

suhrkamp taschenbuch  
wissenschaft 832

Max Raphael, geboren 1889 im damaligen Posen, studierte Philosophie bei Georg Simmel und Henri Bergson, Kunstgeschichte bei Heinrich Wölfflin und löste sich schon 1913 mit seiner ersten Schrift *Von Monet zu Picasso* aus dem akademischen Rahmen der Kunstwissenschaft seiner Zeit. Bereits 1911 hatte er in Paris die Bekanntschaft Picassos gemacht und die Werke der Impressionisten sowie die von Cézanne und Matisse studiert.

1917 desertierte Raphael aus dem deutschen Militärdienst in die Schweiz und kehrte erst 1920 aus diesem ersten Exil nach Berlin zurück. Raphael veröffentlichte nun regelmäßig Artikel in verschiedenen Kunstzeitschriften, die der Sezession und dem Expressionismus nahestanden. 1925-1932 lehrte er an der Volkshochschule Groß-Berlin. 1932 verließ Raphael Deutschland, nachdem sein angekündigter Kurs über »Die wissenschaftlichen Grundlagen des *Kapitals*« von der Volkshochschulleitung abgesetzt worden war. Von 1932 bis 1940 lebte er in Paris am Rande des Existenzminimums. Mit Hilfe von Freunden gelangen einige Veröffentlichungen: *Proudhon Marx Picasso* (1933) und *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik* (1934). Zugleich begann er mit historischen Studien zur französischen Romanik und einer später abgebrochenen Arbeit über Flaubert.

Nach Kriegsbeginn wurde Raphael zweimal in französischen Konzentrationslagern interniert, konnte aber 1941 in die USA emigrieren. Bis 1952 lebte und arbeitete er in New York. Vor dem Hintergrund seiner persönlichen Begegnungen mit Künstlern und der zeitlebens von ihm betonten Bild-Erfahrung sowie seiner weitgespannten theoretischen Interessen an Philosophie, Kunstgeschichte, Archäologie und Architektur entwickelte er seine »empirische Kunstwissenschaft«. Die Studien zur ägyptischen, später zur vor- und frühgeschichtlichen Kunst, die er an Exponaten der New Yorker Museen betrieb, bezeichnete er als Prüfsteine seiner Methode: Allein aus den ästhetischen Zeichen und Formen sollten deren geschichtlicher Gehalt, Entwicklung und soziale Bedeutung erkennbar werden. Am 14. Juli 1952 hat sich Max Raphael das Leben genommen.

*The Times Literary Supplement* bezeichnete Max Raphael als »den vielleicht größten Kunstphilosophen dieses Jahrhunderts«.

Max Raphael  
Von Monet zu Picasso

Grundzüge einer Ästhetik  
und Entwicklung  
der modernen Malerei

Herausgegeben von  
Klaus Binder

Suhrkamp

Für die Taschenbuchausgabe neu durchgesehen  
von Hans-Jürgen Heinrichs

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

*Raphael, Max:*

Werkausgabe : 11 Bände in Kasette /

Max Raphael. Hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. –

Frankfurt am Main : Suhrkamp.

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; ...)

ISBN 3-518-09831-4

NE: Heinrichs, Hans-Jürgen [Hrsg.]

*Raphael, Max:*

Von Monet zu Picasso :

Gründe einer Ästhetik und Entwicklung  
der modernen Malerei /

Max Raphael. Hrsg. von Klaus Binder. –

Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989

(Werkausgabe / Max Raphael)

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 832)

ISBN 3-518-28432-0 kart.

ISBN 3-518-09831-4 (Gesamtw.)

NE: 2. GT

Raphael, Max: Von Monet zu Picasso. – 1989

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 832

Erste Auflage 1989

© Campus Verlag Frankfurt am Main und New York 1983

Lizenzausgabe mit freundlicher Genehmigung des

Campus Verlags Frankfurt am Main und New York

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das  
des öffentlichen Vortrags, der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen

sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.

Druck: Wagner GmbH, Nördlingen

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von

Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

# Inhalt

Die Überwindung des Impressionismus	
Vorwort des Herausgebers . . . . .	7

## I. THEORETISCHER TEIL

Versuch einer Grundlegung des Schöpferischen . .	21
--	----

## II. PRAKTISCHER TEIL

Die Entwicklung der modernen Malerei . . . . .	85
1. Die Eroberung des neuen Lebensgefühls . . . . .	87
Der Impressionismus . . . . .	89
Van Gogh . . . . .	113
2. Auf dem Weg zur absoluten Gestaltung . . . . .	125
Der Neoimpressionismus . . . . .	127
Cézanne . . . . .	133
3. Die Nachfolger Cézannes . . . . .	153
Der Expressionismus . . . . .	155
Gauguin . . . . .	167
Matisse . . . . .	171
Picasso . . . . .	177
4. Ein historischer Vergleich . . . . .	193

## ANHANG

Anmerkungen . . . . .	203
Literaturverzeichnis . . . . .	217
Redaktionelle Notiz . . . . .	222
Register . . . . .	223

# Die Überwindung des Impressionismus

## *Vorwort des Herausgebers*

*Wenn die Macht der Vereinigung aus dem Leben der Menschen verschwindet und die Gegensätze ihre lebendige Beziehung und Wechselwirkung verloren haben, dann entsteht das Bedürfnis der Philosophie.*  
Hegel (1801)

*Von Monet zu Picasso:* Die von diesen Namen wie mit Wegzeichen markierte Entwicklung der modernen Malerei ist für uns zum historischen Faktum geronnen. Unmittelbares Ereignis, überlagert von den noch vorherrschenden Strömungen der Kunst, von Jugendstil, art nouveau und Symbolismus, dem Widerstand der Akademien und des Publikums der offiziellen Salons ausgesetzt — das war der »Durchbruch der Moderne« 1913, als Max Raphael vierundzwanzigjährig sein Buch vorlegte in der riskanten Absicht, Ästhetik und Geschichte der modernen Malerei grundlegend zu behandeln.

1911 besuchte Raphael zum ersten Mal Paris, er lernte dort Picasso kennen, besuchte Matisse in seinem Atelier, studierte das Werk Cézannes, später Gemälde von Poussin; er hörte 1913 Vorlesungen bei Henri Bergson und bei dem Kunsthistoriker Emile Mâle. In Paris entstand das vorliegende Buch, das dann 1913 in München erschienen ist. So reagierte Raphael unmittelbar auf die ästhetischen Herausforderungen seiner Zeit, auf die Umwälzungen in Sehgewohnheiten und im Kunstverständnis, wie sie von den Werken und Manifesten der Moderne bewirkt wurden.

Dennoch: Raphael schreibt ein durchaus distanzierendes Buch. Er beurteilt die umwälzenden Veränderungen nach Maßstäben, die *erkenntnistheoretisch* gerechtfertigt werden, und die Maler müssen sich ebensolche Belehrungen gefallen lassen. Der Eindruck begrifflicher Überfrachtung wird denjenigen der Fremdheit des Argumentationsgangs, des von Raphael gewählten Zugriffs auf die Werke der Moderne noch verstärken — liest man heute dieses Buch aus dem Abstand von siebzig Jahren.

Was Raphaels »Grundlegung« unserer Erfahrung öffnen kann, ist also nicht zunächst Bestätigung (oder Widerlegung) ihrer Kategorien, Methoden und Beurteilungen. Dieses Verfahren behandelte den dargestellten Prozeß als abgeschlossenen, als gesichertes Faktum; das Interesse

an der Lektüre wäre ein allenfalls archivarisches. Praktische, aktuelle Bedeutung erhält die Lektüre erst, wenn man danach fragt, wie in diesem Text die subjektive Erfahrung sich ihren historischen Bedingungen gestellt hat. Das Buch wird dann zum Zeugen in einem noch anhängigen Prozeß, dessen Glaubwürdigkeit sich nicht zunächst aus seiner Tatsache-treue erweisen würde, sondern aus der Korrespondenz der in diesem Text sedimentierten Erfahrungen mit den unsrigen: auch unsere Erfahrung der Moderne kann nicht als gesichert gelten.

Raphaels Auseinandersetzung mit moderner Kunst, seine forcierte Suche nach einem notwendigen Gesetz ihrer Entwicklung, deren Tendenzen sich gerade erst abzeichneten, ist angelegt als *Auseinandersetzung mit der Erfahrung der Moderne*. Die Kunst hatte teil an einem übergreifenden Prozeß der Auflösung hergebrachter Lebensweisen. Die subjektive Erfahrung dissoziierte sich in die »Alltäglichkeit der modernen Welt« (Henri Lefèbvre). War es nicht die Kunst, die seit ihrer (antiklassischen) »modernen« Befreiung aus der Verbindlichkeit traditioneller Formsprache und Inhalte Möglichkeiten eröffnete, das Ganze des menschlichen Lebens frei zu entwerfen und zu gestalten und ihr Projekt der zerfließenden Alltagswelt entgegenzustellen? Lag nicht in der ästhetischen Praxis die Kraft, alle aufgerissenen Gegensätze zu versöhnen? Und konnte darum nicht eine philosophisch-ästhetische Reflexion die im Prozeß der Moderne weitertreibenden Möglichkeiten in Richtung auf eine »wahre« Einheit des modernen Lebens freisetzen?

Gleichwohl denkt Raphael nicht *in* den ästhetischen Gestalten und Formen seiner Zeit, wie es andere Autoren zur gleichen Zeit taten. Raphaels Text hat nichts von dem rhetorischen Eifer, unbedingt modern sein zu wollen, der die Texte Hermann Bahrs skandiert, auf dessen programmatische Eingriffe in die bewegte Kunstszenarie um 1900 die Überschrift dieses Vorworts anspielt. Bahrs Texte versuchen ein verändertes, den Möglichkeiten der Moderne angemesseneres Lebensgefühl zu stimulieren. Sofern sie von der Bedeutung zeugen, welche die veränderte ästhetische Erfahrung für das erlebende Subjekt hatte, *erzeugen* sie diese Bedeutung allererst. Die subjektive Beweglichkeit, die Vielfalt der Verknüpfungen, die subjektive Produktivität der Rezeption — sie entscheiden über die Verbindlichkeit der produzierten Erfahrung. Darin wird der Verlust eines sinnstiftenden Ganzen kompensiert, auf welche das Subjekt seine Erfahrungen hätte objektivierend beziehen können. Insofern gehören die Erfahrungen, die Autoren wie Bahr freisetzen, durchaus zur Vorgeschichte von Raphaels Grundlegung einer begrifflichen Auseinandersetzung mit der »Moderne«.



Denn Bahrs Verfahren, das den Gegensatz von Leben und Kunst überspielen will, machte seine Stellungnahmen äußerst kurzlebig; es liefert das Subjekt der äußeren Bewegung der ästhetischen Phänomene aus. Seine Urteile können keinen Abstand von ihren Gegenständen finden und werden haltlos. Bahr mag das gespürt haben, wenn er zuletzt sein Schreiben wieder in die Forderung einer neuen Klassizität zurückgenommen hat. (Auf ähnliche Weise läßt Richard Hamann seine Darstellung des *Impressionismus in Leben und Kunst* [1907], auf die sich Raphael mehrfach bezieht, in die Forderung »Mehr Hegel!« münden.) So wird die Trennung von Leben und Kunst, die zuvor vehement bekämpft wurde, wiederaufgerichtet.

Raphaels Grundlegung einer »Ästhetik der Moderne« wird dem neuromantisch-avantgardistischen Programm entgegengesetzt. Die »Überwindung« des Impressionismus wird nicht gefordert im Namen eines Lebensgefühls oder Ausdrucksbedürfnisses, das von der Schaffensweise der Impressionisten gefesselt würde. Die Forderung ergeht als Kritik an den erkenntnistheoretischen und praktischen Voraussetzungen und Implikationen der impressionistischen Malerei, vor allem an deren Fixierung auf das »Erlebnis« als dem einzigen Stoff des künstlerischen Schaffens. Das Erlebnis allein kann den Stoff »absoluter Gestaltung« nicht liefern, da es die Eigengesetzlichkeit und Wirklichkeit der gegenständlichen Welt zu Funktionen des eigenen, subjektiven Ausdrucksbedürfnisses herabsetzt. Will aber künstlerisches Schaffen in seiner produktiven Freiheit tatsächlich wegweisend sein für die Erfahrungen der Moderne, dann darf es gerade die gegenständliche Welt in ihrer Eigenbedeutung nicht ausschließen. Die Einheit des Geschaffenen bliebe unvollständig, bloß subjektive Funktion. Die Forderung der »Überwindung des Impressionismus« ergeht als Forderung der Befreiung des Schaffens aus dem »Kreis des egozentrischen Subjekts« (S. 198 im vorliegenden Band); als Forderung der »Überwindung des Subjektivismus«, nicht nur in der Kunst.

Als Werk, in Raphaels Worten: als »absolute Gestaltung«, soll Kunst dem Leben, wie es ist, entgegentreten können. In diesem Widerstand soll jedoch nicht allein das Leben in seiner *Unwahrheit* zutage treten, nicht nur der Einspruch des Subjekts Gestalt gewinnen, sondern auch und vor allem der der mißhandelten Objekte. Im durchgestalteten Kunstwerk sollen sie ihr »wahres Leben« zu erkennen geben (S. 198). Das Werk, das erscheint wie Natur (S. 74 ff.), soll die praktische Möglichkeit einer substantiellen Einheit von Subjekt und Objekt zur Erfahrung bringen. Dem künstlerischen Schaffen wird von der philosophischen Reflexion zugemutet, stellvertretend die zerfallene Einheit der Er-

fahrung zu bewahren: nicht auf dem Weg der »Erinnerung«, sondern im Vorgriff auf die von der Moderne freigesetzten Möglichkeiten des künstlerischen *Schaffens*.

Das aber macht die von Raphael angestrebte »Grundlegung« dilemmatisch. Verbindliche Form und Gestaltung werden postuliert, während gleichzeitig an die Stelle eines einheitlichen (Lebens-)Stils das Neben- und Gegeneinander der Stile und Formen getreten war. Wie aber läßt sich dann Verbindlichkeit von Form und Gestaltung begründen? Wenn es, in Hegels Worten, Kennzeichen der Moderne ist, daß ihr die substantielle »Macht der Vereinigung« zerfallen war: Wie kann dann und woraufhin die Einheit der Erfahrung, nicht nur der ästhetischen, begründet werden?

Raphaels »Grundlegung« teilt diese Ausgangssituation mit der gleichzeitig entstehenden *Heidelberger Ästhetik* des jungen Lukacs, mit der sehr viel später entstandenen *Philosophie der Neuen Musik* von Adorno. Wenn aber deren Auseinandersetzungen mit der ästhetischen Erfahrung der Moderne vom klassischen Begriff des autonomen Werks ausgehen, von der in ihm sedimentierten Dialektik von Subjekt und Objekt, und darin den Begriff der ästhetischen Praxis bestimmt sein lassen, dann versucht Raphael den Begriff der ästhetischen Praxis, in seinen Worten: des »künstlerischen Schaffens«, vor jedem Werk und unabhängig von dessen resultierender Erscheinung zu erfassen. Damit wird der Begriff des »schöpferischen Triebs« zur zentralen Kategorie, zum Angelpunkt der »Grundlegung«. Die Kritik des Impressionismus basiert auf einer Theorie des künstlerischen Schaffens, und diese ermöglicht zuletzt auch die Kritik am radikalen Neuerer der modernen Malerei, an Picasso.

Vor diesem Hintergrund gewinnt Raphaels Grundlegung der »Ästhetik und Geschichte der modernen Malerei« ihr unverwechselbares Profil. Sie ist verstrickt in die philosophischen und ästhetischen Diskussionen der Zeit, aber sie versucht Abstand zu gewinnen. Sie verbleibt im Bezugsrahmen des klassischen, des idealistischen Kunstwerk-Begriffs. Dessen praktische Bedeutung soll jedoch nicht gerettet werden im Rückgriff auf das im Werk erscheinende »Sein der Kunst«, sondern in der Frage: »Welches ist der Sinn ihres *Werdens*?« (S. 23). Diese Frage weist über den Bereich der Kunst hinaus, ohne deren Eigenständigkeit als einem Bereich menschlicher Produktivität aufzulösen. Man mag, wie Raphael nach 1928 selbst, einwenden, daß die Antwort, welche die theoretische Reflexion der ästhetischen Praxis abgewinnen kann, an der realen Praxis und den von ihr bewirkten Beschädigungen wenig ändern kann. Andererseits ist es darum aber nicht endgültig ausgemacht und zuletzt auch

keine theoretische Frage mehr, ob nicht Raphaels Versuch einer schaffentheoretischen Grundlegung der ästhetischen Praxis den Ort zeigen kann, von dem aus eine folgenreiche Kritik der herrschenden Praxis zumindest denkbar wird. Raphael selbst hat seine Schaffentheorie weiterentwickelt. Ansatzpunkte dieser Entwicklung zeichnen sich bereits in der vorliegenden frühen, idealistischen Schaffentheorie ab. Sie führte Raphael dazu, Kunst als Ausdruck einer durchaus eigenständigen, aber nicht »absoluten« (im Sinne einer einzigen und ersten) Weise des menschlichen Weltumganges zu deuten. Die Frage nach diesem lebenspraktischen »Sinn« der Kunst verbindet die frühe Schaffentheorie mit den späten »empirischen« Untersuchungen zur Kunst der Altsteinzeit.

