

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 47 (1960)
Heft: 11: Formprobleme 1960

Artikel: Werte und Massstäbe in der modernen Kunst
Autor: Schmidt, Georg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-36829>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.04.2025

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

Werte und Maßstäbe in der modernen Kunst

Vortrag, gehalten im Oktober 1959 in der Technischen Hochschule Braunschweig

In seiner Schrift «Zur Kunst dieser Gegenwart» (Tübingen 1956) schreibt Theodor Heuss: «Das Wort ‚modern‘ steht bei mir immer in Anführungszeichen; denn es ist die unverbindlichste Platteit.» Heuss möge verzeihen, daß ich dieses ihm so sehr zuwider Wort «moderne Kunst» sogar in den Titel eines Vortrags genommen habe. Mit Heuss'scher Schlichtheit sei Heuss entgegnet: «moderne Kunst» heißt doch wohl ganz einfach «die Kunst der jeweiligen Gegenwart». Diese Bezeichnung ist gerade ob ihrer von Heuss gerügten «unverbindlichen Platteit» so sehr brauchbar: sie deckt sich nie für lange mit einer bestimmten Richtung, sie leiht sich immer nur vorübergehend der jeweils vorherrschenden Richtung. Statt «modern» kann man auch aktuell sagen.

Dann aber muß sogleich hinzugefügt werden, daß selbstverständlich nicht, wie törichterweise oft unterschoben wird, die Meinung ist, alle aktuelle Kunst sei bedeutend, alle nicht-aktuelle Kunst unbedeutend.

Und noch etwas. Wie alle moderne Kunst einmal un-aktuell sein wird, so kann auch alle vergangene Kunst jederzeit wieder aktuell werden: der kubische Cézanne der 1880er Jahre im Kubismus von 1908 z. B., oder: der reife Greco in Kokoschkas Expressionismus um 1910, oder: der frühe Kandinsky von 1910 in der «peinture informelle» der 1950er Jahre.

Die Kasseler «Documenta II»

Die Kasseler «Documenta II» – darob von den Einen gepriesen, von den Andern gescholten – hat all das aus aller Welt sammelt, was im genannten Sinne heute «modern» ist – möge man es «Tachismus», «peinture informelle», «action painting», «abstrakten Expressionismus» oder wie immer benennen. Dieser Kunst vor allem gilt auch unsere Frage nach den in ihr verwirklichten Werten und nach den für sie gültigen Maßstäben, denn sie ist einer Antwort auf diese Fragen besonders bedürftig. Wir werden wohl nicht fehlgehen mit der Annahme, daß diese Ausstellung viele, wenn nicht gar die Mehrzahl ihrer Besucher mit den beiden bängigen Fragen im Herzen entlassen hat: was ist an dieser Kunst überhaupt noch werthaft, und: mit welchen Maßstäben soll man diese Kunst beurteilen – ja: ist sie überhaupt noch beurteilbar, erschöpft sie sich nicht in der völlig unverbindlichen Subjektivität?

Und hinter diesen beiden Fragen stehen, ausgesprochen oder unausgesprochen, die beiden Antworten: mit frevlerischem Mute hat die Kunst in den letzten vier bis fünf Jahrzehnten Wert um Wert verworfen und ist heute auf dem absoluten Nullpunkt, dem Nihil, angelangt. Weiter – tiefer – geht es nichtmehr. Dieser Mehrheit steht jedoch eine starke Minderheit gegenüber, die – gleich ob spontan gefühlsmäßig oder mit mehr oder weniger guten geistigen Gründen – von der Werthaftigkeit dieser Kunst überzeugt, ja ergriffen ist und sehr genau zu wissen glaubt, welche Künstler und welche Werke innerhalb dieser Kunst besser und welche schlechter sind.

Sobald wir uns aber unter diese der modernen Kunst gegenüber grundsätzlich zustimmend gesinnte Minderheit mischen, erleben wir ein merkwürdiges Schauspiel. Während die Gegner in geschlossener Phalanx hinter einem Wall von gleichlautenden handfesten Argumenten stehen, sieht man sich unter den Freunden der modernen Kunst, nach zwei Sätzen schon, in einen je nach Temperament fröhlichen oder leidenschaftlichen Krieg für jenen und gegen diesen Künstler verstrickt. Und wenn man sich gar unter Künstler begibt, so wird noch viel leidenschaftlicher bejaht und abgelehnt.

Gerne wird diese Uneinigkeit unter den Freunden der modernen Kunst, sowohl hinsichtlich des Wertes ihrer verschiedenen Richtungen als auch hinsichtlich des Wertes der einzelnen Künstler der gleichen Richtung, als Beweis für die Problematik

der modernen Kunst selber genommen. Dabei ist es doch auf jedem Gebiete so und ist es doch schon immer so gewesen: die Uneinigkeit nimmt genau in dem Maße zu, als man sich den Bezirken nähert, wo um die neuen Dinge gerungen wird. Uneinigkeit ist das Stigma und das Privileg alles Lebendigen.

Künstler-Werte und Laien-Werte

Dem Künstler selber geht die Diskussion in erster Linie um die geistigen Grundlagen und um das konkret Handwerkliche seiner eigenen Kunst. Formal-ästhetische Fragen werden unter Künstlern meistens nicht losgelöst diskutiert, sondern entweder weltanschaulich oder handwerklich verhüllt. Für den Künstler heißt «wertvoll» entweder geistig oder handwerklich wertvoll. «Gut» ist die eigene, «schlecht» die gegnerische Richtung – ja oft sind für den Künstler von seinen eigenen Werken nur die neuesten «gut», die vorgestern geschaffenen «schlecht» (doch wehe mir, wenn ich Letzteres ihm zu bestätigen wage!). Von den Künstlern kann man als Laien nie genug lernen vom handwerklichen Werden des Kunstwerks und nie genug von der geistigen Unbedingtheit des Schaffenden – über «gut» und «schlecht» aber bleibt man merkwürdig unbelehrt.

Im äußersten Kreise der nicht-sammelnden, Kunst nur in Ausstellungen, Museen, Büchern und Reproduktionen konsumierenden Laien geht die Diskussion primär um die allgemeinen geistigen Grundlagen einer bestimmten künstlerischen Richtung und innerhalb dieser Richtung um die geistigen Absichten eines bestimmten Künstlers sowie vor allem um die Möglichkeit der Identifikation mit einer bestimmten geistigen Haltung. «Gut» oder «schlecht» heißt für den Laien nicht künstlerisch gut oder schlecht – «gut» heißt für ihn, was ihm geistig vollziehbar, «schlecht», was ihm geistig unvollziehbar ist.

