl zur reinen Beziehung; sie findet den Begriff der Funktion. Und ihr eigentliches Gegenpiel ist ebenso der unendliche Raum der gotischen Kathedrale, wie die Bildmalerei als Spiegel der unendlichen Welt, wie die abendländische Musik.

So analysiert er die einzelnen großen geistigen Schöpfungen jeder Kultur, sucht das ihrem inneren Wesen zugrundeliegende Gemeinsame herauszufinden und offenbart so die Seele der großen Kulturen. Genug! Ich kann hier natürlich die Fülle der feinen und oft ganz überraschend treffenden Beobachtungen und Würdigungen des Verfassers nicht entfernt andeuten. Auch wenn man seine Betrachtungsweise energisch wird ergänzen und korrigieren müssen, bleibt unter allen Umständen ein sehr fruchtbarer Kern. Aber, beschränken wir uns nunmehr darauf zu fragen: was hat er uns zu sagen?

Spengler glaubt feststellen zu können, daß der Verlauf aller jener Kulturen homologe Erscheinungen aufweise. Und nun wird deutlich, worauf er abzielt: der Untergang des Abendlandes ist ihm natürlich die große Parallele zu unserer Gegenwart. Er führt mit einer ungewöhnlichen Beweglichkeit des Denkens immer neue Belege für seine These auf, betrachtet

das Thema immer wieder von einer neuen Seite. Was sagt er also über die Frage: Ende oder Anfang?

Die spätantik-frühchristliche Kultur — er nennt sie auch kurzweg die arabische — entstammt durchaus dem Osten, dem Schoße der Landschaft zwischen Nil und Euphrat. Sie wächst unter der Decke des absterbenden Altertums, der antiken Zivilisation in den ersten christlichen Jahrhunderten heran, bis sie die Hülle sprengt. Nicht alles also, was damals entsteht, ist neuer Anfang, in der Kunst so wenig, wie auf anderen Gebieten. So sind die technischen Bauten der Römer, ihre Wasserleitungen und so fort, Erzeugnisse der Zivilisation, also der sinkenden Antike, die Kaiserfora dagegen und das Pantheon Werke der neuen Kultur. So findet eine fortwährende Auseinandersetzung zwischen Altem und Neuem statt. Neu ist auch ihm die Vergeistigung des Raumes, neu ist die Entkörperlichung der Figur, neu ist die Kunst der Mosaiken, die die Gestalten aus der Wirklichkeit in eine magische Sphäre mit Goldglanzgrund entrückt, neu endlich das Ornament mit seinem unendlichen Rapport, das Zeichen einer eigentlich negativen Weltgesinnung, die vollkommene Entwertung des Wirklichen. Also: er sieht gerade in den Erscheinungen, in deren Bereich wir die Parallele zur modernen Kunst fanden, die Offenbarungen einer jungen, neuen Kultur.

Und die Kunst der Gegenwart? Seltsam! Er lehnt sie vollkommen ab. Er hat nur die allerhöchste Kritik für sie. Hier ein paar Worte: „Wir dürfen uns nur in das Alexandria des Jahres 200 versetzen, um den Kunstlärm kennen zu lernen, mit dem eine weltstädtische Zivilisation sich über den Tod ihrer Kunst zu täuschen versteht. Dort, wie heute in den Weltstädten Westeuropas, eine Jagd nach den Illusionen der künstlerischen Fortentwicklung, der persönlichen Eigenart, des „neuen Stils“, der „ungeahnten Möglichkeiten“, ein theoretisches Geschwätz, eine anspruchsvolle Haltung tonangebender Künstler, wie die von Akrobaten, die mit Zentnergewichten von Pappe hantieren („hödlern“), der Literat statt des Dichters, die Malerei als Kunstgewerbe. Auch Alexandria hatte seine Problemdramatiker, die man Sophokles vorzog, und seine Maler, die neue Richtungen erfanden und ihr Publikum verblüfften. Was besitzen wir heute unter dem Namen „Kunst“? Eine erlogene Musik voll von künstlichem Lärm massenhafter Instrumente, eine erlogene Malerei voll idiotischer, erotischer und Plakateffekte, eine erlogene Architektur, die auf dem Formenreichtum vergangener Jahrtausende alle zehn Jahre einen neuen Stil „begründet“, in dessen Zeichen jeder tut, was er will, eine erlogene Plastik, die Assyrrien,

Ägypten und Mexiko bestiehlt. Und trotzdem kommt dies allein, der Geschmack von Weltleuten, als Ausdruck und Zeichen der Zeit in Betracht. Alles übrige, das dem gegenüber an den alten Idealen „festhält“, ist eine bloße Angelegenheit von Provinzialen.“

Man sieht: Spengler setzt unsere moderne Kunst in Bauwerk und Bogen der späthellenistischen gleich; der römischen nur, soweit sie nicht von dem neu aufflammenden orientalischen Geiste berührt war. Und so kommt er zu dem Schluß: die moderne Kunst ist ein Ende und nur ein Ende. Äußerungen eines neuen Lebens findet er in der Kunst unserer Tage nirgends.