Um die praktische Bedeutung des im vorliegenden Text zentralen Begriffs des »schöpferischen Triebs« deutlicher zu erfassen, ist es notwendig, dessen innere Vorgeschichte zumindest zu skizzieren. Sie verweist zurück auf die Motive, welche auf die Entwicklung der ästhetischen Diskussion des 19. Jahrhunderts einwirkten.

Die von Hegel apostrophierte »Macht der Vereinigung« meint die traditionale Lebenswelt, die eingebunden war in die ständische, feudalaragrarisches Gesellschaftsordnung. Sie verliert im Verlauf des 19. Jahrhunderts endgültig ihre Verbindlichkeit. Der Einzelne, aus seinen Bindungen gerissen, fand sich einem zerrissenen, von Markt und Konkurrenz bestimmten Ganzen gegenüber, und die gewonnene bürgerliche Freiheit des Handelns erwies sich als eine immer nur des ersten Schritts. In dem, was der Einzelne unternehmen wollte, sieht er sich zunehmend abhängig von den versachlichten Gesetzen des sich organisierenden Systems der kapitalistischen Gesellschaft. In deren (Un-)Ordnung lassen sich Freiheit und Notwendigkeit subjektiver Praxis nicht mehr »vernünftig« versöhnen. Noch die Hegelsche »List der Vernunft« gewinnt ihre Überzeugungskraft aus der Erinnerung an ein substantielles Ganzes. Diese Erinnerung trat vollends in Gegensatz zur alltäglichen Erfahrung. Verselbständigt ermöglicht sie, was Raphael 1932 als bürgerliche »Renaissance des Mythos« beschrieben hat (in: *Marx Picasso*, S. 123 ff.); gegenstandslos geworden, motiviert sie die »bürgerliche Angst vor dem Chaos« (Joachim Schumacher). Sie zu überwinden ist das Bedürfnis der bürgerlichen Philosophie im 19. Jahrhundert. Wenn sie sich nicht positivistisch ans Faktische geklammert hat, versuchte sie das Bewegungsgesetz der bürgerlichen Gesellschaft in Begriffen wie »Leben« oder »Willen« zum Schicksal zu stilisieren, das nur noch zu »verstehen« und nicht mehr kritisch zu durchdringen war. Leben oder Willen: sie erzwingen, als Naturmächte, die unendliche Produktivität des Subjekts.

Einzig in der ästhetischen Praxis schien die Möglichkeit gegeben, Freiheit und Notwendigkeit noch in Einklang zu bringen. Doch ließ sich unter den herrschenden Umständen diese Einheit nicht mehr als existierende, substantielle fassen. Sie erscheint vielmehr nur als und im Prozeß der Produktivität selbst, die im Werk resultiert, ohne jedoch zur Ruhe kommen zu können. Es verweist auf die subjektive Produktivität, in welcher sich bewußte und unbewußte Antriebe verbinden. Das Werk sollte deren notwendige Einheit zum gestalteten Ausdruck bringen können. Dieser Anspruch schlägt auf das künstlerische Subjekt zurück. Wie das Werk in einen absoluten Gegensatz trat zur Wirklichkeit, so wurde sein Urheber zur Ausnahmeform. Unter erschwerten Bedingungen, ohne Deckung durch eine irgendwie geartete Objektivität der Schaffensziele, werden Begriff und Kultus des Genies erneut mobilisiert. Auf eigene Gefahr, aber getrieben vom unerfüllbaren, darum »unendlichen« Antriebe, sich schaffend zu verwirklichen, muß das künstlerische Subjekt von nun ab sich sein Gesetz selbst geben. Der romantischen Kunstphilosophie war diese Gesetzgebung noch gesichert durch die Mitproduktivität einer subjekthaft gedachten Natur. Dem späten 19. Jahrhundert blieb davon die bloße Vorstellung produktiver Triebe. Die naturwissenschaftliche Psychologie ließ diese Produktivität, auch und gerade die geistig-kulturelle, zunehmend als psycho-physisch kausal determiniert erscheinen.

Die Frage nach dem *Sinn* menschlicher Produktivität, die zu beantworten der Kunst von der romantischen Philosophie übertragen wurde, schien sinnlos geworden zu sein; aber man konnte sie nicht einfach vergessen. Sie blieb im zeitgenössischen Bedürfnis nach Philosophie virulent. Man schied zuletzt das Geistige von der Sphäre des Materiellen und suchte wenigstens dort, im Bereich des kulturellen Schaffens, nach einem einheitsstiftenden Prinzip. Es konnte nur in der subjektiven Produktivität selbst liegen. Zu klären war also die Frage, ob und wie diese zur bloßen Funktion, zur unendlichen Aufgabe entleerte Produktivität sich ihr Gesetz selbst sollte geben können. Auch Raphaels »Grundlegung« nimmt von dieser Frage ihren Ausgang.

In der erkenntnistheoretisch gerichteten Fragestellung soll der »Sinn des Werdens der Kunst« als objektiver richtungsweisend erkennbar werden. Ästhetische Theorie ist nicht mehr Theorie des Schönen, auch nicht Theorie der Epiphanie der historisch-menschlichen Vernunft, sie untersucht vielmehr die Bedingungen der Möglichkeit, nach denen das im »schöpferischen Trieb« wurzelnde Schaffen des Künstlers sich selbst sein Gesetz geben kann. Raphael muß den Nachweis erbringen, »daß der Trieb einer Objektivierung fähig ist, die jede Willkür ausschließt«

(S. 26). Nur so konnte das Bedürfnis *der* Philosophie als objektives wieder in sein Recht treten. War im Verlauf des 19. Jahrhunderts die Frage nach der Verbindlichkeit (ästhetischer) Erfahrung zu einer Frage nach ihrem »Wert« geworden, zur Frage nach dem Akt der »Wertschätzung« oder der »Stellungnahme« des Subjekts zu den Gegenständen seiner Erfahrung, so wurden damit diese Gegenstände herabgesetzt zu bloßen Trägern des ihnen verliehenen Werts. Sie gewinnen ihre Bedeutung nicht mehr als Momente eines auch die subjektiven Akte umgreifenden objektiven Ganzen. Soll die »Wertung des Kunstwerks« nicht auf einen zirkulären Akt hinauslaufen, muß ihr ein sicherer Standpunkt demonstriert werden. Das Kriterium der Wertung sieht Raphael, der zeitgenössischen »Wertphilosophie« durchaus folgend, darin, ob das Werk (oder das Schaffen) die ihm zugrunde liegende »reine« Produktivität als *gesetzmäßige* zum Ausdruck bringen kann. Nur darin kann es gerechtfertigt erscheinen, daß das Schaffen sich sein Gesetz selbst gibt und sich diesem Gesetz gestaltend unterwirft. Darin freilich ist das Schaffen vom Formalismus bedroht, es wird zum Selbstzweck des *l'art pour l'art*. Das »Ästhetische« dichtet sich ab gegen die herrschende Wirklichkeit, und der Sinn seines Werdens bleibt folgenlos in die Immanenz der Kunst gebannt.

Wenn der schöpferische Trieb dem »sich selbst setzenden Konflikt« (S. 62 f.), dem »Willen zur Notwendigkeit« (S. 180) sich unterwerfen soll, wenn diese Unterwerfung zugleich Forderung ist ans schöpferische Subjekt, dann läßt sich darin unschwer die Figur der Hegelschen »List der Vernunft« erkennen: Unterwerfung unter die Notwendigkeit aus Freiheit. Aber Raphael kann, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, diese Unterwerfung nicht mehr als »an sich« vernünftig behaupten. Die »Aufhebung« der Notwendigkeit in Freiheit, deren praktische Versöhnung bleibt bedroht davon, daß sich die Notwendigkeit zuletzt immer wieder als subjektiv gesetzte, als »gewollte« zu erkennen gibt, oder als blinde (Natur-)Macht des schöpferischen Triebes. Dann aber wäre die schöpferische Freiheit, ja nur die Mitwirkung des schaffenden Subjekts nichts als leere Phrase.

Die Gefahr des Formalismus hat Raphael immer wieder benannt; sie ist zentral in der Kritik an den Werken Cézannes und Picassos. Die Form muß Funktion bleiben und verweist so immer wieder auf den schöpferischen Trieb zurück, der alles ihm Äußerliche hinwegarbeiten muß. Und er hat doch, im Unterschied zum mephistophelischen Weltgeist Hegels, keine Aussicht auf Ruhe. Wenn die Zerstörung der empirisch gegebenen Formen selbst als formende Leistung anerkannt wird, dann bleibt dennoch ungewiß, inwiefern dieser Zerstörung selbst die

Kraft einer positiven Setzung notwendig zukommt. Immer wieder erscheint Raphaels Grundlegung bedroht davon, daß die Realisierung des schöpferischen Trieb's, seiner reinen Produktivität (oder »Funktion«) keine Bestimmung außerhalb seiner eigenen Bewegung finden kann; daß er auf kein Hindernis stößt, dessen Bestimmtheit ihm die eigene vermitteln könnte: als objektive und doch nicht äußerliche. Der »Sinn des Werdens« des künstlerischen Schaffens kann sich im Schaffen nicht erschöpfen, wenn nicht die Aufgabe der Realisierung zur »unendlichen« werden und damit alle praktische Möglichkeit-Wirklichkeit verlieren soll.

Um die Jahrhundertwende wuchs das Unbehagen an der Verselbständigung des künstlerischen Schaffens in der Bewegung des *l'art pour l'art*. Je größer der Abstand des künstlerischen Ausnahmemenschen zur sozialen Wirklichkeit wurde, desto schneller zersetzte sich seine Aura. Die ästhetizistische Avantgarde zehrte von der Verselbständigung des Ästhetischen und verzehrte sich daran, weil sie alles Wirkliche zum Mittel des Selbstgenusses des »Ästheten« herabsetzen mußte. Auch wenn das lebensphilosophische Programm der »Steigerung des Lebensgefühls« aus dem Impuls des Ästhetizismus lebt, so kommt doch in den kunsttheoretischen Schriften von Dilthey oder Simmel noch ein gegenläufiges, »kritisches« Motiv zum Ausdruck. Diese Steigerung des Lebensgefühls bedarf der Form, in der sie als Steigerung überhaupt nur Gestalt gewinnen kann und erfahrbar werden. Darum wollte Dilthey das »Ästhetische« wieder in den als Sinnheit verstandenen (verstehbaren) umfassenden Lebenszusammenhang rücken; Simmel versuchte entsprechend die »Funktion« der Kunst für das Ganze des sozialen Lebens zu bestimmen. Kunst war das Leben: aber vermehrt um seine Erkennbarkeit. Diese verdankte sich der gestalteten Form und ihrer Korrespondenz mit der übergeordneten sozialen Einheit des Lebens.

Auch an diesen Motiven partizipiert Raphaels Grundlegung, deren moralisch-praktischer Impuls durchweg spürbar bleibt. Aber zugleich beharrt er auf der Selbständigkeit der Kunstwissenschaft gegen den umfassenderen Bereich der »Kultur« oder des »Geistigen«. Das immunisiert seinen Versuch, zu einem grundlegenden *Begriff* moderner Malerei zu gelangen, gegen die neuromantisch-lebensphilosophische Verführung, den Konflikt zwischen Leben und Form, von Schaffensprozeß und geschaffener *Form* zum »tragischen« Dualismus des kulturellen Lebens zu mystifizieren.

Raphael faßt diesen Dualismus, in welchen sich der »schöpferische Trieb« auf dem Weg seiner Realisierung notwendig verstricken muß,

vielmehr als inneren Motor des künstlerischen Schaffens: Im »sich selbst setzenden Konflikt« (S. 62 ff.) findet der materielle Schaffensakt des Künstlers seine eigene Gesetzmäßigkeit. Der Künstler muß diesen Konflikt von Leben und Form nicht nur »anerkennen«: er muß ihn vielmehr zum Gegenstand seines Schaffens machen und im Werk gestaltend überwinden. In der Aufarbeitung des Konflikts durch seine Gestaltung »wird der Schein erweckt . . . , als ob ein Gesetz der Natur sich hier erzeuge« (S. 74). Das Werk erscheint als Organismus, weil dessen Teile sich mit »innerer Notwendigkeit« verknüpfen. Diese gestaltete Einheit ist eine des Werks, genauer des Werkbegriffs und seiner bestimmenden Idee: des sich im Konflikt selbst realisierenden schöpferischen Trieb. Sofern nicht seine Äußerungsformen überhaupt untersucht werden, sondern die Grundlegung limitiert wird auf das Ausdrucksgebiet und die materielle Wirklichkeit der Malerei, ist die »Einheit« als »Idee« des künstlerisch-malerischen Schaffens Gegenstand der Kunstwissenschaft, die nicht zur Kulturwissenschaft ausgeweitet wird oder dieser — als Teilbereich — untergeordnet.

Das »Werk aus innerer Notwendigkeit« ist auch Zielbegriff der 1910 entstandenen Schrift Kandinskys über *Das Geistige in der Kunst*. Aber Raphael läßt sich weder Weg noch Ziel seiner Grundlegung von der gleichzeitig sich abzeichnenden ästhetischen Bewegung der Moderne direkt vorgeben. Sie werden vielmehr in der »theoretischen Grundlegung« autonom entwickelt. Auch der erste Teil des Buchs ist zu verstehen als Auseinandersetzung mit der »Philosophie des Impressionismus«, in deren Auffassung Raphael sich an die Darstellungen Richard Hamanns (1907) anlehnt, ohne jedoch wie dieser den Impressionismus zum allgemeinen Typus der Weltanschauung von Übergangs- oder Dekadenzepochen zu enthistorisieren. Die Konvergenz der theoretischen Entwicklung und der ästhetischen Praxis ergibt sich als Resultat eines begrifflichen Konstruktionsprozesses. Wenn die »Macht der Vereinigung« des kulturell Getrennten in Frage steht, bedarf die Einheit von Philosophie und Kunst neuer Begründung. Denn würde sie sich quasi automatisch ergeben, könnte sie, als heteronom von der blinden Macht des Ganzen bedingt, keine »Wahrheit« beanspruchen. Der Unwahrheit des Ganzen und seiner Bewegung sieht Raphael sowohl Ästhetizismus wie Lebensphilosophie erliegen, wenn er auch die gesellschaftlichen Bedingungen des ideologischen Prozesses noch nicht tatsächlich erfaßt hat. Die theoretische Konstruktion der ästhetischen Praxis muß aber dennoch ihre Rechtfertigung finden: Die Darstellung des Entwicklungsgangs der realen ästhetischen Praxis verweist auf die Notwendigkeit der Theorie, der

theoretisch entwickelten Begriffe. Der zweite, »praktische Teil« des Buchs ist nicht Illustration oder Anwendung des ersten. Theoretische und historische Entwicklung werden nicht ineinander aufgehoben. (Auch in der späteren Kunsttheorie bleiben Theorie und Geschichte der Kunst in kritischer Spannung; vgl. *Marx Picasso*, S. 25 ff.)