Zwischen diesem innersten und äußersten Kreise im Lebensprozeß des Kunstwerks von dessen Herstellung bis zu dessen Verbräuche liegen: der Kunsthändler, der Ausstellungsleiter, der Kunstkritiker, der private Kunstsammler, der öffentliche Kunstsammler und endlich der Kunsthistoriker – und jeder mit anderem Standort, anderer Aufgabe und andern Interessen im Lebensprozeß des Kunstwerks. Und jeder infolgedessen mit anderer Hierarchie der Werte.

Der managende Kunsthändler

Der vor allem in Deutschland noch immer gern und viel geschmähte Kunsthändler ist in Wirklichkeit im Leben der Kunst weder so allmächtig noch geistig so unwichtig, wie man meist annimmt. Das gilt sowohl für den französischen Typus des Kunsthändlers, der für einige wenige, ihm künstlerisch zusagende Künstler sich einsetzt – meist auf Grund eines Abnahme-Vertrages, als auch für den deutschen und schweizerischen Typus des Kunsthändlers, der das Risiko einer vertraglichen Bindung an einen Künstler nicht auf sich nimmt, sondern unabhängiger – doch keineswegs risikolos – in das wechselvolle Spiel von künstlerischem Angebot und künstlerischer Nachfrage sich einschaltet. Dem französischen Typus des Kunsthändlers sagt man gerne nach, der Künstler verkaufe sich an ihn und werde dafür mit allen Mitteln der Propaganda «gemanagt». Gerade unter den mutigsten Vertretern dieses Typus hat jedoch jeder ein paar Pferde im Stall beziehungsweise im Keller, die, allen seinen (durchaus legitimen) Bemühungen zum Trotz, sich als Fehlinvestitionen erweisen oder bereits erwiesen haben. Nachfrage kann höchstens nur sehr kurzfristig künstlich «gemacht» werden. Auch der propagandistisch begabteste Kunsthändler ist letzten Endes nur ein armer Sklave der geistigen Nachfrage. Im Kreislauf zwischen Produktion, Vertrieb und Gebrauch des Kunstwerks ist jeder an seinem Orte Treibender und Getriebener zugleich.

Für den Kunsthändler – und darum vor allem sprechen wir hier so ausführlich von ihm – gilt normalerweise (es gibt bedeutende Ausnahmen wie Henri Kahnweiler) die künstlerische

Qualität des einzelnen Kunsthandwerks alles, während die geistigen Grundlagen einer künstlerischen Richtung im Gespräch mit den meisten Kunsthändlern eine kleine Rolle spielen – diese Dinge verstehen da sich irgendwie von selber. Entscheidend ist ihm gut oder schlecht, stark oder schwach des einzelnen Werkes innerhalb der Produktion eines bestimmten Künstlers. «Ein guter Hartung» heißt es da, oder «ein großartiger de Staël der grauen Periode». Der Kunsthändler besitzt den empfindlichsten Maßstab für die künstlerische Qualität des einzelnen Werkes – oder sollte ihn besitzen, denn für ihn drückt künstlerischer Wert sich unmittelbar in materiellem Wert aus. Wie der Kunsthändler für echt oder unecht nicht nur platonisch wie wir Kunsthistoriker, sondern mit dem eigenen Geldbeutel eintreten muß, so auch für gut oder schlecht. Darum spreche ich mit niemandem so gern, so ernsthaft und so belehrt über die künstlerische Qualität von Bildern wie mit Kunsthändlern. Man mag das Qualitätsgefühl des Kunsthändlers verächtlich «Warenkenntnis» nennen – im Grunde gibt es da gar nichts zu verachten! Der Wert und der Maßstab der künstlerischen Qualität des einzelnen Kunstwerks, ohne Rücksicht auf die künstlerische Richtung, ist zugleich der materiellste und der geistigste Wert und Maßstab des Kunstwerks. Alle guten Kunsthändler, die ich kenne, sind vom Künstlerischen Besessene. Der schlechte Kunsthändler aber ist so wenig ein Beweis gegen den Beruf des Kunsthändlers wie der schlechte Geigenspieler gegen den Beruf des Geigenspielens.

Die öffentliche Ausstellung

Auch das öffentliche Ausstellungsinstitut steht vermittelnd zwischen Künstler und Kunstfreund. Für den Leiter eines solchen Instituts aber kommen zur Frage der künstlerischen Qualität des Einzelwerkes (so wichtig sie auch für ihn sein muß) hinzu die umfassenderen Fragen des künstlerischen Ranges des einzelnen Künstlers und der geistigen Bedeutung der einzelnen künstlerischen Richtung. Gespräche mit Leitern öffentlicher Ausstellungsinstitute drehen sich immer in erster Linie um die Frage des Ranges dieses oder jenes Künstlers, in zweiter Linie um die Frage der Bedeutung dieser oder jener Richtung. Die Frage der künstlerischen Qualität des Einzelwerkes spielt hier nur insofern eine Rolle, als es der selbstverständliche Ehrgeiz jeder Ausstellung sein sollte, die dargebotenen Künstler und Richtungen mit möglichst qualifizierten Werken vertreten zu haben.

Der Kunstkritiker

Die Funktion des Kritikers ist, mit anderen Mitteln, grundsätzlich die gleiche wie die des Veranstalters von Kunstausstellungen: der Kritiker soll das in den Ausstellungen Dargebotene ins Wort heben. Er bestätigt oder bestreitet die Bedeutung der ausgestellten Künstler und beschreibt – zustimmend, einschränkend oder ablehnend – die geistige Bedeutung der dargebotenen künstlerischen Richtungen.

Der Adressat des Kunstkritikers ist das Publikum im allgemeinen Sinne – also weder der Künstler noch der Kunstkenner. Nur der schlechte Kritiker glaubt, die Künstler apostrophieren oder gar erziehen zu müssen. Wie schal ist doch jedes Kritikerwort – nicht vor dem Selbstgefühl des Künstlers (da kann es Gift oder Balsam sein), wohl aber vor den geistigen Freuden und Leiden des Künstlers in der Einsamkeit des Ateliers. (Ich selber bin während 20 Jahren Kunstkritiker einer Tageszeitung gewesen.) Der Kritiker hat sich als Laie vor Laien zu fühlen, d. h. als Empfangender, als künstlerisch Genießender, als geistig Verdauender – im besten Falle, doch nur sehr vorsichtig und bescheiden dosiert: als geistig Bekennender. Seine wichtigste Funktion: künstlerische und geistige Maßstäbe zu setzen. Der Rang seines Maßstab-Bewußtseins bestimmt den Rang seiner Tätigkeit.