Wie erklärt sich dieser scheinbare Mangel an Folgerichtigkeit? Warum ist die frühchristliche Kunst ein neuer Anfang, die moderne aber nicht? Ganz offenbar doch, weil die Träger der neuen Empfindung, der neuen Kultur, dort, im Falle der Antike, andere sind, als die Träger der zu Grabe gehenden, und hier, im modernen Falle, nicht. Der Begriff der großen Kulturen, wie Spengler ihn formuliert hat, steht ihm im Wege. Diese großen Kulturen, die ägyptische, griechisch-römische, indische, chinesische, abendländische, sind jedesmal auf ein einzelnes Volk oder eine Völkergemeinschaft beschränkt. Dasselbe Volk, dieselbe Gruppe kann nicht zwei Kulturen nacheinander erleben. Das ist offenbar die Meinung. Wie sollte also daselbe Abendland, dessen Kultur heute alle Erscheinungen des Endes aufweist, im unmittelbaren Anschluß an diese Kultur, ja noch vor ihrem völligen Ableben eine neue Kultur zeitigen können?!

Aber ist Spenglers Begriff der Kultur in diesem Punkte richtig? Seht wirklich immer die neue Seele auch einen neuen Träger voraus? Spengler hat das, soweit ich sehe, in dem bisher allein vorliegenden ersten Bande nirgends klipp und klar behauptet. Aber es ist gewiß seine Meinung. Und so betont er denn auch im Fall der magischen, der frühchristlich-arabischen Kultur wiederholt: die Meister jener großen Werke des neuen Geistes, des Pantheon, der Kaiserfora und so weiter sind eingewanderte Orientalen. Im Orient ist die neue Bewegung entstanden, Orientalen sind ihre Träger. Läßt sich diese Behauptung wirklich durchführen? Unmöglich! Riegl hat doch gezeigt, daß die stadtrömische Plastik eine geschlossene Entwicklung zu den neuen Zielen aufweist. Keineswegs kann es sich nur um vereinzelte Werke in Rom fremder Künstler handeln. Ebenso ist der Stil byzantinischer Mosaiken ohne die griechische Grundlage gar nicht zu verstehen. Also: mag auch die Wiege der neuen Kultur im Orient gestanden haben, mögen auch ihre ersten Schöpfer Orientalen gewesen sein, Eingang,

Verständnis, Pflege, Fortbildung fand sie auch in Rom, nachher im griechischen Byzanz. Der Geist ist neu, gewiß. Aber er hat sich das ganze griechisch-römische Abendland unterworfen, wie wir es ja doch von seiner größten Erscheinung, vom Christentum wissen. Die Kultur ist also nicht ausschließlich an das Leben eines Volkes oder einer und derselben Völkergruppe geknüpft. Es gibt — unter Umständen — auf einem und demselben Boden Verbindungen, Zusammenhänge von einer Kultur zur anderen. Und diese können so eng sein, daß dieselbe Einzelleistung vom Standpunkt der absterbenden Kultur eine Alterserscheinung und vom Standpunkt der neuen ein Jugendwerk ist.

Sollte daselbe nicht auch von der neuen Kunst gelten dürfen? Ich will gar kein Gewicht darauf legen, daß wir ja noch gar nicht genau übersehen, wo sich der neue Geist zuerst geregt hat. Man kann auf den starken Anteil Rußlands, allgemeiner: des Ostens hinweisen. Aber einerlei, ich will diesen Gedanken hier nicht weiter verfolgen. Gerade die Parallele zur spätantik-frühchristlichen Kunst läßt uns annehmen:: was damals möglich war, ist es auch heute wieder: irgendwo, in einer vielleicht mehr peripheren Provinz, innerhalb einer absterbenden Kulturgemeinschaft kann ein Funke aufglimmen, der allmählich die ganze erlöschende Welt von neuem entflammt. Dieser Schluß gewinnt noch an Berechtigung, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß jene Orientalen, die die frühchristlich-arabische Kultur schufen, ja doch keineswegs unberührt von der Kultur waren, die sie beseitigen halfen. Sie gehörten, auch wenn sie keine Griechen oder Römer waren, doch demselben hellenistisch-römischen Kulturkreis an, den sie zu überwinden trachteten.