Aus diesem Grund verschwindet in Raphaels theoretischer Darstellung das subjektive, lebenspraktische Bedürfnis nach Erfahrungseinheit in und hinter der begrifflichen Konstruktion. Sie darf gerade keinen subjektiven Ausdrucksgehalt mehr haben, wenn sie den der Kunstwerke als objektiv gültigen erfassen und rechtfertigen will. Das »Bedürfnis der Philosophie« muß wieder zum objektiven werden. (Daraus entspinnt sich die Polemik gegen das Kantische Geschmacksurteil, gegen das Gefühl der Lust und Unlust als Grundlage des ästhetischen Urteils.) Will die Theorie der Kunst ihren kritischen Anspruch gegen die Gestalten des modernen Lebens festhalten, muß ihre Begründung »rein« erfolgen. Sie setzt sich damit jedoch der Gefahr aus, daß die dieser Begründung entspringende »Idee« sich abstrakt gegen die Wirklichkeit setzt. Es bedarf also auch des Nachweises einer einheitlichen Kraft, eines wirksamen Prinzips, das »alle Erscheinungen des Geistes und des Lebens gebiert« (S. 25 ff.), das die Möglichkeit der Konvergenz ästhetischer Praxis und ihrer theoretischen Grundlegung stiftet. Dieses Prinzip oder diese Kraft muß empirisch und nicht-empirisch zugleich sein: »reine« Kraft (S. 26 f.).

In diese Richtung hatte der Neukantianismus, insbesondere Hermann Cohen, die philosophische (erkenntnistheoretische) Begründungsproblematik vorangetrieben. Es folgt aus der Entwicklung des bürgerlichen Denkens im 19. Jahrhundert, daß das Bedürfnis nach Philosophie an einer Idee Befriedigung zu finden vermeint, die nun als unendliches Erzeugen aller Substantialität entkleidet ist und zur bloßen Funktion der Begründungsabsicht wird. Nach Cohen ist alles Erfahren *Hervorbringen* des Gegenstandes der Erfahrung. Im Denken als reinem erzeugenden Denken liegt der Grund alles Wirklichen. Es ist wirklich, sofern das reine Denken sich nur gemäß seiner inneren Gesetzmäßigkeit entfaltet. In diesem reinen Hervorbringen fallen Denken, Wollen und Fühlen zusammen; letzteres, als »reine Empfindung«, wird von Cohen bestimmt als »Urkraft der Kunst«. In ihr wirkt »die reine Liebe zur Natur des Menschen« (*Ästhetik des reinen Gefühls*, I, S. 191 ff.). Daraus entspringt der Kunst die Aufgabe der schaffenden Vollendung. Denn die Liebe, die sich schaffend ihren Gegenstand erst erzeugt, ist streng unterschieden von Mitgefühl oder Einfühlung. Gegenstand dieser Vollendung ist die »Einheit von Leib und Seele« in der geschaffenen Gestalt. Die Gestal-



tung vollzieht sich am Objekt der Kunst, die Erzeugung der Einheit dagegen nur *im Subjekt*, auf das die Gestaltung zurückwirkt. So ist das Werk bloß Mittel, diese Einheit im Subjekt als Gefühl zu erzeugen; das gleiche gilt für das Schaffen. »Es verschwindet daher das Objekt für das reine Gefühl«, Gegenstand der Kunst ist nicht das Werk, sondern die Erzeugung des *Genies* (a. a. O., I, S. 201). Über seine Funktion für das Subjekt hinaus hat das Werk, hat die Kunst keinen Bestand.

Der Neukantianismus opfert die Wirklichkeit des Gegenstandes der Erfahrung, um zumindest deren funktionale Einheit retten zu können. Die Objektivierung des philosophischen Bedürfnisses schlägt um in reinen Subjektivismus. Autonomie der Kunst wird zu deren wirklicher Erscheinung statt zum kritischen Korrektiv. Als solches aber versucht Raphael die Kunstautonomie, die Freiheit des künstlerischen Schaffens als *praktische Möglichkeit* gegen die Erfahrungen des 19. Jahrhunderts zu restituieren (vgl. dazu auch das Nachwort zu *Marx Picasso*, S. 147 f.). Raphael folgt der von Cohen entwickelten Strategie der Begründung, aber er bleibt dem Programm der modernen Kunst insoweit verpflichtet, als er auf dem Autonomieanspruch des Werks, darüber hinaus der Kunst beharrt, den er als praktischen Anspruch gegen die erscheinende, wirkliche Praxis der Kunst kehrt.

Weder die Idee der Kunst noch die auf Kant zurückgehende Unterscheidung der subjektiven Erkenntnisvermögen können die Basis einer praktisch gemeinten Grundlegung der Ästhetik der modernen Malerei abgeben, sondern nur die Wirklichkeit, die im Materiellen wirksame Kraft des schöpferischen Triebes. Nur dann läßt sich ein »Sinn des Werdens« der modernen Kunst angeben, der über deren arbeitsteilig abgespaltenen Bereich hinausweist. Der schöpferische Trieb ist zu explizieren als wirksame Kraft oder als wirkendes Prinzip »unter allen Äußerungen nicht nur des Geistes, sondern des Lebens überhaupt« (S. 23). Das aber verlangt, daß Raphael in seiner Konstruktion der praktischen Möglichkeiten des Schaffenstriebes keine seiner materiellen und kulturellen Bedingungen unterschlagen darf. In idealtypischer Darstellung (deren Methode und Gliederung er sich von der zeitgenössischen Psychologie vorgeben läßt) zeigt Raphael, wie alle diese empirischen Bedingungen vom Schaffenstrieb auf dem Weg seiner Realisierung zu dessen eigenen Bedingungen und Bestimmtheiten *gemacht* werden, wie alles: Material und subjektives Erleben, der Stoff, das Sujet, die Forderungen des zweidimensionalen »Bilds« zum »Mittel« der Realisierung werden (S. 50 ff.). Darum ist der erste, der theoretische Teil von materialen Auseinandersetzungen mit dem realen Schaffensprozeß und seinen bildgestalteri-

schen Problemen nicht wie mit Fremdkörpern illustrativ durchsetzt, sondern in jedem einzelnen Punkt, an jedem Problem der Gestaltung soll gezeigt werden, wie in seiner adäquaten Lösung der schöpferische Trieb seine Bestimmtheit realisiert.

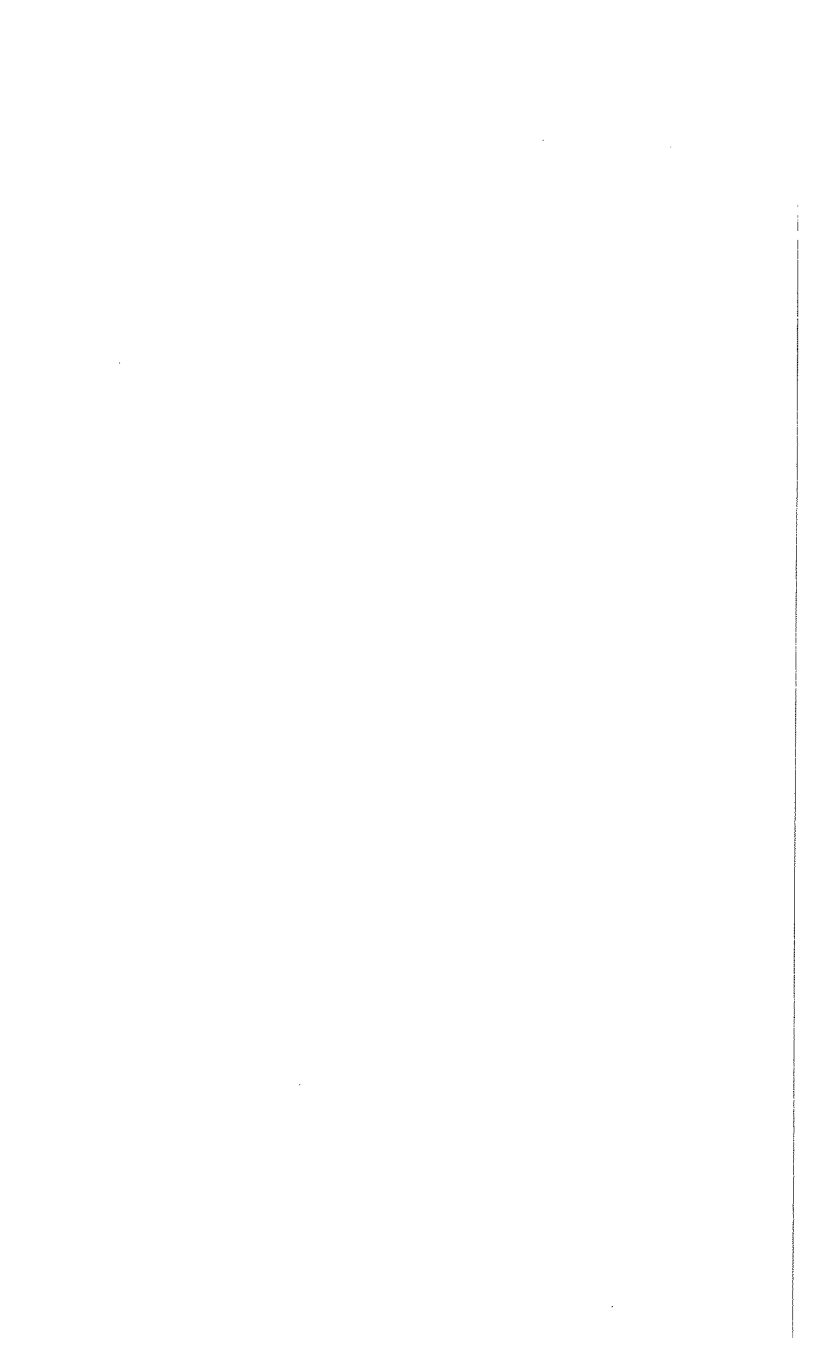
Der Anspruch an die Kunst und das künstlerische Schaffen enthält ein »Sollen«: Aber es wird begründet im theoretisch-prinzipiell entwickelten »Können«, in den materiellen Möglichkeiten des bildnerischen Schaffensprozesses. Zwar teilt der Begriff des schöpferischen Triebes die (lebens-)metaphysischen Unschärfen und die in seiner reinen Produktivität liegende Tendenz, sich als bloßes Inkognito der im bürgerlichen System verdinglichten Produktivität zu erweisen. Der Begriff des schöpferischen Triebes wird aber zum Grenzbegriff in der Art und Weise, wie ihn Raphael zur kritischen Darstellung der *Gestaltungsprobleme* der Moderne fruchtbar macht. In der philosophisch gerechtfertigten Darstellung des Wegs der modernen Malerei *Von Monet zu Picasso* steht Raphael auf der Schwelle zur später entwickelten »empirischen Kunstwissenschaft«, die entfaltet wird in der Frage: *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* Noch ist der Begriff schwankend-unbestimmt, er muß sowohl metaphysisch-prinzipielle wie empirisch-beschreibende Funktionen erfüllen, und die Doppelfunktion belastet die Lösung der gestellten Aufgabe. Aber in seinem Beharren auf der Ausdruckswirklichkeit eines Kunstwerks oder seines Schaffensprozesses setzt Raphael der theoretisch-metaphysischen Konstruktion bestimmende Grenzen.

Erkenntnistheoretische Grundlegung und Aktwirklichkeit des schöpferischen Triebes werden nicht ineinander aufgelöst, eine praktische Vorsicht, die Raphael der Psychologie Münsterbergs entnommen hat. Was aber dort eher methodischen Distinktionen entspringt, verbindet sich bei Raphael mit einem gleichsam unterirdischen »Materialismus«. Der mag in diesem frühen Text vor allem ein sensualistischer sein, ein Beharren auf der Wirklichkeit der *Kunstanschauung*, des Kunst-Genusses. Aber nicht diese geben den sicheren Grund ästhetischer Erfahrung, sondern der Gegenstand, genauer seine innere Geschichte. In ihr bestimmen sich Subjekt und Objekt wechselseitig (vgl. S. 55): die Totalität der psychischen Kräfte verweist auf die der objekthaften Möglichkeiten, die im Prozeß der Gestaltung zum Ausdruck befreit werden. Der »Entmaterialisierung des Objekts« (S. 50 ff.) im subjektiven Erlebnis entspricht die »Materialisierung« des Subjektiven (S. 37 ff.). Beide gegenläufig-parallelen Bewegungen durchdringen sich in der „Konzentration des gesamten Lebens“, in der „schöpferischen Stimmung“ (S. 55). Sie treibt zur Gestaltung: nicht als unbestimmter Trieb, sondern im noch ungestalteten Reichtum ihrer Potentiale. Erst das Werk kann zur Erfahrung

bringen, was in dieser Stimmung wirksam war: Das Erlebnis der Welt, in dem Subjekt und Objekt einander wechselseitig bestimmend sich durchdringen, als »frei verfügbares Eigentum« des schaffenden Künstlers (S. 49). Diese Erfahrung bedarf nicht allein der Gestaltung, sie bedarf notwendig der resultierenden Gestalt: Das Erlebnis des künstlerischen Schaffens muß im Werk »aufgehen«.

Prozeß und Resultat des Schaffens verweisen aufeinander, ohne daß eins das andere in sich »aufheben« könnte. Die durchgehaltene Spannung zwischen beiden wird nicht, nach lebensphilosophischem oder neukantianischem Vorbild, zur ewigen Bedingung des Schaffens überhaupt stilisiert, sie gilt nicht als metaphysischer Grund der »ewigen Aufgabe« der Kunst oder der »Idee« des Schaffens, sondern sie erscheint, vor allem im zweiten Teil, als praktisches Problem im Kontext seiner historischen und materiellen Bedingungen. Selbst wenn Raphael diese Perspektive noch nicht konsequent genutzt hat — die Spannung zwischen Werk und Prozeß ist Ansatzpunkt der Weiterentwicklung der Schaffentheorie »auf historisch materialistischer Grundlage«.

Der Anspruch an die Kunst hat seinen Grund in der materiellen Wirklichkeit des Schaffensprozesses. Diese Grundlegung formuliert, implizit, in kunsttheoretischer und nicht gesellschaftstheoretischer Wendung, kritisch die Erfahrungen der bürgerlich-neuzeitlichen Geschichte. Bis hin zu Picasso bleibt die moderne Malerei Gestalt des »modernen Lebens« und seiner Beschädigungen. Auch der Kunst Picassos ist noch nicht gelungen, was »der« Kunst möglich sein soll: vom »impressionistischen«, vom modernen Subjektivismus zu befreien. Der klassischen Kunst eines Nicolas Poussin, den Raphael zuletzt zum Zeugen gegen die Moderne aufruft, schien dies gelungen. Raphael überspringt an dieser Stelle die gesellschaftlichen Voraussetzungen und konzentriert sich auf den Bedeutungsgehalt dieser Malerei für die Moderne. Die moderne Befreiung des künstlerischen Schaffens von der Norm der Nachahmung eröffnet die praktisch-kritische Perspektive, in welcher das künstlerische Schaffen als seinerseits geschaffenes, als in sich vermitteltes wirken kann wie Natur: »als ob ein Naturgesetz sich hier erzeuge« (S. 74). Nur darin könnte sich das Bedürfnis *der* Philosophie als objektives praktisch erfüllen. Die Frage der Kunst *wird* zu einer Frage des Lebens. Sie ist es nicht immer schon, und sie kann im Realprozeß des historisch und materiell bedingten Schaffens die verbindliche Antwort auf diese Frage verfehlen.