Der spekulierende Kunstsammler

Der private Kunstsammler steht in seinem Verhältnis zur Kunst – zum Kunstwerk und zum Künstler – in der Regel dem Kunsthändler am nächsten. Sie beide sind die natürlichsten Partner. «In der Regel» – denn es gibt unzählige Varianten des privaten Sammlers. Immerhin können ganz allgemein zwei Typen von Sammlern unterschieden werden: der Sammler, der für den Schmuck seines Hauses sammelt, und der Sammler, dessen Sammlung sich über das Fassungsvermögen seiner Wände hinaus zu einem kleinen Privat-Museum geweitet hat. Der erste, häufigere Typus sammelt Einzelwerke ihm sympathischer Künstler von ihm sympathischer Richtung. Der zweite Typus sammelt systematischer einen oder wenige Künstler in ihren wichtigsten Entwicklungsphasen oder eine oder mehrere Richtungen in ihren charakteristischsten Vertretern. Für manchen Sammler ist der persönliche Kontakt, ja die Freundschaft mit den von ihm gesammelten Künstlern so wichtig wie das Sammeln selber. Es gibt aber auch große Sammler, denen das Gespräch mit dem Kunstwerk genügt.

Viel hört man vom finanziell spekulierenden Sammler sprechen – vom Sammeln als gewinnbringender Geldanlage. So viel ich von diesem sagenhaften Typus gehört habe – ich bin ihm noch nie begegnet! In weitaus den meisten Fällen ist Kunstsammeln nicht Spekulation auf steigende Preise, sondern sofort abgeschriebener Verbrauchsluxus. Etwas anderes ist es, wenn man einen Sammler mit Genugtuung erzählen hört, wie billig er seinerzeit gekauft habe und was seine Bilder heute wert sind. (Von denen, die heute weniger wert sind, spricht man nicht!) Darum befragt, hat kein einziger Sammler ein Bild allein oder auch nur in erster Linie deswegen gekauft, weil er auf eine Wertsteigerung spekuliert hat. Noch gar nie ist eine Wertsteigerung für einen Künstler oder für eine künstlerische Richtung vorausgesehen gewesen. Wo sie tatsächlich eingetreten ist, war es, vom Sammler aus gesehen, pure Glückssache.

Preissteigerung ist immer die Folge einer zunehmenden geistigen Nachfrage – verbunden mit Geldflüssigkeit! Geistige Nachfrage aber ist immer die Folge außerkünstlerischer Faktoren: der allgemeinen geistigen, wirtschaftlichen und politischen Entwicklung. Auch heute weiß kein Mensch, wie lange die augenblickliche Steigerung der Nachfrage und damit der Preise für moderne Kunst anhalten wird. Seit Jahren schon hört man gerade von kommerziell versierten Sammlern, so könne es nicht lange mehr weitergehen – und geht doch immer noch weiter, aufwärts! Auf dem Gebiete der Kunst allein bedeuten steigende Preise keine Bremse der Nachfrage und haben fallende Preise keine Steigerung der Nachfrage zur Folge. Ganz im Gegenteil! Auf dem Gebiete der Kunst allein können die Preise nicht durch Steigerung der Produktion und damit des Angebotes gesenkt werden, denn in der Kunst herrscht immer – Nachfrage hin oder her – die geistige großartigste Überproduktion, das wirtschaftlich groteskeste Überangebot. Der Künstler ist der einzige nicht wirtschaftlich denkende Güterproduzent. Daß der Kunsthandel auf die verschiedenste Weise eine preisbefestigende Eindämmung dieses Überangebotes betreibt, teilt er mit allen Formen des Handels.

Gesellschaftliches Prestige hingegen ist, eingestanden oder uneingestanden, ein sehr häufiges Motiv des Sammelns. Aber warum denn auch nicht? Freuen wir uns doch, daß Kunst gesellschaftliches Prestige zu verleihen vermag!

Dem ersten Typus des Sammlers geht es in erster Linie um die künstlerische Qualität des einzelnen Kunstwerks. Dem zweiten Typus um irgendwelche Zusammenhänge über das Einzelwerk hinaus, wobei unter Umständen die Seltenheit eines Werkes wichtiger sein kann als dessen künstlerische Qualität. Sammler des ersten Typus muß man, beratend, zu steter Steigerung ihres Qualitätsanspruches innerhalb ihrer Sammlerrichtung anspornen. Im Gespräch mit solchen Sammlern dreht es sich immer um die beiden Fragen: ist dieser Künstler be-

deutender als jener und ist dieses Werk besser als jenes? Und sehr bald ist jeweils das Gespräch bei der Relation von künstlerischem Wert und Handelswert angelangt und bei der alten Erfahrungstatsache, daß zwischen diesen beiden insofern eine Relation besteht, als der Handelswert zwar immer und ausschließlich eine Funktion der Nachfrage ist, die Nachfrage aber mit der künstlerischen Qualität sich keineswegs deckt, sondern lediglich ein anderes Wort für Aktualität ist.

Die öffentliche Kunstsammlung

Dem zweiten Typus des Kunstsammlers nahe verwandt ist der Sammler für eine öffentliche Kunstsammlung. Hier geht es in erster Linie um die Frage der Abgrenzung der Sammlungsgebiete. Jede öffentliche Kunstsammlung bekommt ihre spezifischen Aufgaben zugewiesen aus ihrer Geschichte, aus der Geschichte ihres Ortes und ihres Landes und aus den mannigfaltigen, an ihrem Orte gegenwärtig wirkenden Kräften – den ortsansässigen Künstlern und Kunstfreunden. Starke Sammlerpersönlichkeiten mit öffentlichem Verantwortungsgefühl können die Wachstumsrichtung einer öffentlichen Sammlung entscheidend mitbestimmen – Dr. Haubrich in Köln, Frau Dr. Sacher und Dr. Doetsch in Basel. Wohl steht für eine öffentliche Kunstsammlung die Frage der künstlerischen Richtung in Vergangenheit und Gegenwart an erster Stelle – die Frage also: soll und kann die bestehende Sammlung, mit den vorhandenen Mitteln, in dieser oder jener Richtung ausgebaut werden? Sobald jedoch diese Entscheidung gefallen ist, muß bei deren Verwirklichung die künstlerische Qualität des einzelnen zu kaufenden Werkes oberster Maßstab sein.