Also: die großen Kulturen sind eben nicht — oder doch nicht alle — so unabhängige, in sich geschlossene Organismen, wie sie nach Spenglers Darstellung erscheinen könnten. Offenbar verhalten sie sich zu einander sehr verschieden. Mehrere gehen sich sozusagen einander nichts an. Andere folgen nicht nur zeitlich aufeinander, sondern es besteht auch ein Abhängigkeitsverhältnis unter ihnen. Die frühchristlich-arabische ist eben doch ohne die antike so nicht denkbar, und die abendländische nicht ohne jene beiden. Überblicken wir aber einen solchen längeren Ablauf mehrerer Kulturen, so drängen sich nicht nur die Abhängigkeitsbeziehungen zwischen ihnen auf, wir beobachten auch die Wiederkehr ähnlicher Phänomene in weit auseinander liegenden Kulturen, ich denke z. B. an die innere Verwandtschaft der christlichen Basilika mit dem ägyptischen Tempel, und wiederum die Gegensätzlichkeit zwischen benachbarten. Sollten wir nicht auch dafür nach

einer Erklärung suchen müssen? Von alledem spricht Spengler nicht. Hier bedürfen seine Betrachtungen der Ergänzung.

Sehen wir einmal von Spenglers Kulturbegriff ganz ab und halten wir uns an unser engeres Thema. Da finden wir in der zusammenhängenden Entwicklung der griechisch-römischen, der frühchristlichen, der mittelalterlichen und neueren Kunst eine fortlaufende Kette bedeutender Erscheinungen, die sich hier gegensätzlich zu einander verhalten, dort innerlich, sozusagen grundsätzlich, verwandte Züge aufweisen. Wie erklären wir das? Es handelt sich da um ein Problem, das neuerdings in unserer Wissenschaft aktuell geworden ist. Ohne in diesem Zusammenhang im einzelnen dazu Stellung zu nehmen, will ich wenigstens einen Erklärungsversuch hier nennen. Er findet sich in der Kunstlehre August Schmarsows. Schmarsow geht aus von der menschlichen Organisation. Sie bestimmt nicht nur die Möglichkeiten künstlerischen Gestaltens, sie bedingt auch eine gewisse Ökonomie im Ablauf des künstlerischen Lebens. Es ist ein Lieblingsatz Schmarsows, den er gerade auch mit Bezug auf unser Thema, die Wandlung der Kunst im Übergang vom Altertum zum Mittelalter, wiederholt betont hat, daß immer, wenn die Möglichkeiten und Kräfte der einen Kunst oder einer Gruppe von Künsten erschöpft sind, eine andere Kunst oder eine andere Gruppe in die Lücke trete. Dieser Lehre hat Wulff neuerdings noch eine etwas bestimmtere Fassung gegeben. Er führt aus: Das künstlerische Ausdrucksverlangen, der Antrieb zu schöpferischer Auseinandersetzung mit der Umwelt, richtet sich auf die Vergegenwärtigung (Verdeutlichung) einer dem schaffenden Subjekt vorschwebenden Phantasievorstellung. Das Phantasieerlebnis bildet den Ausgangspunkt aller menschlichen Kunsttätigkeit. Es gibt eine „anschauliche“ und eine „schweifende“ Einbildungskraft. Jene ist z. B. in der Kunst der italienischen Renaissance tätig. Für diese ergeben sich die Anlässe der Reproduktion durchgehends aus der augenblicklichen zufälligen Gefühlslage des Subjekts. Die mittelbaren (zufälligen und unbewußten) und die Gefühlsassoziationen gewinnen geradezu das Übergewicht. Das Hauptgebiet dieser schweifenden Einbildungskraft sind die musischen Künste. Aber auch aus dem Reich der bildenden Künste ist sie keineswegs ausgeschlossen. Die Unterscheidung läuft auf die Sonderung zweier Haupttypen der Phantasiebegabung hinaus. Die meisten Künstler halten eine mittlere Richtung. Doch ist in der Regel jede individuelle Begabung nach der einen oder nach der anderen Seite stärker veranlagt und entwickelt. Das Vorwalten der anschaulichen Einbildungskraft äußert sich dann im imitativen oder reproduktiven Gestaltungsprinzip

(Weg zum Impressionismus). Der Drang, reine Phantasiegebilde von lebhafter Anschaulichkeit zu gestalten und damit Stimmung und Gefühlsweise des Schöpfers auszudrücken, bedient sich des quantitativen Gestaltungsprinzips und gelangt zum Expressionismus.