# I

## Theoretischer Teil

### Versuch einer Grundlegung des Schöpferischen

*Faust:*

*Wohin der Weg?*

*Mephistopheles: Kein Weg! Ins Unbetretene,  
Nicht zu Betretende; ein Weg ans Unerbetene,  
Nicht zu Erbittende. Bist du bereit? —  
Nicht Schlösser sind, nicht Riegel wegzuschieben,  
Von Einsamkeiten wirst umhergetrieben.  
Hast du Begriff von Öd' und Einsamkeit?*

*(...)*

*Ein glühender Dreifuß tut dir endlich kund,  
Du seist im tiefsten, allertiefsten Grund.  
Bei seinem Schein wirst du die Mütter sehn,  
Die einen sitzen, andre stehn und gehn,  
Wie's eben kommt. Gestaltung, Umgestaltung,  
Des ew'gen Sinnes ew'ge Unterhaltung,  
Umschwebt von Bildern aller Kreatur.*

*(...)*

*Berühr' ihn mit dem Schlüssel —*

*Er schließt sich an, er folgt als treuer Knecht.*

*(...)*

*Und hast du ihn einmal hierher gebracht,  
So rufst du Held und Heldin aus der Nacht,  
Der erste, der sich jener Tat erdreistet;  
Sie ist getan, und du hast es geleistet.*

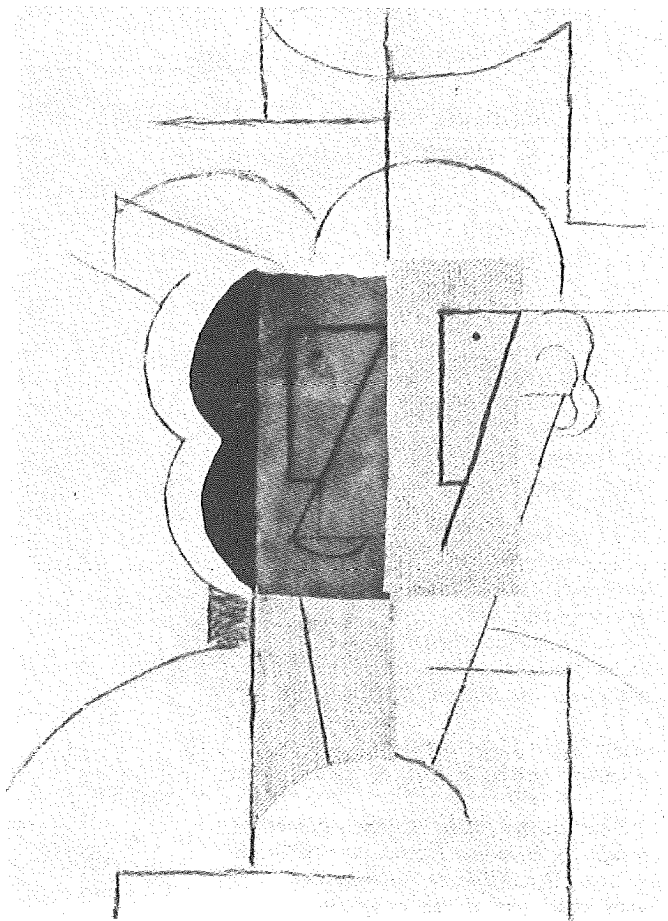
*(...)*

*Wenn ihm der Schlüssel nur zum Besten frommt,  
Neugierig bin ich, ob er wiederkommt?*

*Goethe, Faust II. Teil, 1. Akt*

*Das Ziel ist zu erfreuen.*

*Nicolas Poussin*



*Picasso: Mann mit Hut 1912—13*

Unter allen Rätseln, die den menschlichen Geist zu einer Lösung herausfordern, nimmt das ewige und erregende Problem der Kunst eine besondere Stellung ein. Es ist ein Sachproblem und *zugleich* die Frage nach dessen Möglichkeit, denn dies Problem zu stellen, bedeutet mehr, als auf seine und damit auf die Existenz der Kunst hinzuweisen. So stehen wir, wenn wir uns dem Wesen der Kunst nähern wollen, vor der Sphinxfrage des Schöpferischen. Vielleicht wäre man der Lösung des Rätsels schon näher gewesen, wenn man nicht immer gefragt hätte: ›Was ist Kunst und wie wirkt Kunst?‹, sondern: ›Wie wird Kunst, welches ist der Sinn ihres Werdens?‹ Indem man die Kunst mit außerkünstlerischen Dingen wie Natur, Schönheit, Abstraktion und Metaphysik verwickelte und verendlichte, versperrte man sich jede Möglichkeit einer zureichenden Erkenntnis. Der andere Weg aber, aus dem Werden der Kunst ihren Sinn zu finden, zeigt uns sogleich die fundamentale Tatsache, daß dem Menschen ein schöpferischer Trieb eingeboren ist, der — in einer erstaunlichen Breite sich ergießend — überall Mittel zu seiner Betätigung sucht. Der abstrakte Weg über den Begriff, der konkrete Weg über die plastische Form und der Weg über Architektur und Musik schlummern in ihm wie der Weg der Tat und des Lebens selbst.

Mit der Behauptung eines einheitlichen schöpferischen Triebes unter allen Äußerungen, nicht nur des Geistes, sondern des Lebens überhaupt, stehen wir bereits auf einem der bisherigen Erkenntnistheorie entgegengesetzten Standpunkt. Die Frage, mit der und durch die Kant die Ästhetik geschaffen hat, lautete: Was unterscheidet die Richtung des Geistes, welche auf die Erzeugung von Kunstgebilden geht, von den anderen Richtungen des Geistes, welche

Wissenschaft und Sittlichkeit hervorzubringen streben? Von hier aus kam sie zu einer Differenzierung des Bewußtseins in drei getrennte Vermögen, in verschiedene Gesetze und Stoffe dieser Vermögen. Das Resultat dieser systematischen Isolierung war, daß man der Kunst die Möglichkeit jener Objektivierung nahm, die man der Wissenschaft glaubte zugestehen zu müssen.<sup>1</sup> Alles gipfelte in dem Satz Kants: »Es ist kein objektives Prinzip des Geschmackes möglich.«<sup>2</sup> Sein Bemühen, die Kunst dennoch aus der Willkür des Subjektiven und zugleich als Problem der Wissenschaft zu retten, war eine ergebnislose Gigantenarbeit. Und sein Volk der Dichter und Denker schwört noch heute auf die positive Umsetzung seines Resultats: Kunst ist Geschmacksache.

An der Unhaltbarkeit des Resultats offenbart sich die Verkehrtheit des Ausgangspunkts. Vor dem Gedanken des einheitlichen schöpferischen Triebs fallen alle Differenzierungen zusammen. Bei der Aufteilung des Bewußtseins in drei apriorische, konstitutive Grundkräfte: Denken, Wollen, Fühlen und der entsprechenden Gegenstandsbereiche: Wissenschaft, Tat, Kunst mußte man einerseits der Religion eine abgeleitete Stellung zuweisen und konnte andererseits nicht verbergen, daß die selbständigen Bewußtseinsarten ineinandergreifen und daß die eine, welche die Kunst konstituierte, recht jungen Datums war. So sind Erweiterungen nicht ausgeschlossen und werden um so wahrscheinlicher, wenn man einsieht, daß die gesuchte Differenz weder im Stoff noch im Vermögen liegt, sondern im Ausdrucksgebiet und in den Materialien. Von daher bestimmt sich das Vermögen nicht mehr als ein isoliertes, sondern als eine spezifisch präponderierte Kombination aller Vermögen. Und diese bedingt den Stoff. Als Ausgangs-



punkt ist er überall die Totalität der Welt, nur das Gebiet der Realisierung ist verschieden.

Die veränderte Fragestellung aber läßt die Differenz zur bisherigen Erkenntnistheorie augenscheinlich werden: Es wird nicht mehr nach den Prinzipien der Erkenntnis und den Gesetzen gültigen Denkens gefragt, sondern nach den funktionalen Prinzipien des Erkenntnistriebes selbst, nach denen allein er ein Werk hervorbringen, seinen letzten ihm immanenten Sinn erfüllen kann. Schon der Gedanke, daß ein logisch richtiges Urteil oft belanglos ist, daß eine rechte Verbindung richtiger Urteile noch kein wertvolles Werk sichert, sollte zeigen, daß unter diesen Erkenntnisprinzipien und logischen Gesetzen eine Tätigkeit unseres Bewußtseins stattfindet, die umfassender ist und jene in sich birgt. Diese Tätigkeit ist die schöpferische, die, nach ihren eigenen Gesetzen sich vollendend, die der Logik und Erkenntnistheorie geradezu bestimmt.

Freilich findet sich auch in der bisherigen Erkenntnistheorie die Einsicht, daß in der Kunst eine Kraft wirke, welche die Welten der Natur und der Sittlichkeit eine. Aber es fehlt der klare Leitgedanke, daß es derselbe schöpferische Trieb ist, der alle Erscheinungen des Geistes und des Lebens gebiert. Die von ihm gestiftete Einheit aber ist zugleich der Grund der Zusammengehörigkeit wie der völligen Differenziertheit der einzelnen Erscheinungsformen. Denn gerade weil sich die einzelne Kunst aus dem Urstrom überhaupt loslösen konnte, ist sie in sich rein, das heißt unersetzbar durch irgendeine andere. Dieses In-sich-bestimmt-Sein einer jeden Kunst, das unsere Klassiker gefordert haben, kann die Grenzen nicht überschreiten, die aus der Einheit der Funktion des schöpferischen Triebes kommen. Indem wir diesen selbst zum Gegenstand unserer

Erkenntnis machen (um zu zeigen, daß er einer Objektivierung fähig ist, die jede Willkür ausschließt), werden wir ihn in seiner Allgemeinheit darstellen und mit Bezug auf die Malerei spezialisieren, ohne jedesmal die korrespondierende Form in den anderen Künsten und Wissenschaften aufzuzeigen.<sup>3</sup>

Der einheitliche und schöpferische Trieb ist in sich ursprünglich und rein. Wenn er sich der Objekte bedient, um sich zu realisieren, so ist er darum nicht Nachahmung und auch keine Reaktion; er liegt also völlig *vor* jeder Abstraktion und Einfühlung. Daß er Ausdruck eines Subjekts ist und sich an Subjekte wendet, bestimmt ihn nicht als Funktionslust und Mitteilungsbedürfnis. Seine Bindung an das Material erniedrigt ihn nicht zum Handwerk, und wenn er praktischen Zwecken sich einfügt, so geht er nicht in ihnen auf. Ihn so definieren, hieße, ihn in seinen Mitteln zu verendlichen, während er sie doch nur als seine Inhalte überwindet. Und man kann sagen, daß er um so stärker ist, je größer die Hindernisse waren, die er sich von dieser Seite stellte. In seiner Tätigkeit bleibt er reine und ursprüngliche Funktion und als solche unendlich und zielsetzend.

Seine Unendlichkeit zeigt sich zunächst in seiner Ursprungslosigkeit. Mag die Berufung plötzlich oder allmählich zum Bewußtsein kommen, sie bleibt unerklärbar. Und da sie sich nicht erzwingen, ja die Begabung sich nicht einmal durch reine Erkenntnis fördern läßt, so müssen wir annehmen, daß der Künstler mit der Fähigkeit zum Schaffen wie der Mensch mit der zum Gehen geboren ist. Entsprechend hat Goethe behauptet, daß der Dichter sein Weltbild schon mit ins Leben bringe.

Dieselbe Ursprungslosigkeit finden wir dann auch in der

einzelnen Konzeption. Matisse sagte mir einmal, daß er Wochen und Monate durch dieselben Dinge gehe, bis sie ihn plötzlich zum Schaffen drängen. Und dann mit einer unabweislichen Energie. Künstler berichten, daß der Rhythmus eher da war als der Text, ein Liniengewirr vor der Figur. Dem entspricht die Energie des Berufenseins. Der Künstler fühlt es, ehe er weiß, zu welcher Kunst er sich wenden wird (und die Möglichkeit dieses Zweifels beweist die Einheit der Funktion hinter den Spaltungen in Künste).

Der Tätigkeitsdrang selbst wirkt ununterbrochen. Was von Marées und Cézanne berichtet wird, daß sie nie und nirgends ihr Auge und Gehirn ruhen ließen, darf ganz allgemein gelten. In dieser Tätigkeit ohne Ende scheint der gleiche Gehalt immer wiederzukehren. Wenigstens hat Poussin versucht, die seelischen Tatsachen, die ihn beschäftigten, nach den damals bekannten Modi der griechischen Musik aufzuteilen. Sein Biograph Félibien schreibt darüber: »Da der Modus der Griechen und Römer eine Verbindung von Verschiedenartigem war, kann es vorkommen, daß aus der Wahrheit und der Unterschiedlichkeit, die sich in dieser Zusammenstellung begegnen, ebenso viele unterschiedliche Modi hervorgehen und daß aus jedem der solcherart proportional zusammengesetzten, unterschiedlichen Teile eine geheime Kraft strahlt, welche die Seele zu verschiedenen Gefühlen anregt. Daher rührt, daß die Griechen und Römer jedem dieser Modi eine besondere Eigenschaft zuschrieben, soweit sie die besondere Wirkung erkannten, die diese hervorzurufen vermochten: zum Beispiel dem als dorisch bezeichneten Modus tiefe und ernste Gefühle; dem phrygischen heftige Leidenschaften; dem lydischen, was es an Lieblichem, Erfreulichem und Angenehmem gab; dem ionischen, was den Bacchana-

len, Festen und Tänzten zukam. So daß er [Poussin] sich in Anlehnung an die Maler, Dichter und Musiker des Altertums an diesen Gedanken hielt: und das ist auch in seinen Werken zu beobachten, wo er, je nach dem Thema, das er behandelt, nicht nur versucht, auf den Gesichtern seiner Figuren die unterschiedlichen Gefühle auszudrücken, die ihrem Handeln entsprechen, sondern die gleichen Empfindungen in der Seele derer anzusprechen und lebendig werden zu lassen, die seine Bilder betrachten.«<sup>4</sup>

Bei der Klarheit dieser Aufteilung sieht man leicht, daß es immer dieselben Gehalte sind, die in den verschiedenen Perioden seines Schaffens in gleichen oder völlig anderen Erscheinungsformen und Stoffen wiederkehren. Allein die Tatsache dieser Wiederkehr gibt dem schöpferischen Trieb eine innere Unendlichkeit seines Tuns, wenn wir auch das Perioden-Gesetz dieser Wiederkehr nicht kennen.

Noch mehr als Anfang und Verlauf liegt der Abschluß des schöpferischen Prozesses im Unendlichen — Kunst und Abschluß: das bedeutet einen Widerspruch in sich selbst. Die Frage ›Wann und aus welchen Kennzeichen wissen Sie, daß Ihr Bild fertig ist?‹ wird vom wirklich gestaltenden Maler mit einem ironischen Lachen beantwortet. Es ist ein Immer-wieder-von-neuem-Anfangen. Wäre Kunst Naturnachahmung, Ichmitteilung, irgendeine Art Stilisierung oder bewußte Umbildung, so müßte sie ein Ende haben. So aber hinterläßt noch die größte Totalisierung die Empfindung, daß man nur ein Bruchstück herausgebildet habe. Bekannt ist der Ausspruch eines japanischen Malers, daß er neunzigjährig zu ahnen beginne, was man gestalten könne, und die Darstellung dieses Satzes in Hofmannsthals »Tod des Tizian«. Am einsichtigsten aber wird die Unendlichkeit des schöpferischen Triebes aus sei-

ner Zielsetzung. Die relative Verendlichkeit dieses in sich unendlichen Willens besteht in der Herstellung eines Organismus, der alle Lebensbedingungen in sich selbst trägt, seinen eigenen Raum, seine eigene Zeit, eine eigene Kausalität hat. Sein Wesen ist wie das eines jeden Organismus unendliche Beziehung. Dieses Ziel, das uns den Sinn der Kunst darstellt, liegt völlig jenseits jeder realen Welt in einer gesollten und als gesollt erst zu erschaffenden Welt.

Nach dieser Erkenntnis kann es uns gleichgültig sein, ob in jeder vorliegenden Malerei diese Forderungen verwirklicht sind. Denn nicht jede Malerei ist Kunst und nicht jede Kunst absolute Gestaltung. So wird sich uns ein Stufenbau der Betätigung des schöpferischen Triebes ergeben, der zur absoluten Gestaltung hinführt. Andererseits aber muß der schöpferische Trieb, den wir als einen ursprünglichen erkannt haben, so tief im Menschlichen verwurzelt sein, daß wir seinen Widerschein in jeder individuellen Stellungnahme zur Welt erkennen können. Hier kommt uns die Erkenntnistheorie mit der Lehre zu Hilfe, daß uns die Welt nicht an sich, sondern nur bedingt durch unsere Vermögen gegeben sei, so daß alles, was wir wahrnehmen und erkennen, bereits eine Erschaffung darstellt.<sup>5</sup> Psychologische Untersuchungen haben ganz konstante Reihen der Stellungnahme des Subjekts ergeben. Baerwald hat daraus folgende Typen gebildet<sup>6</sup>: 1. den beschreibenden Typ, wobei er noch den passiven von dem vorsichtigen unterscheidet; 2. den selbsttätigen Typ, seine Charakteristik ist die Neigung, den Zusammenhang des Ganzen zu beobachten, Vergleiche und über nicht sofort Verständliches Vermutungen anzustellen und schließlich in seiner Stellungnahme

die Beziehung zur eigenen Person stark zu betonen; 3. den harmonischen Typ als Synthese des selbsttätigen und des vorsichtigen Typus. Diese Typik läßt sich zwanglos als wertender Stufenbau interpretieren, und als einen solchen können wir die Resultate der experimentellen Psychologie *mutatis mutandis* in den Äußerungen des schöpferischen Triebes wiederfinden, die auf einer ganz anderen Ebene liegen. Die Kluft zur einfachen Stellungnahme wird sich uns später ausfüllen.