An diesem Punkte begegnen sich Museumsmann und Kunsthändler. Manche meinen: als Gegner, nach meiner Erfahrung jedoch: als die besten Partner! Je qualifizierter ein Kunsthändler, desto mehr fühlt er sich als Partner und Freund der Museen. Vom Gespräch zwischen Museumsmann und Künstler gilt das Gleiche: je bedeutender ein Künstler, desto erfreulicher und lehrreicher, desto sachlicher und ressentimentfreier ist das Gespräch. Das Cauchemar aller Museen moderner Kunst der Welt sind die kleinen Dorfgrößen – wobei Paris das größte Dorf, das Musée d'Art Moderne das cauchemarbelaueste Museum der Welt ist.

Da heute selbst für große Museen die Klassiker der Kunst des 20. Jahrhunderts preislich nur noch in Ausnahmefällen zugänglich sind, werden alle Museen neuerer Kunst geradezu gezwungen, sich der in ihrer künstlerischen und infolgedessen auch preislichen Bewertung noch nicht stabilisierten jüngsten Kunst zuzuwenden – was notwendigerweise die Nachfrage und damit die Preise auch dieser Kunst in die Höhe treibt. So sind zum Beispiel Manessier, Poliakoff, de Staël heute schon teurer als vor zehn Jahren Picasso, Braque und Matisse. Darum werden gerade die kleinern Museen mehr und mehr ins Wagnis der Aktualität getrieben! Das Gleiche gilt übrigens auch für den mit bescheideneren Mitteln ausgestatteten Privatsammler. Und hier liegt zugleich auch die große Chance der kleinern Museen und der kleineren Sammler.

Jeder Museumsleiter hat von seinen über die Ankäufe entscheidenden Behörden schon den Vorwurf zu hören bekommen: warum präsentieren Sie uns die Künstler immer erst dann, wenn sie so teuer sind? Um meiner Basler Ankaufskommission auf diese oft gehörte Frage einmal gleichsam in flagranti zu antworten, habe ich ihr nebeneinander ein Bild von Klee für 80 000 Franken (heute würde es weit über 100 000 kosten) und ein Bild von Josef Albers aus der Bauhaus-Zeit von 1925 für 3000 Franken präsentiert. Das Echo: der Klee ist ein Meisterwerk, doch viel zu teuer – Albers aber ist Kunstgewerbe. Und meine Antwort: gerade darum, weil Sie, ein neunköpfiges Gremium von Kunstkennern, das Bild von Klee für ein Meisterwerk, das von Albers aber für Kunstgewerbe halten, ist Klee heute so teuer, Albers so billig. Genau das ist auch der Grund,

weswegen es für Museen so schwer ist, «billig» zu kaufen. Selbst was von unseren früheren Ankäufen uns heute als märchenhaft billig erscheint – im Augenblick des Ankaufs galt es immer als teuer! Als uns im Jahre 1940 Henri Rousseaus «Apollinaire» für 15 000 Franken angeboten wurde, fand man diesen Preis zu hoch. Ein großer Picasso von 1908, dessen Handelswert heute auf 900 000 Franken geschätzt wird, konnte im Jahre 1951 für 65 000 Franken nur mit privater Hilfe hereingebracht werden. Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Durchaus ernst zu nehmen ist der Einwand, mit öffentlichen Mitteln dürfe man nicht «spekulieren». Während der private Sammler hierin völlig frei ist, braucht es für einen mit Steuergeldern gespiesenen Museumsankauf immer ein gewisses allgemeineres Einverständnis – das bedeutet aber: einen bereits etwas gehobenen Preis. Für Museumsankäufe gibt es die scheinbar groteske Situation, daß ein Künstler noch zu «billig» ist!

Der Kunsthistoriker

Und endlich der Kunsthistoriker. Für ihn ist die Frage der künstlerischen Werte und Maßstäbe geradezu die Grundfrage. Vom künstlerisch interessierten Laien, auch vom Kunstsammler, unterscheidet der Kunsthistoriker sich darin, daß der Laie mit dem spontan gefühlsmäßigen Erleben künstlerischer Werte sich zufrieden geben mag, während der Kunsthistoriker des Problems der Werte und des Wertens nicht nur der modernen Kunst, sondern grundsätzlich genau gleich aller Kunst sich bewußt sein muß. Zwar hört man oft die Behauptung, gegenüber der modernen Kunst habe der Kunsthistoriker zu schweigen, da sie wissenschaftlich noch nicht faßbar sei. Gewiß, mancher Kunsthistoriker täte besser, über moderne Kunst zu schweigen. Und dennoch – ich glaube, gerade als Historiker habe der Kunsthistoriker zur Erkenntnis der spezifischen Werte der modernen Kunst einiges beizutragen: gerade die historische Methode gebe dem Kunsthistoriker ein Instrument in die Hand, die formalen Mittel und die geistigen Grundlagen der modernen Kunst zu verstehen. Jedenfalls werde ich im Folgenden nichts tun, als die historische Methode der Kunstgeschichte auf die moderne Kunst anzuwenden.

Das oberste Axiom der Kunstgeschichte lautet: jeder Stil ist ein in sich geschlossenes System geistiger und ästhetischer (formaler) Werte. Und damit unmittelbar zusammenhängend das zweite Axiom: die Unübertragbarkeit der Werte eines Stils auf einen anderen Stil. Der Weg der Kunstgeschichte von Stil zu Stil ist ein ständiges Abbauen alter, nicht mehr wirksamer, das heißt nicht mehr aktueller Werte und ein ständiges Aufbauen neuer, neuen geistigen Bedürfnissen angemessenerer Werte. Was für eine jüngere Zeit höchster Wert ist, kann für eine ältere Zeit geradezu Blasphemie sein – zum Beispiel die Verdiesseitigung der Kunst seit Giotto vor dem Forum der byzantinischen Jenseitigkeit. Daraus folgt, daß man die Werke keiner Zeit an denen einer früheren oder späteren Zeit messen und bewerten kann. Die Kunst jeder Zeit ist nur aus sich selber heraus bewertbar. Derb und volkstümlich ausgedrückt: von einem Apfelbaum darf man keine Zwetschgen verlangen. Der modernen Kunst gegenüber tut man das aber ständig, indem man in ihr Werte sucht (und vermißt!), die nicht die ihren sind. Drittes Axiom: von dem Zeitpunkte an, da die Individualität des Künstlers als eigener geistiger Wert des Kunstwerks zu gelten beginnt, das heißt von der Renaissance an, ist auch jeder Künstler ein in sich geschlossenes Wert-System, das seinen Maßstab ganz in sich selber trägt. Und auch für die Individualität des Künstlers gilt dann das Axiom der Unübertragbarkeit der Werte. Endlich – viertes Axiom: Stile verwandeln sich oder gehen unter nie aus sich selber heraus, wie Organismen blühen und sterben. Jeder Stil ist das Produkt bestimmter geistiger Bedürfnisse einer bestimmten Zeit – jeder Stilwandel ist die Folge eines Wandels der geistigen Funktion der Kunst.