Nun kann man sagen: offenbar sind nicht nur die Individuen, sondern auch ganze Strömungen innerhalb einer und derselben Kultur, ja schließlich ganze Kulturen hier überwiegend „reproduktiv“, dort überwiegend „quantitativ“ begabt. Und nach dem Gesetz vom Haushalt der Künste werden sie darin — mit gewissen Einschränkungen — abwechseln. Diesen Sachverhalt kann, ja muß man anerkennen, auch wenn man seine Erklärung noch etwas anders formuliert, als die genannten Forscher. Wenden wir jetzt die so gewonnene Erkenntnis auf unseren Fall an, so werden wir einräumen: wie im Untergang der alten Welt, so kommt auch heute wieder in dem Wandel der bildenden Kunst vom reproduktiven zum quantitativen Schaffen eine gewisse innere Notwendigkeit zum Ausdruck. Und diese Einsicht bestärkt uns nun erst recht in der Annahme: die beschriebenen Erscheinungen moderner Kunst sind nicht nur Zerlegungsercheinungen, sie sind gerade um ihrer Gegensätzlichkeit willen Ausdruck eines neuen vorwärts weisenden Willens. Also: kein Ende, sondern neuer Anfang.

Dürfen wir nun hoffen, daß diesem Anfang ebenso wie in jenen Tagen des jungen Christentums auch ein glücklicher Fortgang beschieden sein wird? Ich nehme die Frage noch einmal auf.

Wir wissen es nicht, können es nicht wissen. Und so gerne wir es glauben möchten, wir dürfen doch nicht übersehen: unser Fall ist nicht identisch mit dem der sterbenden Antike. Die Kunst, die dort zu Ende ging, war eine andere, als es die unsere noch eben war. Dort erlosch ein körperliches Empfinden, eine plastische Kunst. Heute stirbt die Malerei. Dort stellte sich eine neue Baukunst ein, die — ganz abgesehen von ihren eigenen großartigen Werten — einen Rahmen, ein Gefäß abgab, den neuen Geist auch in den Gestaltungen der anderen Künste, vor allem der Malerei, zu fassen. Heute quälen sich unsere Künstler mit dem unglückseligen „Bild“, dem Erbstück der scheidenden Malerei, ab, mit dem Tafelbild, das offenbar ganz und gar ungeeignet ist, dem neuen Verlangen verheißungsvolle Ausdrucksmöglichkeiten zu sichern. Die unglaublichen Gewalttätigkeiten, von denen wir sprachen, beweisen das Verzweifelte der Lage. Und zuletzt und vor allem: dort erschien ein neuer Glaube auf dem Plan, eine neue Weltansicht, die in ihrer gewaltigen Einfachheit alle Unruhe des Geistes zu stillen, alles Sehnen zu erfüllen imstande war. Heute

aber: wo ist das neue Wissen, wo der neue Glaube, wo die neue Kraft, die all' das dunkle Verlangen, das unfruchtbare Suchen unserer Zeit zu beruhigen, allem Handeln ein klares großes Ziel zu setzen, alle Arbeit zu heiligen vermöchte?! Wir empfinden mit der ganzen schmerzlichen Sehnsucht einer alternden Zeit, daß uns solch ein neuer Geist noch nicht erschienen ist. Und wir können ihn uns nicht selber geben.

Und doch! Eins können wir: aufrichtig gegen uns selbst sein und bereit, daß wir die Stimme, die wir erwarten, nicht überhören. Und damit wende ich mich zu Ihnen, liebe Kommilitonen. Es ist dieselbe Forderung, die an Sie ergeht. Was zeichnet den wissenschaftlichen Menschen aus? daß er allezeit willens ist, zu lernen, daß er sich nicht zufrieden gibt mit bequemen Scheinwahrheiten, daß er wahrhaftig ist gegen sich selbst, aufhorchend und treu. Wenn wir mit dieser Gesinnung Ernst machen, so muß es uns gelingen, mit Ehren zu bestehen, gleichviel, ob wir den ersten hellen Tag einer neuen geistigen Kultur noch selber grüßen dürfen oder nicht.