Der schöpferische Trieb beginnt seine Tätigkeit mit der konstatierenden Bildung einer Tatsache. Es ist dies die unterste Stufe oder der Naturalismus der Gestaltung. Doch wollen wir keinen Zweifel darüber entstehen lassen, daß wir *nicht* von Nachahmung sprechen. Jede Imitationstheorie leidet an erkenntniskritischen Unmöglichkeiten. Denn die Welt ist nie gegeben, sondern durch und für die speziellen Mittel der Kunst (oder Wissenschaft) immer erst zu entdecken. Als Forderung ist die Nachahmungstheorie sinnlos, weil sie nur die negative Bestimmung der Verdopplung ergibt, das schöpferische Problem also nur vom Künstler weg und damit unweigerlich ins Metaphysische oder Theologische schiebt.

Auch die erste Stufe der Gestaltung ist Erzeugung. Diese aber bestimmt sich als aus einer Relation zwischen Subjekt und Objekt entspringende Empfindung. Als Subjekt fungiert die Persönlichkeit, das Ego-Individuum mit überwiegend passiv sich hingebenden Perzeptionsorganen, als Objekt eine zufällige Erscheinung. Dabei macht es keinen wesentlichen Unterschied, ob in der Konstituierung dieser Empfindung das Objekt in der physischen oder psychischen Welt liegt. Man muß sich darüber klar sein, daß das psychische Erlebnis eine ebensolche Realität bedeutet wie

die Welt der Objekte und daß es als solche ebensowenig in die Welt des äußeren Seins konstituierendes Prinzip des künstlerischen Schaffens sein kann. Seine reine Wiedergabe ist ebensosehr Gestaltungs-Naturalismus wie die der äußeren Welt.

Für jeden Künstler sollte dieser Unterschied völlig belanglos sein, denn: »Nichts ist drinnen, nichts ist draußen, denn was innen, das ist außen.«<sup>7</sup> Wichtiger ist, daß auch auf dieser Stufe der Gestaltung die Empfindung nicht in sich selbst beschränkt und beschlossen bleibt, sondern eine Verknüpfung mit einer Art Totalität findet, die wir wegen ihrer materiellen Beschaffenheit die kosmische nennen können. Als solche ist die Empfindung entweder stimmungshaft oder atmosphärisch. Es ist nun das Hauptcharakteristikum dieser Gestaltungsstufe, daß der schöpferische Trieb bei dieser durch Erkennen erzeugten Tatsache verharrt und sich nicht von ihr befreien kann. Er bleibt aus Mangel an Gehalt im Materialen des Stoffs, seine Tätigkeit ist eine Schärfung der Wahrnehmung und eine Verfeinerung der Analyse des zu beschreibenden Objekts. Mag mit der Bereicherung auch eine Vereinfachung Hand in Hand gehen, die Beziehung von Einheit und Mannigfaltigkeit kommt über den Objektzusammenhang nicht hinaus.

Es wird eine Unterscheidung nötig sein zwischen dieser Kunst, die aus einem Minimum an Gehalt nicht zur Gestaltung kommt, und einer anderen, die aus einem Maximum an Gehalt die Gestaltung nicht mehr erreichen kann. Für diese hat Hegel in seiner Definition der romantischen Kunst eine zureichende Erklärung gegeben: Die romantische Kunst bedeute ein Hinausgehen der Kunst über sich selbst in Form der Kunst, eine Auflösung der ästhetischen Form zugunsten eines absoluten Inhalts, dessen Darstel-

lung die Grenzen der ästhetischen Ausdrucksmittel überschreitet. Aus zwei ganz verschiedenen Gründen und bei völliger Differenz des Gehalts ist beiden gemeinsam, daß sie im Materialen des Stoffs bleiben.

Drohte auf dieser ersten, deskriptiven Stufe der Gestaltung die Aktion des schöpferischen Triebs zu einer *Reaktion* zu werden, so ist auf der zweiten Stufe der Gestaltung im Gegenteil aller Nachdruck auf das Subjekt gelegt, und an die Stelle der glatten Nachahmung tritt das Gespenst des Formalismus. Die Erzeugung beruht auf der Teilnahme der verknüpfenden, klärenden, kombinierenden Fähigkeiten des Zusammenhänge suchenden Subjekts. Das gesuchte Objekt soll nun hinausgehoben werden über den Wirrwarr der Einzelperscheinungen, über das zufällige Verlorensein des Dings in Zeit und Raum. Man sucht das Stabile, das Wesen, das Allgemeine. Ob man nun das statisch Allgemeine sucht (das Wesen des Seins) oder das dynamisch Allgemeine (das Wesen des Ablaufs), immer taucht die Frage auf: Woher bestimmt sich denn dieses Wesen?

Der schöpferische Prozeß, der sich in einer Umbildung der Gegebenheit auf ein gedachtes, geschautes Wesentliches betätigt, mag durch Eliminierung und Fortlassen oder durch Konzentrierung und Sammlung zu seinem Ziel gelangen wollen, immer muß ein Prinzip, nach dem bewußt verändert wird, stillschweigend angenommen sein.<sup>8</sup> Sofern dieses nun nicht in der absoluten Gestaltung liegt, muß es von außen herangeholt werden, und die Wahl und Scheidung zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem der Willkür des Subjekts, einem metaphysischen Bedürfnis oder einem naturteleologischen Zweck anheimgegeben werden.



Damit aber hat sich der schöpferische Trieb seiner Eigenrechte entäußert. Erinnern wir uns daran, daß auch Dürer, der wohl am hartnäckigsten die eine Schönheit des Menschen gesucht hat, schließlich zu dem Ergebnis kam, daß eine solche nicht zu finden wäre. Das war bedingt durch den verkehrten Ausgangspunkt, der die absolute Gestaltung in den absoluten Begriff des Dings verlegte, die Form in die Norm.<sup>9</sup> Sie teilt mit dem abstrakten Begriff das Schicksal, daß sie die Unendlichkeit, die sie zu fixieren, zu verendlichen glaubt, in ihrer unendlichen Lebendigkeit töten muß, so daß der Zusammenhang, den sie noch geben kann, kein organischer mehr, sondern nur ein konstruktiver sein kann.

Ein bedeutsamer Vorzug dieser Gestaltungsstufe ist die Tendenz zum Wissen um die Dinge, wenn auch das Wissen hier noch auf den Abweg führt, im Theoretischen als Selbstzweck verendlicht zu werden, während es doch nur dienende Stellung haben kann.<sup>10</sup> Je mehr sich aber der schöpferische Trieb von der harten Nähe der Objekte entfernt, um so mehr verfällt er allen nur vom Subjekt getragenen Ausdrucksformen und damit oft dem Fluch, keinen Weg mehr zur Realisierung zu finden. Aber auch da, wo subjektivistische Willkür durch die Objekte beschränkt wird, gibt es auf dieser Stufe der Gestaltung nur den einen Zusammenhang durch die Subjektakte, und je freier man mit dem Stoff waltet, um so mehr bleibt man an der Funktionslust des Subjekts haften.

Wir könnten leicht unsere Ausführungen über diese beiden Gestaltungsstufen nach ihrem Inhalt und ihrem Resultat vervollständigen, da wir glauben, daß hier eine durchgehende typische Korrelation von Gehalt und Gestaltungs-

grad vorliegt. Aber wir müssen uns damit begnügen, dieselbe für die dritte Stufe, für die absolute Gestaltung auszuführen. Nach der Interpretation der Psychologie sollte diese dritte Stufe eine Harmonie der beiden ersten darstellen. Wie aber soll diese zustande kommen können, da zum Subjekt auf jeder Stufe ein notwendig mit ihm verbundenes Objekt gehört?

Der Umkreis des Seins ist mit der Setzung eines transzendenten Seins völlig erschöpft, zu einer größeren Steigerung ist weder das reale Subjekt noch das Objekt fähig. Alles Sein aber ist kausal gebunden: die Welt der Objekte an den Zusammenhang des gesamten physischen Daseins; das psychische Erlebnis an den Erlebenden; das Wesen, das Gesetz an Gott oder den Einzelfall, da es ja eine Umformung darstellt. Die Welt der Kunst aber ist nach unserer Voraussetzung dadurch charakterisiert, daß alle Bedingungen und Möglichkeiten ihrer Existenz in ihr selbst liegen, und daß ihre Verbindung zur Realität unterbrochen ist. Solange eine Äußerung des schöpferischen Triebes an den Zusammenhang mit der Realität gebunden bleibt, solange sie ihn zum Zweck hat, ist sie in ihrer Reinheit bedroht und prinzipiell durch andere Äußerungen zu ersetzen. Aus dem ungelösten Zusammenhang erklärt sich das gegenwärtig endlose Schwanken des Schaffens zwischen Naturalismus, Photographie und Erlebnis; zwischen Idealismus, Mystik und Philosophie; zwischen Artistentum und Dandyismus.

Die Austauschbarkeit der Äußerungsweisen widerspricht aber der Forderung der Ursprünglichkeit und Reinheit des schöpferischen Triebes. Die ganze Welt des Seins, die Realität des Objekts, des Subjekts und des Materials muß zu einem Stoff werden, von dem sich der schöpferische Trieb

zu befreien hat, indem er ihn durchdringt. Er muß aus der Welt des Seins fortgerückt werden in die des Sollens, der Gültigkeit. Erst wenn der Nachdruck ganz ins Subjekt gelegt wird, wenn der schöpferische Trieb sich nicht mehr als Wiedergabe und ordnendes Prinzip der Realität, sondern als gesetzmäßiges Setzen seiner ihm immanenten Funktionen erkennt; wenn die Realität mit Zeit, Raum und Kausalität nicht mehr als Empfindung erlebt oder als Kategorie gefordert wird, sondern als eine neue, in sich beschlossene Welt aus den Gründen der Gesetze des Werdens der Objekte gestaltet wird; wenn das Erlebnis nicht mehr eine Vereinzelung oder ein Allgemeines bleibt, sondern zu einer Totalität wird und von der Basis des Psychologischen fortgerückt auf eine ganz andere Ebene, in der es seinen letzten Sinn und seine notwendigen Ausdrucksformen findet — erst dann hat der schöpferische Trieb seine letzte und höchste Gestaltungsstufe erreicht: *die absolute Gestaltung*. Nach der Veranlagung des Menschen kann sie jedoch immer nur ein unendliches Ziel bleiben.

Mit diesem Stufenbau des reinen Schaffenstriebes glaube ich keineswegs alle Erscheinungen des schöpferischen Triebes überhaupt erfaßt zu haben. Es kommt die große Zahl der unreinen Äußerungen hinzu. Sie alle sind charakterisiert durch eine übermäßige Betonung einer der im Spiel stehenden Kräfte und haben als Resultat eine völlige Ablenkung von der Formbildung überhaupt. Hierher gehört zunächst der Symbolismus und mit ihm jede andere Art literarischer Vergeistigung, die glaubt, daß ein Werk der Bildenden Kunst anders als durch seine eigene und reine Formbildung Inhalte von Gedanken und Gefühlen übermitteln kann. Aber nicht nur die Reinheit der Mittel

wird umgangen. Die Vergeistigung, die doch nur eine schnell greifbare Endlichkeit bedeuten kann, zeigt, daß eine Gestaltung überhaupt nicht vorliegt, und darum von Kunst nicht gesprochen werden kann.

Hierbei gehört ferner der Formalismus, der, die Identität von Form und Gehalt leugnend, von einer Apriorität der Form ausgeht und so rettungslos in leere Willkür verfällt. Die bestehende Form, die einen Inhalt einzwängen soll, ist ein lebloses Schema, das allein schon wegen seiner Existenz vor und ohne diesen Inhalt nichts mit der Form der Kunst zu tun hat, die Gestaltungsergebnis ist. »Ein methodisches Prinzip, dessen Charakter nicht durch die Eigenart des Objektes bestimmt wird, ist eben unfruchtbar, weil es willkürlich ist.«<sup>11</sup> Hierher gehören ferner alle Arten akademischer Kunst: die Schülerkopisten, die Klassizisten, die Synkretisten; das nur Dekorative und Monumentale; die Stilisierung, die Karikatur und die Improvisation.

Der reine schöpferische Trieb ergab uns drei Äußerungsformen, von denen jede mit dem Anspruch auftrat, Kunst zu sein. Die erste war das Ergebnis einer Relation zwischen Subjekt und Objekt, in der beide sich aneinander bildeten, und die Beschreibung dieser entstehenden Empfindung war Kunst. Auf der zweiten Stufe suchte das Subjekt ein Wesentliches, für das es keine reale Bestimmung hatte und das, wenn es sein Wahl- und Wertungsrecht legitimieren wollte, über sich selbst hinaus ins Transzendente greifen mußte. Zwischen diesen beiden Stufen und der dritten war für uns eine Kluft, die allgemein durch den Unterschied von Talent und Genie, spezieller durch den von Redner und Bildner<sup>12</sup> zu umschreiben ist. Dort ist alles Ich-

Rhythmus und trotz der Priorität des Objekts Passivität des Gehalts. Hier dagegen herrschen Sachauflösung und Aktivität. Wollten wir uns die Differenz graphisch verdeutlichen, so könnten wir die beiden ersten Stufen nur zweidimensional als Scheibe, die dritte aber nur dreidimensional als Kugel darstellen. Wir sahen, daß hier die Funktionen des Bewußtseins ausstrahlen und nicht mehr ein zufälliges Subjekt; ihnen kommen Strahlungen der Gesetze des Werdens der Objekte entgegen und nicht mehr solche eines unbestimmten und seienden Objekts. Am Schnittpunkt beider Strahlen entsteht die Kugel einer neuen Welt, die einen in sich vollständigen Zusammenhang hat.

Das, was ich den schöpferischen Trieb nenne, ist also deutlich nur Bewegung, nur Funktion. Unsere Aufgabe ist uns damit klar vorgeschrieben: Wir werden uns zunächst über die Funktionen des Bewußtseins, dann über die Gesetze des Werdens der Objekte Aufklärung verschaffen, um schließlich die Hauptfrage zu stellen, welchen Gesetzen die Gegeneinanderbewegung beider gehorcht, um jene neue Weltenkugel der Kunst hervorzubringen.

Das Bewußtsein oder das stellungnehmende Subjekt beruht auf einer ununterbrochenen und unendlichen Aktivität, auf einer kontinuierlichen Bewegung und damit auf einer Priorität des Willens. Dieser birgt in sich die Tendenz zum Antithetischen. »Wir können ... auf keine andere Wesenheit des Subjekts hinweisen als eben auf diese innere Beziehung seiner Akte zu ihren Gegensätzen. Alles Wollen ist ein Zurückweisen des Nichtwollens, das Bejahen wäre sinnlos, wenn es kein Verneinen gäbe, und das Verneinen will das Bejahen ausschließen, kurz: der Willensfaktor im

Erlebnis ist jener Anteil, der den Gegensatz notwendig verlangt, und gerade in seiner Entscheidung zwischen Gegensätzen liegt der Sinn der Subjektbehauptung.«<sup>13</sup> In dieser Entscheidung zeigt sich die dritte Eigenschaft des Bewußtseins: sein Wille sich zu realisieren. Es kommt mit der Setzung der Realität nichts prinzipiell Neues oder gar Verschiedenes hinzu, weil die reine Bewußtseinsbewegung als Funktion völlig im Leeren bleiben würde, ja weder entstehen noch bestehen könnte, wenn sie nicht ein Objekt setzte.