So haben wir auch die moderne Kunst zu betrachten: als ein

in sich geschlossenes, unübertragbares System von geistigen und ästhetischen, formalen Werten, dargeboten im Spiegel einzelner Künstlerpersönlichkeiten, und im gesamten antwortend auf den ganz spezifischen geistigen Anruf unserer Gegenwart.

Überzeitliche Werte

Dieser historischen Relativität aller künstlerischen Werte, die man nicht sauber und nicht radikal genug sehen und handhaben kann, stehen jedoch zwei überzeitliche Faktoren gegenüber. Einmal die Tatsache, daß alle Kunst von Menschen für Menschen geschaffen ist. Die Kunst jeder Zeit spricht nur einige von sämtlichen menschlichen Möglichkeiten aus. Gewiß, es gibt Zeiten umfassenderen und begrenzteren Ausdrucks menschlicher Möglichkeiten. Gerade unter den großartigsten Systemen in der Geschichte der Kunst gibt es welche, die durch ihre steile Ausschließlichkeit charakterisiert sind. Da der Mensch jedoch in seinen geistigen Möglichkeiten durch alle Zeiten unwandelbar der Gleiche bleibt, ist die Kunst jeder Vergangenheit für den Menschen jeder Zukunft, auch wenn sie nicht mehr auf seine eigensten, aktuellsten Fragen antwortet, geistig nachvollziehbar. Die buddhistische Kunst ist auch für den Nicht-Buddhisten als eine der großen menschlichen Möglichkeiten geistig erlebbar. Die von Vielen geradezu als Dogma betrachtete Erwartung und Forderung der überzeitlichen Gültigkeit der Kunst hält vor dem Forum der Geschichte der Kunst nicht Stand! Aktuell vollziehbar ist etwas grundsätzlich Anderes als geistig nachvollziehbar. Überzeitlichkeit gibt es nur im geistigen Nachvollzug. Und wo heute geschaffene Kunst mit dem Anspruch auf überzeitliche Geltung auftritt, da ist es meist so: sie sagt Zeitlosigkeit und tut Vergangenheit.

Der zweite überzeitliche Faktor in aller Kunst ist das rätselhafte Phänomen, das wir «künstlerische Qualität» nennen – im alltäglichen Sprachgebrauch «gut» und «schlecht». Rätselhaft in zweifacher Hinsicht. Einmal deswegen, weil höhere oder geringere Qualität einerseits immer nur an den Maßstäben des betreffenden zeitlichen und individuellen Wert-Systems gemessen werden kann – die Qualität einer romanischen Plastik nicht an einer gotischen Plastik, die Qualität eines Bildnisses Holbeins nicht an einem Bildnis Rembrandts, die Qualität eines Bildes von Picasso nicht an einem Bild von Klee – während andererseits alle künstlerische Erfahrung uns lehrt, daß die qualitätsvollsten Werke jedes zeitlichen und individuellen Systems geschwisterlich nebeneinanderstehen – geschwisterlich nebeneinanderstellbar sind, die qualitätsarmen Produkte jeder Zeit jedoch ins nur zeitbedingt Vergangene zurücksinken.

Und zweitens rätselhaft deswegen, weil künstlerische Qualität immer nur fühlbar und bekennbar, nie aber rational erkennbar und erklärbar ist. Man kann sogar geradezu sagen, daß die künstlerische Qualität eines Werkes genau dort beginnt, wo das rational Erkennbare und Erklärbare aufhört. Eine gute Kopie oder eine gute Fälschung enthält sämtliche inhaltlichen und formalen Elemente des Originals – nur gerade das Entscheidende nicht: die künstlerische Qualität. Alles Inhaltliche und alles Formale ist imitierbar (von einem Schüler, einem Kopisten, einem Fälscher) – nur die Qualität nicht. Alle inhaltlichen und alle formalen Werte sind lehrbar und lernbar – nur die Qualität nicht: darin ist die Problematik alles Kunstunterrichtes begründet. Alle inhaltlichen und alle formalen Werte sind erkennbar und beschreibbar – nur die Qualität nicht: daher die Problematik aller Kunstgeschichte als Wissenschaft.

Es sind drei deutlich zu unterscheidende Wert-Kategorien: die inhaltlichen Werte, die formalen Werte und – immer nur in der Einzahl – der Qualitäts-Wert.

Qualitätsurteile sind, als Gefühlsurteile, immer Spontaneitätsurteile, buchstäblich: Urteile auf den ersten Blick. Wen die Qualität eines Kunstwerks nicht auf den ersten Blick anfällt, der wird's mit aller Mühe nicht erjagen.

Es ist die unüberwindbare Paradoxie der künstlerischen

Qualität, daß sie immer dann erst rein und ausschließlich zutage tritt, wenn das Kunstwerk aus seiner geistigen Aktualität gerückt und in die sammlerische oder museale Existenz getreten ist. Für die aktuelle geistige Wirkung eines romanischen Glasfensters spielt die Qualität eine sekundäre Rolle. Daher auch unvermeidlicherweise die Überschätzung jeder gegenwärtigen Kunst von seiten der Gegenwart!

Die künstlerische Qualität ist zwar aufs innigste mit der Persönlichkeit des Künstlers verbunden, denn sie ist seine unmittelbare Emanation – und ist doch nicht identisch weder mit seiner psychologischen Struktur noch mit dem geistigen Gehalt seiner Werke. Der höchste geistige Inhalt kann sich in einem Werk bescheidenster künstlerischer Qualität niederlassen. Das gilt sowohl für jene Zeiten, da alle Kunst Auftragskunst war, da der Künstler also lediglich ihm von außen her gestellte geistige Aufgaben handwerklich erfüllt hat, das heißt für alle Zeiten vor der Renaissance und für alle spätere Auftragskunst bis heute – das gilt aber auch für alle jene Kunst, in welcher der Künstler den geistigen Inhalt sich selber setzt – für die meiste neuere Kunst also. Die künstlerische Qualität liegt sowohl jenseits des dem Künstler von außen gegebenen als auch jenseits des sich selbst gesetzten geistigen Inhalts.

Es ist also keineswegs eine Abnormität der modernen Kunst – sagen wir es gerade heraus: des Tachismus, daß das Urteil über Gut und Schlecht auch ihm gegenüber immer nur ein Gefühlsurteil, ein Urteil auf den ersten Blick sein kann. Immerhin – wer die formale Grammatik zum Beispiel der buddhistischen Plastik nicht kennt, der wird vergeblich darauf warten, daß ihm an buddhistischer Plastik das jähe Erlebnis der höheren vor bescheidenerer Qualität zuteil werde. Der Königsweg zum Qualitätserlebnis aller Kunst, auch der modernen, ist das geduldige Lesenlernen nicht so sehr ihrer geistigen Inhalte als ihrer ganz konkreten formalen Sprache. Alles Studium der buddhistischen Religion führt nicht zum künstlerischen Erlebnis der buddhistischen Kunst. Gewiß – die Kenntnisnahme der geistigen Inhalte gehört auch dazu. Sie führt aber nur in die Vorhöfe des Künstlerischen, die zu allen Zeiten von Werken bescheidenster wie höchster Qualität besetzt sein können.

Die formalen Mittel

Wir haben die Qualität die unmittelbarste Emanation des Künstlers genannt. Damit ist das Handschriftliche nicht zu verwechseln. Van Eycks, Holbeins und Mondrians asketisch handschriftslose Kunst strahlt genauso höchste künstlerische Qualität aus wie Rembrandts, van Goghs und Klees extrem handschriftliche Kunst. Wenn es anders wäre, so müßte gerade in der tachistischen Malmethode eine Garantie der Qualität liegen! Die Handschrift der großen Mehrheit der Tachisten aber ist genauso qualitätsarm wie die Handschrift der großen Mehrheit der Mitläufer der Kunst aller Zeiten. Betonte Handschriftlichkeit ist einer von den möglichen geistigen und formalen Werten der Kunst, der sich auf allen Stufen der künstlerischen Qualität verwirklichen kann.

Nun ist allerdings das Problem des Handschriftlichen für die formale Grammatik der «peinture informelle», jenseits der Qualitätsfrage des einzelnen Werkes, tatsächlich das zentrale Problem. Man kann den Tachismus geradezu als die Entdeckung der Schönheit des Handschriftlichen an sich bezeichnen – auch wenn es schon immer Zeiten gegeben hat, für die das Handschriftliche ein Wert neben anderen Werten gewesen ist. Der Tachismus aber meint nicht nur die Handschrift des Künstlers, sondern auch im allgemeinsten Sinne die Handschrift des Lebens. Dubuffet hat die Schönheit alten Gemäuers entdeckt, auf dem das Leben seine vielfachen Spuren hinterlassen hat. Eines seiner stärksten Bilder stellt eine Tischplatte dar mit allem, was der Tisch erfahren und erlitten hat an Kratzwunden und an vielschichtiger Verschmutzung. Eines der Hauptthemen der Kunst des Spaniers Tàpies ist das Erlebnis

alles dessen, was Wind und Wasser, Mensch und Getier im Sande an Spuren verzeichnen.

Andern Tachisten allerdings geht es ausschließlich um die Unmittelbarkeit ihrer eigenen Handschrift, um die Niederschrift von durch Arm und Hand gelenkten Bewegungsabläufen – die sogenannte «peinture de geste» der Hartung, Mathieu, Pollock, Kline. Diese «Handschriftlichen» dürfen sich auf den früh-abstrakten Kandinsky zwischen 1910 und 1914 als den eigentlichen Entdecker der Schönheit des frei schweifenden, frei imaginierenden Pinselzuges berufen. Allein vor diesen Tachisten könnte man von «unverbindlicher Subjektivität» des Nur-Handschriftlichen sprechen. Gerade die Handschrift aber sagt alles aus über innere Armut oder inneren Reichtum, über Charakter oder Charakterlosigkeit des Schreibenden. Wer sich dem Handschriftlichen verschreibt, verschreibt sich dem strengsten Richter!

Andern Tachisten endlich ist die tastbare Materie das entscheidende Ausdrucksmittel – die Materie Farbe, Gips, Sand, Stoff. Und auch die Materie nicht gleichsam fabrikneu, sondern vom Leben verbraucht, ja vom Tode gezeichnet: die zerschlossene Sackleinwand, das angebrannte Holzurnier, die von Trockenrissen durchfurchten Kreidepasten des Italieners Burri.

Daß es sich bei alldem um ein eigenstes, wesentlichstes Anliegen unserer Gegenwart handelt, beweist allein schon die merkwürdige Tatsache, daß gleichzeitig auch in unserer Schätzung und Wertung alter Kunst das Handschriftliche und die tastbare Materie sehr in den Vordergrund gerückt sind. In den vom Künstler nicht gewollten Altersspuren der Bilder – Craquelüren, Schwundrissen, durchgewachsenen Unter-malungen usw. – sehen wir heute nicht nur Merkmale von Alter und Echtheit, sondern auch der Schönheit des Kunstwerks. Wir haben gelernt, auch alte Kunst mit dem Tastsinn als Materie wahrzunehmen. Wir haben gelernt, Bilder nicht nur mit zwin-kernden Augen aus der malerischen Distanz anzusehen, sondern aus der unerbittlichsten Nähe. Wie herrlich ist Rembrandts Nachtwache von ganz nahe gesehen, mit alldem, was dieses Bild im Lauf der Jahrhunderte erlitten hat! Jeder Quadratmeter Leinwand dieses Werkes gleicht geradezu dem Schlachtfeld eines tachistischen Bildes. Eine alte Bronze-figur erleben wir in unseren Fingern mit allem Schorfe, wie der Boden sie hergegeben hat. Fehlstellen und Risse auf alten Holztafelbildern oder an alter Holzplastik schrecken uns nicht mehr, sondern entzücken uns, und wir verzichten gerne darauf, diese Spuren des Alters und des Gebrauchs ihnen zu nehmen und sie auf fabrikneu zu polieren. Den Sammlern und Restauratoren in den USA möchte man wünschen, daß sie von der Schönheit der Materie ihrer Tachisten einiges lernten! Was alter Kunst die Jahrhunderte angetan haben, lassen viele Tachisten auf ihren Bildern in der gerafften Zeit der Bildwerdung sich ereignen.

So hat der Tachismus uns die Kunst der Vergangenheit von einer ganz neuen, bisher wenig beachteten, bisher nicht bewerteten Seite sehen und bewerten gelehrt – wie der Pleinairismus uns in der Kunst der Vergangenheit das Malerische, der Impressionismus die Farbe, der Kubismus das Kubische, der Konstruktivismus das Konstruktive sehen und werten gelehrt haben. Das allein schon würde genügen, der «peinture informelle» den Rang eines echten neuen Stils mit einer ganz eigenen neuen Optik und einer eigenen neuen Sensibilität zuzubilligen.