Die Realität des Künstlers, auf welche die Bewußtseinsfundamente seines schöpferischen Triebes hinweisen, läßt sich etwas näher bestimmen. Bei der Mehrzahl der Menschen ist das, was sie (von außen oder von innen her) wahrnehmen, ein Etwas, das aus Erinnerungen, Gefühlen und Zwecken so zusammengesetzt ist, daß es immer »dem Gegenstand einer nicht vorhandenen Empfindung gleicht«.<sup>14</sup> Unrein und gefälscht, ist es auch unselbständig, ein unoriginelles Gemisch suggerierter Gefühle, Meinungen und Konventionen. Der Künstler dagegen bemächtigt sich der (inneren und äußeren) Realität in ihren ursprünglich empfindbaren Größen und Formen, in der ursprünglichen Unmittelbarkeit des zeitlichen Verlaufs. Der Umstand, daß ihm die Realität als solche lebendig ist, bedeutet eine weit größere Zahl von Reizen, auf die er eigen und neu reagiert, und damit einen größeren und persönlicheren Besitz an Welt. »Mein ganzer Wert liegt darin, daß ich ein Mensch bin, für den die sichtbare Welt existiert.« (Théophile Gautier)

Aber auch das, was der Künstler sieht, unterscheidet sich von den Inhalten der Wahrnehmung eines Laien. Nicht mehr an das einzelne und isolierte Ding und an das

Detail geheftet, sieht der Künstler überall Zusammenhänge, Verhältnisse, Proportionen. Und diese Gesamtheit öffnet ihm einen in sich lebendigen Raum, in dem die Formen sich in allen Dimensionen bewegen. Auf ihre Werte als Raumträger und Raumbeleber, als Raumerzeuger geht vor allem das Sehen des Malers. Wir hatten vom Realisierungswillen des stellungnehmenden Subjekts so gesprochen, als handle es sich um die Wahrnehmung einer uns gegenüber existierenden Welt. Darin spricht sich die Kluft aus, die zwischen dem stellungnehmenden Subjekt besteht, in dem Subjekt und Objekt noch eins sind, und dem betrachtenden Subjekt, in dem ein Dualismus zwischen beiden hergestellt ist. Auf dieser neuen Basis des nicht mehr stellungnehmenden, sondern psychologischen Subjekts, das nicht mehr strebt oder will, sondern beobachtet, wird nun aus der unendlichen Aktivität des Willens die Forderung der Totalität der Seelenkräfte. Da diese Totalität nicht die Addition einander äußerer Elemente ist, sondern dank des gemeinsamen Ursprungs im stellungnehmenden Subjekt eine innerlich zusammengehörende Einheit von Kräften, ist mit der Forderung der Totalität zugleich die Forderung der Harmonie dieser Kräfte ausgesprochen.

Um diese Forderung zu erfüllen, muß sich das beobachtende Subjekt über seine Inhalte hinaus erweitern, es muß ein soziales und religiöses Ich mit seinem individuellen Ich in Einklang setzen. Man hat das Soziale als Einschränkung begriffen, indem man es produktiv dachte. Wir sind heute von den einst so glorreichen Taineschen Theorien<sup>15</sup> gelangweilt, die sich in einer auffallenden Geistesabwesenheit darin gefielen, nur beeinflussende Momente des Milieus zu verabsolutieren. Selbst eine Zeit wie das Mittelalter, die wie keine andere Künstler mit Vorschriften, Konventio-

nen, bizarren Stoffen und Anordnungsplänen belastete, war sich über die beiderseitigen Machtgrenzen klar. »Nur die Kunst gehört den Künstlern, die Anordnung gehört den Kirchenvätern!« lautete der das Mittelalter hindurch gültige Spruch des Konzils von Nicaea.<sup>16</sup> Für wirkliche Künstler haben alle Hindernisse, Fesseln und Einengungen, die aus dem literarischen Inhalt der Legenden, aus der vorgeschriebenen Personenzahl, aus der unumstößlich festen Art ihrer Embleme und sogar ihrer Kleidung, also aus einer sehr großen Zahl unumgänglicher Gegebenheiten kamen, einen Stachel des schöpferischen Triebs bedeutet, der mit der Zahl der Schwierigkeiten proportional zu wachsen schien. Die anderen haben damals (wie auch in den glorreichen Zeiten des Perikles) geringwertige Kunst gemacht.

Das Soziale hat aber auch eine das Ich erweiternde Bedeutung, indem es dem schöpferischen Trieb einen breiteren, gewichtigeren und allgemeineren Stoff gibt. Das Individuum hat eine nur einmalige und in sich beschlossene Existenz, und nach seinem Wesen formen sich die Gesetze seines Werdens. Aber sobald das psychische Subjekt nach der Totalität seiner Kräfte strebt, wird es über das Individuum hinausgewiesen auf die Masse der Anderen, deren Gesetze, Bedürfnisse und Geschichte ganz anderer Art sind als die des Individuums oder die einer möglichst großen Zahl von Individuen. Der Künstler aber ist eine besonders starke Individualität auf Grund der Totalität und Harmonie seiner eigenen psychischen Kräfte, die er erstreben muß. Er ist damit ein geborener Feind des Sozialen, das ihm Nivellierung oder Veräußerlichung bedeutet.

Andererseits kann der Künstler die Totalität seiner Kräfte nicht vollenden, ohne daß er das Soziale auf sich nimmt



und es mit sich in Einklang bringt. So ist es die Grundkraft seiner künstlerischen Existenz, die ihn zugleich in sich hinein- und aus sich her austreibt. Diesen durchaus tragischen Konflikt des schöpferischen Menschen hat uns die Weltgeschichte in ergreifenden Beispielen dargestellt. Diese Spannung darf weder durch völlige Individualisierung noch durch völlige Sozialisierung aufgehoben werden. Das Resultat würde in beiden Fällen zur armseligen Banalität. Die Lösung des Konflikts liegt im Ausgleich der individuellen und sozialen Gegebenheiten, im Erlebnis der Menschheit, im Jubel des »Diesen Kuß der ganzen Welt« (Schiller).

Die Tendenz zur Totalisierung seiner Kräfte treibt den Künstler auch über sich hinaus zu Gott, vom endlichen Individuum zum Unendlichen. Und wieder ist der Künstler ein Individuum, das die Endlichkeit besonders empfinden muß. Er, der die Welt als eine zukünftige Ordnung ansieht, verliert im Schaffen dieser Ordnung zuviel von der Materialität der Dinge und von den Dingen selbst. »Sind nicht alle schönen Dinge aus Entsagung entstanden?« (Degas) Und die Liebe des Künstlers, die tiefer ist als sein Haß, sein Bedürfnis nach Notwendigkeit, das noch größer ist als seine Liebe, flieht daher zu Gott als dem gebärenden Urschoß, aus dem alle Dinge kommen, in dem sie alle einig ruhen. Und dann: entspringt nicht auch sein eigenes Werk in seiner ganzen Rätselhaftigkeit irgendwo aus Gott? Und seine Existenz, wie wäre sie nur möglich ohne jenen uner-schütterlichen Fatalismus?

Und doch differieren die Lösungen, durch die der religiöse und der künstlerische Mensch jene Spannung aufhebt. Der religiöse setzt Gott als Ursache, als Vater; als

solcher ist er ihm transzendentes Sein, aber immerhin Sein und damit einmal erreichbar. Der Künstler aber faßt die Welt auf als eine zukünftige Ordnung und Gott als das Ergebnis, als den Sohn. Diese Ordnung liegt durchaus auf der diesseitigen Ebene, setzt sich, wenn nicht aus realen, so doch auch nicht aus überirdischen Kräften zusammen und hat ein in der diesseitigen Welt liegendes Werk zum Ziel. Freilich ist dieses Ziel durchaus Notbehelf für die im Prinzip nicht aufzuhebende Unendlichkeit des schöpferischen Triebes.

Die Kluft zwischen diesen beiden Lösungen ist unüberbrückbar. Man kann sagen: Hätte Gott die Welt geschaffen, so wäre der Künstler nicht nötig, um sie zu ordnen. Könnte der Künstler sie jemals in ihrer vollen Unendlichkeit ordnen, so bedürfte es nicht eines Gottes als Schöpfer. Wo, wie bei Michelangelo, eine Verbindung dennoch gesucht wird, geschieht es auf Grund einer Skepsis an der absoluten Gestaltungsfähigkeit des schöpferischen Triebes und endet notwendig im Religiösen. Indem sich der Künstler an den religiösen Gott als den Schöpfer der Welt hingibt, entäußert er sich seines Rechts zu sein wie Gott. Als religiöser Mensch wird der Künstler unfruchtbar.<sup>17</sup>

Die völlige Antinomie bleibt bestehen: das endliche Ich, das über sich hinausstrebend das Unendliche sucht, kann dieses als schöpferisches Ich nicht im Unendlichen des religiös Absoluten finden. Auch hier ist die Spannung nicht lösbar durch Aufhebung von einem der beiden Pole, sondern nur durch die Aufhebung beider in ein drittes, neues Gebilde: »Die erlösende Vollendung des Lebens im Leben selbst zu finden, das Absolute in die Form des Endlichen zu gestalten«<sup>18</sup>.

Nachdem wir gesehen haben, wie diejenigen Subjektinhalte, die über das Nur-Individuelle hinausgehen, die Tendenz haben, sich durch die wirkliche Lösung fruchtbarer Spannungen neuen Gehalt und Gestaltung zu schaffen, die völlig jenseits des nur real Gegebenen liegen, bleibt uns die reine Individualitätsäußerung zu untersuchen, die Ichgegebenheiten im engeren Sinn. Wir müssen hier auf die Darstellung der Inhalte wegen ihrer Fülle verzichten; einer Fülle, die zusammengehalten wird allein durch die Forderung der Totalität und Harmonie und durch die Bedingung, daß diese Inhalte nicht Selbstzweck bleiben, sondern Mittel des schöpferischen Triebes werden. Den Weg, den diese Forderung umschreibt, können wir am deutlichsten an den Funktionen derjenigen Organe erläutern, die das psychologische Subjekt mit der von ihm getrennten Objektwelt verbinden. Wir dürfen dabei nicht vergessen, daß wir aus dem ursprünglichen Zusammenhang beider im stellungnehmenden Subjekt herkommen, und daß wir uns immer dort ungenau ausdrücken, wo wir nicht sprechen von der Erzeugung der künstlerischen Welt durch das Zusammentreffen der (durch die Bewußtseinsfunktionen erzeugten) Objekte mit dem (aus den Gesetzen der Objektwerdung erzeugten) Subjekt. Die Zerlegung in Perzeption und Aktion ist ein künstlicher, aber zur Darstellung notwendiger Akt. Die Priorität des Willens sogleich an unserem Ausgangspunkt sichert uns gegen jede Perzeptionstheorie im allgemeinen und gegen den Sensualismus im besonderen. Die Kunst kann jetzt nicht mehr das Ergebnis des Auges als eines einzelnen Sinnes oder des Geschmacks als eines isolierten Vermögens sein, sondern nur das Resultat der Erzeugung durch alle Organe unter Führung des Willens.

Unsere Bestimmung des Willens kann nicht psychologisch geschehen, sondern er muß nach unserer erkenntnistheoretischen Voraussetzung als Bewegung begriffen werden. »Was wir hier als Bewußtsein der Bewegung einführen möchten, das ist . . . die Richtung und Tendenz in das Vorwärts und Hinaus selbst. Das ist nicht das Denkbewußtsein, welches in der Vorstellung überhaupt von Element zu Element fortgeht und in diesem Fortgehen die Verbindung der Elemente zur Einheit der Vorstellung, zur Einheit des Denkens endlich im Begriff vollzieht. Das ist eine andere Art des Fortganges, welche vom A aus das B, zu dem es übergeht, in diesem Übergange erst hervorbringt . . . Diese Hervorbringung aber ist eine Schöpfung, weil sie eine solche sein will; weil das Bewußtsein diese Richtung auf ein Element nimmt, welches und insofern es noch nicht da ist, sondern schlechterdings nur, als ein erst hervorzubringendes, Inhalt des Bewußtseins ist. Solches Bewußtsein ist das Bewußtsein der Bewegung, nicht wie sie vorgestellt, noch auch als hervorzubringende vorgestellt wird, sondern wie sie im Bewußtsein diesen Fortgang, dieses Übersichhinausdrängen, diese Projektion in ein Jenseits des Bewußtseins vollführt.«<sup>19</sup> Daraus ergibt sich die Zurückweisung der Ansicht vom interesselosen Anschauen. Es handelt sich immer um ein Interessiertsein von einem außerpraktischen Zweck her und zu ihm hin.

In der Ebene des Psychologischen wird die Aktion der Bestimmungsgrund für die Perzeption der Welt, und sie ist der letzte Grund ihrer Einheit. Was sonst in Körper und Seele auseinanderfallen würde, ist durch die Priorität des Willens im Bewußtsein zusammengehalten, so daß das Gefühl, als der psychische Ausdruck des Inneren, auf engste mit ihm verbunden ist. Hier werden wir stärker gedrängt,

eine psychologische Definition des Gefühls zu geben. Wir begnügen uns aber mit einer Ablehnung derjenigen sinnlichen Qualitätsbestimmung durch Lust und Unlust, denn diese stellen nur die äußersten Pole einer langen Kette dar, in der Mischgefühle aller Art zu ergänzen wären. Wir verstehen das Gefühl wie auch den Willen nur als Funktion; von diesem unterschieden ist es gleichsam das Blut der Willensfunktion, ihre Wärme und ihr Leben, der Gestus, mit dem sich die Liebe, die Menschlichkeit auf die Dinge projiziert, im Sinn Christi oder, unversöhnlich, im Sinn eines Propheten.

Wille und Gefühl als Erzeugungsprinzipien gehören noch dem Subjekt an, ergreifen die Dinge gleichsam in ihrer Ganzheit und sichern sie uns als solche in Einheit mit dem Subjekt. Erst der Intellekt erfaßt die Dinge in ihren einzelnen Bestandteilen. Aber nicht so, als ob er sie zuerst säuberlichst analysierte, um sie hinterher ›synthetisch‹ in einen Kasten zu tun, unter irgendeiner künstlich herangebrachten Einheit des Begriffes, der Anschauung usw. Die reine Analyse ergibt die Möglichkeit einer unendlichen Aufteilung des Objekts zugunsten seiner Verlebendigung, aber zugleich die Unmöglichkeit einer andern als der mechanischen oder naturteleologischen, also unkünstlerischen und unwissenschaftlichen Verbindung. Diese Synthese aber bedeutet die Verendlichung des Objekts durch Tötung seiner Lebendigkeit zugunsten seiner begrifflichen Fixierung. Der Zusammenhang ist daher immer nur eine Konstruktion. Der Intellekt als Funktion aber faßt nicht nur diese beiden in sich, sondern geht zugleich darüber hinaus auf die Gründe und Ursachen der Dinge zum Zweck ihrer formalen Neubildung.

Die Annahme eines solchen Intellekts unter seinen Er-

scheinungsformen oder gar Inhalten (wie Klugheit, Bildung usw.) wird vielleicht weniger willkürlich erscheinen, wenn wir bei der Lektüre der Worte Rodins — »Kunst ist Vergeistigung. Sie bedeutet die höchste Freude des Geistes, der die Natur durchdringt und in ihr den gleichen Geist ahnt, von der auch sie beseelt ist. Sie ist ein Genuß für den Verstand, der mit offenen Augen ins Universum schaut und es dadurch, daß er es mit Bewußtsein erleuchtet, von neuem erschafft. Die Kunst ist die erhabenste Aufgabe des Menschen, da sie eine Übung für das Denken ist, das die Welt zu verstehen und sie verständlich zu machen versucht.«<sup>20</sup> — wenn wir bedenken, daß diese Worte von einem Künstler stammen, der in seiner eigenen Naturerkenntnis sehr an der materiellen Funktion der Analyse hängengeblieben ist. Die Definition Rodins ergibt klar, daß der künstlerische Erkenntnistrieb für ihn nicht in einem bestimmten Organ lokalisiert ist, sondern den ganzen Komplex zwischen dem Unbewußten und Bewußten, zwischen Instinkt und Intellekt erfaßt.

Hierin drückt sich die Tatsache aus, daß der Intellekt als schöpferisches Organ nicht ein Gebilde, sondern ein Vorgang, nicht ein Sein, sondern eine Funktion ist. Die Richtung dieser Funktion haben wir schon angedeutet als auf die Ursachen der Objekte gehend zum Zweck ihrer formalen Neubildung. Damit löst der Intellekt das Sein der Dinge auf und schafft ihnen eine neue Einheit jenseits ihres Seins in den Gründen und Gesetzen ihres Werdens. Und damit macht er uns das schlechthin Unbegreifliche einsichtig.

Konnte die Auffassung der Kunst als einer Tat des Geistes noch die Ordnung des schöpferischen Triebs vor der Zersplitterung in die endlose Mannigfaltigkeit der Objekte

und vor der künstlich-willkürlichen Konstruktion der Subjekte retten, so scheinen nun aber die Sinnesorgane als die psychologisch ersten und unmittelbarsten Verbindungsträger zur Welt den Trieb unausweichlich an die Verworrenheit des Seins, ja des Scheins zu fesseln. Was kann zugleich undurchsichtiger und trügerischer sein als die Daten, die uns das Auge liefert, das Organ, durch das die Erzeugung der Welt der Malerei am nachdrücklichsten bestimmt ist? Wo wir die Augen öffnen, empfangen wir ein unvollständiges, zufälliges, belangloses Bild, einen Schemen der Realität. Doch worin anders sollte dann noch der Sinn der Kunst bestehen als in der Sehschärfe des Auges?<sup>21</sup>

Aber alle Fragen, wie wir die Dinge wahrnehmen (ob flächig oder räumlich, ob in uns oder außer uns, ob farbig oder linear), treten zurück vor der Einsicht, daß es sich in der Kunst, selbst noch im Naturalismus, nicht um die Perception der Dinge handelt, sondern um deren Schaffung. Diese hängt von den Forderungen ihres Ziels ab. Sie lauten, daß die ganze Summe der menschlichen Organe die Objekte erzeugt, und zwar unter Führung eines für die jeweilige Besonderung des schöpferischen Triebs spezifischen Organs, das für die Malerei das Auge ist. Aber das Auge umfaßt bereits auf Grund seiner Bewegung die Funktionen zweier Sinne, die des Blickens und die des Tastens, die der Raum- und die der Zeitwahrnehmung.<sup>22</sup> Vielleicht ist die Bewegung auch der Grund für die Inhärenz aller Sinnesorgane. Ohne gegen die Theorie der spezifischen Energie derselben polemisieren zu wollen, muß ich festhalten, daß man in Holbeins Passionsszenen den Lärm sieht, in Monets Bildern den Wind spürt, in anderen den Geruch der See wahrnimmt.

Diese Tatsachen sollen nur besagen, daß in jedem einzel-

nen Sinnesorgan — zum mindesten im Auge — alle anderen mittätig sind und ihre spezifischen Daten für unser Bewußtsein in ihm ausdrücken können, so daß umgekehrt das reine Anschauen die anderen Organe in Tätigkeit zu versetzen vermag. Dadurch wird das Wahrgenommene ergänzt und vom Schein zur Realität geführt. Die Gegenstände des Bilds sind niemals die Resultate einer reinen Optik, die eine völlig leere Abstraktion ist. Selbst der Wahrnehmungsakt ist durchsetzt vom ›ganzen Menschen‹. Sehen ist immer Tätigkeit von Auge plus Psyche. Das gibt den Grund dafür, daß jeder anders sieht, und zeigt zugleich das Unberechtigte der Forderung, derzufolge man das, was der Künstler male, so in der Natur müsse sehen können.

So wie die einzelne Wahrnehmung durch ihre Qualität über das einzelne Sinnesorgan hinausweist auf die Gesamtheit der Sinnesorgane, so weist sie durch ihren Umfang auf den Intellekt und den Willen. Sobald der dargestellte Raum mit einem ruhenden Auge nicht mehr zu erfassen ist, hat es des Intellekts und intellektueller Mittel bedurft, um ihn zu einer Einheit zusammenzubinden. So wird uns immer deutlicher, was Poussin klar ausgesprochen hat: »Es gibt zwei Arten, die Dinge zu sehen: die eine, indem man sie einfach sieht, die andere, indem man sie mit Aufmerksamkeit betrachtet. Einfach sehen heißt, mit dem Auge Form und Ähnlichkeit des Dinges wahrzunehmen. Betrachten aber heißt, mit einer angestregten Aufmerksamkeit außer der einfachen Wahrnehmung die Mittel zu suchen, den Gegenstand gut zu erkennen. Daher könne man sagen, daß das einfache Sehen ein natürlicher Vorgang, das Betrachten aber eine Obliegenheit der Vernunft sei.«<sup>23</sup> Damit ist das Sehen in die reine Funktion des Intellekts zu-



rückgeführt, durch diesen in den Willen, in das stellungnehmende Subjekt, und wird so, von aller subjektiven Willkür befreit, den Fundamenten der absoluten Gestaltung unterworfen und von ihren Prinzipien bestimmt. Es gibt kein anderes Gesetz der künstlerischen Optik als das der Gestaltung.

So ist das Sehen weder Akt eines einzelnen Organs noch ein isoliertes Vermögen, das auf der Seite des Subjekts die Welt der Kunst erzeugt, sondern die innige Gesamtheit aller in einer spezifischen Präponderierung. Vom Bewußtsein herkommend spitzt sich der schöpferische Trieb in dem Maße auf sein spezifisches und zugleich unzuverlässigstes Organ zu, als er sich dem Objekt in seinen Erscheinungsformen nähert. Aber wie er allein durch seinen Ursprung nicht in Materialismus und Sensualismus stecken bleiben kann, so weist das Organ selbst über sich hinaus. War der Grund für den ersten Prozeß der Materialisierung des Bewußtseins die Priorität des Willens, so wird das völlig passive Empfangen der Grund für den zweiten Prozeß der Entmaterialisierung des Objekts durch seine Zurückführung ins Bewußtsein. Das Erlebnis darf nicht nur überflogen, es muß durch Erfassung seiner Gründe ganz und völlig empfangen sein. Nach einer solchen Befruchtung verliert das Erlebnis seine stoffliche Tatsächlichkeit und wird Kraft, Bewegung, Intensität und als solche frei verfügbares Eigentum und Besitz des Künstlers.

Wird nun dieser Kreislauf der Erzeugung in die psychische Welt transponiert und auf die Inhalte bezogen, an die er notwendig gebunden ist, so entstehen alle jene so oft behandelten Fragen der Ästhetik, die zum Teil die Tätigkeit des Subjekts betreffen — zum Beispiel das Verhältnis von

Unterbewußtsein und Bewußtsein, von Naivität und Ichspaltung, von Hemmung und Impuls, von Freiheit und Gebundenheit durch die Gesetze der Assoziation —, zum Teil die Stellung des Subjekts zum Objekt — zum Beispiel das Verhältnis von Anerkennung, Liebe, Ehrfurcht zu Verneinung und Skepsis, von Hingabe und Selbstbewahrung, Aktivität und Passivität, — zum Teil die Behandlung des Objekts sowie das Verhältnis von Empfindung und Leben zu Zwang, Form und Tod.

Wir können alle diese Fragen in einer Grundlegung nicht erschöpfend erörtern. Es muß uns hier genügen, darauf hinzuweisen, daß sie alle die Form des Antithetischen aufweisen und ihre Lösung daher nicht in der Streichung der beiden Kontraste, auch nicht in ihrer Angleichung, sondern unter Beibehaltung beider Pole nur in deren Durchdringung und Überwindung in der Schaffung einer neuen Welt bestehen kann. Eine solche Lösung zu geben, kann nur dem möglich sein, der im Auge behält, daß diese Probleme wieder auf ihre ursprüngliche Ebene der Erzeugung selbst zurückprojiziert und aus ihrer Stellung im Erzeugungsprozeß bestimmt werden müssen.

Wie wir zur Bestimmung des Subjekts vom stellungnehmenden Bewußtsein überhaupt und von dessen Willen ausgingen, der zur Realisierung des psychischen und — der Möglichkeit nach — des psychophysischen Subjekts drängt, so müssen wir völlig entsprechend zur Bestimmung des Objekts vom Gesetz seines Werdens ausgehen. Es gilt also, die Objekte nicht mehr als Fertige hinzunehmen, als veränderliche oder unveränderliche Resultate, sondern jene Kräfte aufzusuchen, die in ihrem Gegeneinander die

jeweiligen Dinge entstehen ließen. Und von diesen Gründen und Bedingungen ihres Seins ausgehend hat der Künstler Gegenstände als solche der Kunst neu zu schaffen. Dabei ist er den Forderungen jeder Objektbildung unterworfen, daß der Gegenstand existieren und daß seine Existenz endlich sein muß. Dies will nicht besagen, daß der Gegenstand ruhend und stabil sein müsse. Auch Relationen können Gegenstand der Kunst werden, sobald sie sich völlig in sich schließen und ihre Bewegung nicht über sie hinausweist. Die Forderung der Endlichkeit will nur besagen, daß der Gegenstand begrenzt sein und Form haben muß, aber nicht, daß er nur auf sich angewiesen sei, aus sich heraus und nur in Beziehung auf sich leben müsse. Die Endlichkeit der Form schließt die Vielfältigkeit der Relationen nicht aus, doch ist diese nicht unendlich, sondern durch die Forderung des Seins bestimmt und damit berechenbar.

Diesen Prinzipien der Objektbildung wohnt die Tendenz inne, sich im realen Objekt zu manifestieren, ebenso wie die Funktionen des Bewußtseins zum psychischen Subjekt strebten und damit gleichzeitig als notwendig dazugehörig das Objekt setzten. Ebenso wird von seiten der Gründe und Gesetze der Objektbildung mit der Setzung des Objekts das Subjekt mitgesetzt. »Unsere Wahrnehmung ist also in ihrem reinen Zustand wirklich ein Bestandteil der Dinge selbst.«<sup>24</sup> Und in weiterer Parallele ergibt sich die Forderung, daß es die Totalität der Objekte sein soll, worin sich die Prinzipien der Objektbildung realisieren. Gerade an diesem Punkt hat man eine Differenz zwischen Kunst und Wissenschaft suchen wollen.

»Das Besondere mit Rücksicht lediglich auf seine Besonderheit ist Kunst und immer nur Kunst . . . , und das Besondere mit Rücksicht auf das Allgemeine ist Wissenschaft . . .

Nur deshalb muß der Künstler in der subjektivierenden Kunst auch das Gegenwärtige in die Vergangenheit schieben, und in der objektivierenden Kunst den Raum des Kunstwerkes aus dem Raum der Wirklichkeit heraus-schneiden, so daß selbst der Plastiker nur einen idealen Raum und nicht den unserer Umgebung erfüllt; alles, damit die Akte und Objekte sich nicht den Zusammenhängen der Wirklichkeit einordnen, niemals als Ursache für räumlich-zeitliche, außerhalb des Kunstwerks liegende Wirkungen, niemals als Motive oder Ziele anzuregender Handlungen zu gelten haben. Losgelöst von allem Allgemeinen hat es künstlerische Wahrheit, und die Grundgesetze der Kunstlehre lassen sich aus dem angestrebten Aufheben der Zusammenhänge ebenso ableiten, wie die Grundgesetze der Wissenschaftslehre durch das Suchen nach Zusammenhängen zu verstehen sind.«<sup>25</sup>

Hier liegt offenbar der Irrtum vor, daß man aus der Tendenz des schöpferischen Triebs, sein Werk als ein individuelles und in sich existierendes Leben aus dem realen Zusammenhang herauszulösen, den Schluß zog, daß der Kunst nur das Besondere, Individuelle, Einmalige, Fragmentarische, Zusammenhanglose als Stoff zugehöre. Aber das Buch ist ebensoviele (symbolisch durch seinen Einband) aus den realen Beziehungen gelöst, und die Zusammenhänge, welche die Wissenschaft aufstellt, haben mit denen des realen Lebens nichts mehr und nichts weniger zu tun als die der Kunst. Jene geht ebenso wie diese auf die Totalität und damit auf den Zusammenhang der Objekte.

Um die Bestimmung dieser Begriffe haben sich so viele Irrtümer gesammelt, daß die von uns aufgestellte deutlicher hervortreten wird, wenn wir den gegnerischen Ansichten einige Worten widmen. Einige glauben, daß die Totali-

tät durch eine Addition möglichst vieler Variationen desselben Themas oder gar möglichst vieler Verschiedenheiten zu erreichen sei. Dabei handelt es sich um eine Veräußerlichung und Verendlichung des Schaffens. Einige vermeinen, die Totalität durch eine Kontraktion der Objekte auf einen einheitlichen Grund hin zu erhalten, der Stimmung oder Begriff ist und nun von sich aus die Fülle der Einzelheiten entläßt. Totalität bedeutet dann also formal-geistige oder psychische Sammlung. Während es sich einerseits nur um eine Verendlichung des Gehalts handelt, taucht andererseits die Gefahr des Formalismus auf.

Andere glauben, sie durch Steigerung ins Göttliche zu erreichen. Hier liegen alle falschen Probleme des Klassizismus. Verallgemeinerung ist nicht Erweiterung, Erdentrückung nicht Allgemeingültigkeit. Die Totalität ist nicht zu erlangen, wenn eine Erweiterung oder Verengung nach einer Richtung hin vorliegt, sondern Totalität ist allein charakterisiert durch die Doppelseitigkeit des Empfindens; und zwar nicht durch den Kontrast an sich, sondern durch die Aufhebung desselben. Totalität ist nach dem Ausdruck Fichtes ein thetisches Urteil, eine wahre Unendlichkeit. Als solche entzieht sie sich jeder begrifflichen Bestimmtheit und Bestimmbarkeit. Sie enthält unendliche Möglichkeiten.

Die Streitfrage der Erkenntnistheorie, ob nur das Allgemeine oder auch das Individuelle Gegenstand der Wissenschaft sei, hat sich uns dahin gelöst, daß weder das Nur-Allgemeine noch das Nur-Individuelle, sondern nur die Totalität ein vollgültiger Gegenstand des schöpferischen Triebes sei. Und sie bestimmte sich uns weder als ein inhaltlicher noch formalistischer Begriff, sondern als ein formaler, das heißt als ein Zusammentreffen der Bewußtseinsfunktionen und des Objekts.

Nehmen wir nach der Bestimmung des Umfangs die Darstellung der Realisierungstendenz der Gesetze der Objektbildung wieder auf, so ergibt sich uns die Notwendigkeit, dieselbe hier auf diejenige Form zu beschränken, in der sich die Objektwerdung sammeln muß, um Gegenstand der spezifischen Äußerung der Malerei zu werden. Diese ist das Konkrete. Das Konkrete soll heißen: die Gestalt der Dinge in ihrer unumgänglichsten Bedingung, in ihrer Dreidimensionalität. Aus den Prinzipien der Objektwerdung herkommend stellt die Gestalt der Dinge sich als Konkretisierung dar, als ein Dreidimensional-Werden, als ein Gestalt-Gewinnen. Die Realisierungstendenz des Objekts schreitet darüber hinaus, verliert sich völlig in die Fülle der qualitativen Eigenschaften der Farbe, des Stoffs usw. Damit bietet uns das Objekt eine Reihe von Erscheinungsformen dar, welche die Gründe verhüllen und den Weg zu ihrem Ursprung zu versperren scheinen. Psychologisch gesehen bilden sie den Ausgangspunkt der Wahrnehmung, und man stand vor dem großen Problem, von hier zum Wesen vorzudringen.

Unsere Bestimmung der Totalität zeigte uns, daß man sehr oft im Endlichen stecken blieb — im realen oder transzendenten Sein —, ohne bis zu jenen Ursprüngen vorzudringen, aus denen sich das künstlerische Objekt bilden konnte. Wir erkannten zwei solcher Wurzeln (von der dritten werden wir noch später sprechen): die Funktionen des Bewußtseins, die sich in bestimmten Formen zu einem spezifischen Organ hin realisierten, und die Formen der Objektwerdung, die sich in analoger Weise konkretisierten, materialisierten, um dann, mit den Inhalten ihrer letzten Ausläufer beladen, den Weg der Entmaterialisierung ins Bewußtsein und auf die Gründe hin zurückzugehen. Es ergab sich im Verfolgen der beiden Tendenzen ihr enges

Verknüpftsein, so daß Objekt und Subjekt sich gegenseitig setzten und mit- und durcheinander existierten. Diese Einheit durch gegenseitiges Bedingen ist wohl zu unterscheiden von jedem psycho-physischen Parallelismus, von jeder Einheit zwischen Seele und Leib, von jeder metaphysischen Identität, die entweder im psychischen Subjekt oder im konkreten Objekt steckenbleiben oder vor ihnen statuiert werden. Diese sind Voraussetzung oder Folge davon, daß jene Einheit gegenseitigen Bedingens überhaupt stattfindet. Es handelt sich dabei nicht um eine seinshafte Beziehung, sondern um gegenseitiges Erzeugen<sup>26</sup>, so daß die Totalität der psychischen Kräfte sich in der Totalität der Objekte entfaltet. Wenn wir diesen Gedanken konsequent verfolgen, können wir ein Bedenken gegen die Lehre Kants von der Apriorität des Bewußtseins nicht unterdrücken.

Das Erzeugnis der gegenseitigen Bewegung von Subjekt zu Objekt und umgekehrt ist die schöpferische Stimmung. Aus beiden — nicht als Inhalten und Stoffen, sondern als Kräften — entstanden, ist sie weder eine einheitliche Stimmung noch ein synthetischer Begriff, sondern eine, wenn auch nicht verworrene Mannigfaltigkeit; sie enthält — im Bergsonschen Sinne — *qualitative Mannigfaltigkeiten*, das heißt eine Einheit von Kräften, die zu einer Äußerung drängen. Ihre Bildung hat gewöhnlich ein Äquivalent ins Bewußtsein abgesondert, das die materiale Grundlage des künstlerischen Schaffens wird.