Diese spezifischen formalen Werte des Tachismus schließen die formalen Werte der ihm vorausgehenden Phase der un-gegenständlichen Kunst – des bewußt handschriftslosen, bewußt antisubjektivistischen Konstruktivismus – radikal aus. Auch der Konstruktivismus – mit Mondrian als seinem sublimsten Vertreter – ist ein in sich geschlossenes System von bestimmten formalen und geistigen Werten, ein Stil mit eigener Optik und eigener Sensibilität. Tachismus und Konstruktivismus zu-

sammen, als die beiden bisher reinsten Verkörperungen der un-gegenständlichen Kunst, schließen ihrerseits die formalen Werte aller gegenständlichen Kunst aus. Ob der un-gegenständlichen Kunst so viele Phasen beschieden sein werden, wie die gegenständliche sie durchlaufen hat, wissen wir nicht. Seit vierzig Jahren höre ich immer wieder die wunschbedingte Prophezeiung, die abstrakte Kunst sei am Ende ihrer Möglichkeiten angelangt – und sie hat im Gegenteil sich ständig verwandelt und ständig sich weiter ausgebreitet. Schon in der Zeit der gegenständlichen Kunst ist es nicht anders gewesen: jede neue Phase hat das formale Wertsystem der vorangehenden negiert und ein neues formales Wertsystem gesetzt.

Die geistige Aussage

Jedes formale Wertsystem ist, wie wir sahen, erkennbar und beschreibbar. Das ist – seit Wölfflin – die zentrale Aufgabe der Kunstgeschichte. Wir haben ferner gesehen, daß mit dem Erkennen und Beschreiben der formalen Grammatik einer Kunst über die künstlerische Qualität des einzelnen Kunstwerks nichts ausgesagt ist und daß endlich die formalen Mittel immer Ausdruck der allgemeinen geistigen Funktion dieser Kunst sind – Antwort auf die geistigen Probleme ihrer Zeit.

Im Großen gesehen hat die gegenständliche Kunst zwei formale Möglichkeiten, die zwei geistigen Funktionen entsprechen: die naturalistisch gegenständliche Kunst mit der Funktion der Erkenntnis der sichtbaren gegenständlichen Wirklichkeit, die nichtnaturalistisch gegenständliche Kunst mit der Funktion des Ausdrucks innerer Wirklichkeiten. Die Geburt der naturalistisch gegenständlichen Kunst fällt zusammen mit der Geburt der empirischen Naturerkenntnis, des naturwissenschaftlichen Weltbildes. Alle vornaturalistisch gegenständliche Kunst ist religiöse Kunst, deren so viele Formen sind, als es Religionen gibt: der altsteinzeitliche Jagdzauber, der jungsteinzeitliche Ahnenkult, die bronzzeitlichen Götter- und Heldenmythen und schließlich Buddhismus und Christentum in allen ihren verschiedenen Phasen. Alle diese vornaturalistische Kunst ist kollektive, handwerkliche Auftragskunst. Die Geburt der empirischen Naturerkenntnis und der ihr zugehörigen naturalistischen Kunst ist zugleich auch die Geburt des freien – geistigen, ethischen und politischen Selbstbestimmungsrechtes des Menschen und damit auch des Anspruchs des Künstlers auf Selbstbestimmung des geistigen Inhalts. Nach einer Herrschaft von etwa fünf Jahrhunderten ist die naturalistisch gegenständliche Kunst durch zwei Faktoren zunehmend in Frage gestellt worden: gegen Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Erfindung der Photographie, die der Malerei die meisten bisherigen Aufgaben der Darstellung der Gegenstandswelt genommen hat, und Anfang des 20. Jahrhunderts durch die Überwindung der klassischen Physik, durch die Entstehung der modernen Atomphysik, durch das Vordringen vom Sichtbaren zum Unsichtbaren auch in unserer täglichen Wirklichkeit (die Elektrizität in allen ihren praktischen Anwendungen). Das alles hat mindestens eine voll-naturalistisch gegenständliche Kunst geistig gegenstandslos gemacht. Gegenständliche Kunst scheint zunehmend nur noch möglich zu sein als Ausdruck innerer Wirklichkeiten, formal also als relativer Anti-Naturalismus. Wenn es heute unter den jüngeren expressiv-gegenständlichen Malern und Bildhauern keine Künstler vom Range der großen Klassiker der expressiv-gegenständlichen Kunst des 20. Jahrhunderts (Picasso, Klee, Léger, Chagall) zu geben scheint, so heißt das jedoch keineswegs, daß es sie in alle Zukunft nicht mehr geben könne.

Die konstruktiv-ungegenständliche Kunst der 1920er Jahre war getragen vom zuversichtlichen Glauben an die technische, wirtschaftliche und politische Lösbarkeit der Probleme der menschlichen Gesellschaft. Diese Kunst befand sich im tiefsten geistigen Einvernehmen mit allen bauenden und ordnenden Kräften des 20. Jahrhunderts. Deswegen ist ihr – über die

Flaute hinaus, in der sie heute unbestreitbar sich befindet – wohl noch ein wichtiges Wort beschieden.

Sieben Jahre Rückfall in die antihumane Barbarei jedoch, dann sechs Jahre Weltkrieg mit Millionen Toter und Hunderten zerstörter Städte und dann die Weltangst vor dem Atom-Selbstmord der Menschheit – all das hat jene Zuversicht mindestens ein wenig kleinlaut gemacht.

Dennoch wäre es zweifellos unrichtig, wollte man in den vielen tausend Quadratmetern tachistisch zerwühlter Leinwand in allen Ländern der westlichen Welt lauter Visionen des Weltuntergangs sehen. In Wirklichkeit ist das wohl nur beim kleinsten Teil heutiger Malerei der Fall. Die meisten dieser Bilder sind nicht angst-geboren, sondern sind lust-geboren, wie auf weite Strecken die Kunst der Vergangenheit auch: sind Ausdruck der Freude am handwerklichen Machen von Bild und Plastik, Ausdruck der Freude an den Einfällen des Zufalls. Sie alle aber sind, gleich ob gewollt oder ungewollt, ein vielstimmig einstimmiger Protest des musischen Menschen gegen den Perfektionismus der modernen Technik, gegen die widerliche Hygiene der plastik-verhüllten Lebensmittel, gegen den nicht nur segensreichen, sondern zutiefst auch fragwürdigen Bakterienmord der modernen Chemie – sind ein leidenschaftliches Bekenntnis zur fessellosen persönlichen Freiheit gegenüber der zunehmenden Versklavung des Menschen an Apparatur und Organisation – sind ein Bekenntnis zur Unmittelbarkeit des Handwerklichen mit all seiner lebendigen Unvollkommenheit gegenüber der toten Rasanz des industriellen Serienprodukts – sind ein vielstimmig einstimmiges Nein des künstlerischen Menschen zu sämtlichen Wirtschaftswundern der Welt. Oft möchte man gar glauben, der Tachismus sei – wider die aus allen Magazinen und Illustrierten, aus vielen Filmen und bald auch Fernsehschirmen zähnefletschend uns angrinsende, farbtriefende Appetitlichkeit – ein verzweifelter Aufstand der grauen Wunder des Unappetitlichen.

Statt in der Einhelligkeit dieser Antwort an unsere Zeit, wie sie uns da aus sämtlichen Ländern Europas, Nordamerikas und Südamerikas, ja aus Indien und Japan entgegentritt, eine vom internationalen Kunsthandel gemachte Mode zu sehen und damit uns selbst zu betrügen, sollten wir den Mut finden, uns der Einsicht zu öffnen, daß diese Kunst unserer Zeit genau die Antwort erteilt, die sie verdient. Wie morgen die Antwort der Kunst lauten wird, wissen wir nicht. So viel aber wissen wir, daß sie genau so lauten wird, wie der Welt von Morgen sie gebührt – sofern morgen noch künstlerische Menschen ihrer Gegenwart frei ins Gesicht blicken, frei ins Gesicht reden dürfen.

Tachistischer Konformismus

Zugegeben aber, tausendmal zugegeben: hinter dieser Einhelligkeit steckt mehr konformistische Mitläuferschaft als wirkliches Schöpferium. Zugegeben auch, tausendmal zugegeben: was gehen uns die meisten dieser italienischen, spanischen, südamerikanischen Tachisten an! Sie alle haben an ihrem Orte ihre geistige Funktion zu erfüllen und sollen das dort tun. Wir haben sie in der Schweiz, Sie haben sie in Deutschland. Von allen unseren schweizerischen Tachisten aber geht bisher noch kaum ein Einziger Sie in Deutschland etwas an – und von den deutschen Tachisten kein halbes Dutzend uns in der Schweiz!

Aber bitte – ist das früher grundsätzlich sehr viel anders gewesen? Halten wir den Katalog der Documenta neben den Katalog einer Glaspalast-Ausstellung der 1890er Jahre: hier wie dort die wenigen Großen, Ursprünglichen und die vielen kleinen Mitläufer der jeweiligen Aktualität – mit dem graduellen Unterschied gewiß, daß heute auch die Kunst sich dem Sog der weltweiten Kommunikation und Organisation nicht entziehen kann.

Doch nur Geduld: wenn der Tachismus einmal nicht mehr

aktuell sein wird – und das kann schon morgen der Fall sein – so werden die Mitläufer alle in den Mauslöchern verschwinden wie das Wasser nach einer Überschwemmung, und nur einige Wenige werden übrigbleiben. Und auch unter diesen Wenigen wird die Zeit noch einmal Gerichtstag halten. Von allen einstigen Mitläufern des Impressionismus sind schließlich nur drei: Pissarro, Monet und Sisley übriggeblieben, von den kubistischen Mitläufern ebenfalls nur drei: Picasso, Braque und Gris. Oder: wie viele zum Gähnen langweilige Raffael-Mitläufer hängen in italienischen Provinz-Museen! Noch nie aber ist die Zahl der Mitläufer ein Beweis gegen eine künstlerische Bewegung, sondern im Gegenteil immer für sie gewesen. Die Zahl der konformistischen Mitläufer ist immer zugleich Bestätigung und Belastung der Kunst jeder Gegenwart.

Im Faktor «Zeit» liegt der unerbittlichste Maßstab zum Messen des künstlerischen Ranges jedes Künstlers. Fragen wir nach rückwärts, was jeder Künstler gestern und vorgestern getan hat, und warten wir ein paar Jahre, was er morgen und übermorgen tun wird, und halten wir all das zusammen – zum Beispiel in einer Ausstellung zu seinem 50. Geburtstag – dann wird kein Zweifel mehr möglich sein, ob er nur Fahne im Wind ist, ob er seine Tage im Windschatten eines Größeren zubringt oder ob er selber Windeskraft besitzt, Anderer Mühlen zu treiben. Welche von den unzähligen deutschen Tachisten werden dieses Gericht einst nicht zu fürchten haben!

«Der Tachismus ist tot»

Von vielen Kritikern wird der Tachismus heute schon totgesagt. Ich glaube: noch etwas verfrüht. Einige träumen restaurativ von einer «Reintegration des Gegenstandes» – Andere, zu denen durchaus auch ich mich zähle, träumen progressiv von einer «Reintegration der Form». Wenn wir aber von allem Wunschdenken uns freihalten, so müssen wir, gern oder ungern, feststellen, daß die tachistische Bewegung sich zwar wohl auf ihrem Kulminationspunkt befindet, daß aber unter der für die Zukunft der Kunst entscheidenden jüngsten Generation noch kaum eine Wendung, weder in diesem noch in jenem Sinne sich abzeichnet.

Dieser Diagnose entspricht ziemlich genau die Tatsache, daß auch noch kaum eine grundsätzlich neue Antwort an eine grundsätzlich veränderte Weltlage fällig ist. Was unter dem eben sich lüftenden Deckel der Büchse Pandorens sichtbar wird, läßt für das Schicksal des Geistigen wie des Menschlichen nicht nur Gutes erwarten.

Selbst wenn die Atom-Abrüstung gelänge – ja dann erst recht – wäre Grund zur Befürchtung, daß die rüstungsentlastete Technik, in der Hand unsrer wert-blinden Wirtschaft gänzlich auf die Erfindung der dümmsten zivilen Bedürfnisse losgelassen, vom Geistigen wie vom Menschlichen her keine wesentlich andere, bessere Antwort verdiene.

In naher Zukunft schon scheint das Schicksal des Geistigen wie des Menschlichen davon abzuhängen, ob wir imstande sein werden, technisch Möglichen nicht zu tun, sofern es geistige und menschliche Werte bedroht. Nur dann können Kunst und Technik, die heute einander so tief Entfremdeten, einmal wieder ins Einvernehmen gelangen.

Meine Generation jedoch kann lebenslänglich die schmerzlich heilsame Lehre nicht vergessen, die uns um 1930 Deutschland wie Rußland erteilt haben: seine persönlichen Wünsche mit dem wirklichen Gang der Dinge nicht gleichzusetzen. Und dennoch darf Jeder von uns wissen, daß seine persönlichen Wünsche die stärkste den Gang der Dinge mit-bestimmende Kraft sind.