Auf diese Äquivalente, soweit man sie zur Unterscheidung der einzelnen Künste verwendet hat, muß hier mit einem Hinweis eingegangen werden. Zunächst hat ein Gefühl wie das Tragische auch in der Bildenden Kunst seinen Ort. Wird diese regulative Einteilung der Künste gar für das konstituierende Prinzip und zugleich für den Wer-

tungsmaßstab des künstlerischen Schaffens in Anspruch genommen, dann muß man dagegen Verwahrung einlegen. Denn weder das Schöne noch das Erhabene, weder das Tragische noch das Epische schaffen Kunst, sondern sie sind allein Gefühlsrichtungen, die zur Kunst hindrängen. Als solche sind sie bestimmt durch den jeweiligen Ausgleich der im schöpferischen Trieb tätigen Grundkräfte.

Nach Ausscheiden seines Äquivalents bleibt noch die reine Intensität, das Intensitäts- und Kraftmaß des Erlebnisses übrig, das als reiner, unerkennbarer Zustand im Erlebenden sich aufhebt und sich mit anderen Erlebnissen verbindet. Hier durchdringen sich die einzelnen Erlebnisse vor allem in ihren Gegensätzen, schaffen neue Werte und sind in der Summe aller Vergangenheiten im gegenwärtigen Augenblick vorhanden, so daß das resultierende Werk nicht mehr eine einzige Stimmung in stofflicher Spiegelung des Erlebnisses ist, nicht mehr ein Akt intellektueller Abstraktion, sondern eine Totalität infolge einer Konzentrierung des gesamten Lebens in eine von aller Materialität befreite Erregung. Diese stellt gleichsam ein (freilich konstruiertes) Sammelbecken dar, einen Ersatz für das psychologische Moment der Phantasie. Was beide unterscheidet, ist vor allem der Umstand, daß in der Phantasie der Inhalt immer schon gegeben ist und es sich nur um »seine Wiederholung, um eine Herbeischaffung seiner Wiederkehr handelt. Das Gegebene bleibt immer gegeben, wenn gleich es verändert werden soll«<sup>27</sup>, die schöpferische Stimmung aber ist immer nur ein Moment in der Erzeugung der Inhalte. Die Phantasie ist daher Willkür schlechthin in ihren Grundlagen, in ihren Verknüpfungen, in ihren Resultaten, während die schöpferische Stimmung, entstanden aus Gesetzmäßigkeit, nur solche zeugen kann.



Wir sahen, daß die Kunst Gehalt ist, und müssen jetzt hinzufügen: sobald dieser in den spezifischen Ausdrucksformen erscheint. Diese aber sind bedingt durch die Materialien. Gründe der Darstellung zwangen uns, sie aus dem bisherigen Kreis unserer Betrachtungen auszuschließen. Darum soll ausdrücklich betont werden, daß sie nichts Äußerliches oder Adhärentes bedeuten, sondern etwas Notwendiges und Weiterführendes. Das Mittel fordert am nachdrücklichsten den Beschauer.

Psychologische Kunstanschauung, die wegen der Verschiedenheit der Mittel die *ars una* in *artes* auflöste, nur von *den* Künsten sprach, formulierte auch den Satz, daß die Anwendung des Lichtes auf Kosten der Farbe, die der Farbe auf Kosten der Linie ginge usw.<sup>28</sup> Wir, die wir einen einheitlichen und unendlichen schöpferischen Trieb unter allen Künsten und einen ihm vor aller Individuation typischen Weg der Funktion nachgewiesen haben, betonen wieder die *ars una* und glauben ferner, daß die Mittel, die sicher eine den ursprünglichen Trieb zerteilende und trennende Bedeutung haben, doch alle einer (uns noch nicht ganz bekannten) Logik unterworfen sind.

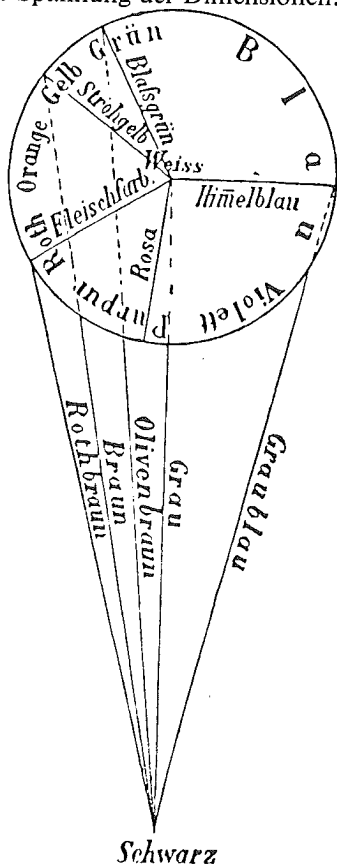
Den isolierten Mitteln der Linie, der Farbe und des Lichts sprach eine abstrahierende Anschauung verschiedene Ausdrucksgebiete und verschiedene Wertbedeutung als konstituierende Prinzipien zu. Bekannt ist die Überschätzung der Linie. »In der Kunst drückt sich alles, was zum Gesetz der moralischen Ordnung gehört, durch die Form aus; die Farbe verkörpert, meiner Ansicht nach, eine eher materielle Seite« (Hippolyte Flandrin). Die Künstler haben je nach den Bedürfnissen ihrer einseitigen Begabung das gleiche von der Farbe und vom Licht<sup>29</sup> gesagt und so alle jene falschen Dogmen der reinen Linie, der reinen Farbe

als Verdeckung ihrer Impotenz der Öffentlichkeit hingeworfen. Die Ästhetiker, die am hartnäckigsten an das Dogma der reinen Linie geglaubt haben, haben allmählich sogar allen drei Mitteln konstitutive Bedeutung zugesprochen.

Wir müssen hier die Tatsache festhalten, daß es Mittel a priori nicht gibt. Weder ein Blau noch eine Symmetrie hat für die schöpferische Tätigkeit Bedeutung vor und außerhalb der Schöpfung, des Geschaffenseins. Der Künstler muß seine Mittel und ihre Wirkung (sowohl auf das Gefühl von Lust und Unlust wie die moralische) kennen — all das gehört zum Handwerk; aber ihre Verwendung ist weder naturalistisch beschreibend noch formalistisch, sondern Gestaltungsfaktor oder besser Gestaltungsergebnis. Vor der Gestaltung ist jedes Mittel nur Material, tot; ein Hindernis des Geistes. Erst in der Gestaltung wird es Mittel, lebendig, zum Handwerkszeug. Daher kann es weder um seiner selbst willen da sein noch zum Erreichen von Effekten, sondern einzig und allein zum Ausdruck der Gestaltung. So bestimmt sich die Frage der Wirkung, die den Materialien und Mitteln anhaftet. Legitim ist nur die Wirkung, die sich aus der Gestaltung ergibt, alles andere ist Prostitution. Aber es gibt auch keine Gestaltung ohne diesen Ausdruck im Material: »Es wird derjenige Künstler in seiner Art der trefflichste sein, dessen Erfindungs- und Einbildungskraft sich gleichsam unmittelbar mit der Materie verbindet, in welcher er zu arbeiten hat.«<sup>30</sup> Und wie Flaubert für die Literatur sagt: »Die Genauigkeit des Gedankens schafft das Wort und ist zugleich die des Wortes«, so wird in der Malerei die Schönheit des Materials zum vollkommensten Ausdruck der Gestaltung. Es fragt sich, welchen Weg es durchlaufen muß.

Noch in seiner Isolierung hat jedes Mittel die Tendenz, über sich hinauszudeuten. Die Linie als künstlerisches Ausdrucksmittel weicht von der mathematischen Geraden ab. Sie stellt an jedem Punkt eine Durchdringung der Geraden und der Kurve dar, also eine Spannung der Dimensionen.

Entsprechendes gilt von der Farbe: Wo sie als künstlerisches Mittel auftritt, birgt sie eine Tendenz nach Weiß und Schwarz in sich, so daß — wie nebenstehende Figur (die dreidimensional zu lesen ist) verdeutlicht — das Farbensystem ein dreidimensionales Kontinuum bildet. Wenn wir also die Verbindungsmöglichkeiten zwischen zwei Farben, etwa Blau und Rot, erschöpfend darstellen wollen, so haben wir einmal den gleichsam ebenen Weg über Violett und Purpur, den mit der Dominante Schwarz über Rotbraun und Graublau oder den mit dem Unterton Weiß über Fleischfarbe und Himmelblau.<sup>31</sup>



Ferner aber enthält jede Linie zugleich mit dem rein linearen Zug einen Lichtwert, ebenso wie die Farbe einen

Fleck-, das heißt einen Größenwert enthält. Die Aufgabe des Künstlers besteht nun darin, die verschiedenen Momente seiner Materialien auf ein einheitliches Mittel zu bringen. Das will nicht nur heißen, daß man in jedem einzelnen Material den gleichen Ausdruck setzen und die drei dann als parallele Posten addieren sollte, sondern daß aus einer inneren Vereinheitlichung auch ein neues und einheitliches Mittel zustande komme.<sup>32</sup>

Daß dieses einheitliche Mittel bis in die Forderungen der Technik hinein spezifisch sein muß, ergibt sich systematisch, weil jede Kunst ihre höchste Vollendung nur dadurch erreichen kann, daß sie die ihr immanenten Möglichkeiten rein zur Geltung bringt.

Jedes Material ist in Kombination mit einem ihm gleichartigen Element Raumträger: Farben treten vor oder ziehen sich zurück, Lichtwerte ergeben Raumgefälle, Linien verkürzen sich durch ihre Lage. Aber nicht Raumwerten an sich haben die Materialien zu dienen, sondern der Modellierung und den Raumwerten, die in die Formbildung eingegangen sind, wie wir später sehen werden. Damit werden sie formdienend und folgen dem Grundgesetz der Gestaltung, also weder der Stoffbezeichnung der Natur noch irgendeinem wissenschaftlichen Gesetz, wie dem der Komplementärfarbe. Darum stellen sie in ihrer Gesamtheit eine von der materiellen völlig verschiedene Welt dar. Kein noch so konsequenter Sensualismus kann die Welt der Farben und der Töne in Malerei und Musik erklären, weil sie von der Welt der sinnlichen Wahrnehmung verschieden ist. Kein noch so scharfes und objektives Auge wird die Farben von Claude Lorrain, van Goyen oder Monet in der Natur sehen, weil Sehen ebensowenig ein abstrakter Prozeß ist wie Denken, sondern eine Funktion, an welcher der

ganze Mensch und — so sollte man meinen — seine ganze Menschlichkeit Teil haben.

Mit Subjekt, Objekt und Mittel ist der Inhalt des schöpferischen Triebs dargestellt. Wir müssen jetzt noch erklären, in welcher Art sich im Zusammentreffen derselben die Weltenkugel der Kunst bildet, und welche Gesetze sie zusammenhalten. Wir werden die Momente darzustellen haben, unter denen sich die schöpferische Stimmung entlädt, und jene anderen, nach denen die neue Welt sich vollendet.

Wir sahen, daß sich die Bewegungen der Inhalte in ihrer entmaterialisierten Form im schöpferischen Trieb sammeln. Es bedeutete wiederum nur eine Vereinfachung aus Darstellungsgründen, wenn wir fingierten, daß jene ganze Bewegung von Objekt und Subjekt vor sich ginge ohne ein Tun, ohne die Handlung, ohne den Pinsel. In der psychischen Realität ist dies wohl nur ein ganz extremer und erkenntniskritisch ein unmöglicher Fall. Denn die Welt der Kunst kann nicht existieren ohne ihre Versinnbildlichung. Diese aber ist nicht eine Kopie eines innerlich Fertigen, sondern die Evolution eines Werdenden und daher in ihrem Verlauf der Inhaltsbildung durchaus parallel. Auf welcher Stufe das Tun einsetzt, kann uns hier gleichgültig sein. Für uns wird es von dem Augenblick an bedeutsam, wo die Ganzheit des Gehalts sich gebiert, das heißt sich in die Seinsbedingungen des schöpferischen Triebs überhaupt und des bildkünstlerischen im besonderen umsetzt.

Die unumgänglichste Gebärungsform ist der *sich selbst setzende Konflikt*. Er kann nur aus den Momenten bestehen, die wir im Spiegel sahen, und in der Tat scheint er das Ergebnis des antithetischen Willens des Bewußtseins und

des Seins der Gegenstandswerdung zu sein. Als Tat des Bewußtseins aber hat er die Tendenz zur Unendlichkeit in einer bestimmten Form geerbt. Seine Definition gebührt Wilhelm von Scholz.<sup>33</sup> »Der Konflikt muß sich selbst setzen, sobald das noch konfliktlose Thema berührt wird, und zwar in der Vorstellung gemäß deren Gesetzen, die erlebt werden und nicht weiter zurückführbar sind... Zwei Momente kennzeichnen die Antithesen des sich selbst setzenden Konflikts, die innere Nähe zueinander und ihre Unvereinbarkeit, ihr unlöslicher Zusammenhang in der Vorstellung, in der sie einander erzeugen, und das Beruhen ihrer Verwandtschaft in ihrer ewigen Urfeindschaft. Dadurch sind die Antithesen miteinander verklammert, kein Zufall führt sie zum Kampf, sondern ihre Wesensnähe. Darum ist der sich selbst setzende Konflikt unlösbar, unerschöpflich und ewig fruchtbar.«

Für die Bildende Kunst nun steht dieser Konflikt unter der Bedingung, daß er niemals ein nur linearer, flächenhafter Kontrast sein kann, sondern nur ein räumlicher (dreidimensionaler), weil erst dann der letzte, nicht mehr reduzierbare Konflikt der Bildenden Kunst entsteht: der Ausgleich der dritten Dimension mit der Fläche. Erst dann ist es nicht mehr ein konstruierbares Auseinander von gegensätzlichen Motiven, sondern ein Durchdringen untrennbarer Kontraste zu einer Einheit.

Aus dem sich selbst setzenden Konflikt »gewinnen wir noch eine neue Bestimmung für die Notwendigkeit des Ablaufes, nämlich die: daß alle wichtigen Momente, die den Ablauf bedingen, aus den beiden Grundgegensätzen des sich selbst setzenden Konfliktes hervorgehen, daß sie diese Antithese widerspiegeln müssen. Hier handelt es sich nicht mehr um die aus dem Leben ins Kunstwerk übertragene

reale Kausalität, sondern um eine lediglich dem Kunstwerk angehörende ästhetische Ursächlichkeit, die die allerstärksten Notwendigkeitswirkungen auf den Beschauer ausübt, die ganz allein den, in der realen Kausalität nicht durchführbaren, Eindruck erweckt, daß ohne alle spätere Hinzufügung neuer Momente aus dem Grundkonflikt allein und folgerichtig das Drama entwickelt sei.«

Die zeugende Kraft des Konflikts vollendet also das Ganze, und dieses Ganze muß aus seinem Ursprung die Form eines Organismus annehmen, in dem sich das Ganze und die Teile gegenseitig so bedingen, als ob das Ganze das Ergebnis aller Teile und zugleich die Bedingung eines jeden Teils ist. Das Ganze ist also nicht die Addition seiner Teile, sondern das Produkt derselben, aber doch so, daß auch jeder Teil nur durch das Ganze existiert. Damit ist eine neue Welt, die ihre Lebensbedingungen in sich selbst trägt, von der Realität als solcher abgelöst. Sie hat sich von allem Materiellen derselben befreit, sie ruht in sich selbst, hat in sich Anfang und Ende. Der erste Gegenstand am Bildrand darf nicht mehr mit der anderen Welt zusammenhängen und der Bildhorizont nicht mehr mit der perspektivisch unendlich werdenden Ferne der Realität.

Die Realität als Realität ist überwunden. Das Zurückgehen auf die Funktionen des Bewußtseins und die Gründe der Objektwerdung, die Forderung der Totalität haben sie entmaterialisiert und ihr anschauliche, sinnliche Äquivalente geboren. Die Realität wird mathematisiert, und zwar arithmetisch-rhythmisch und geometrisch-figürlich.

Die Rhythmisierung geht direkt auf die Bewegung des Bewußtseins zurück und hat mit den Normen, die man für den Aufbau eines schönen Körpers hat geben wollen,

nichts gemeinsam. Diese stellten in jeder Hinsicht ein endliches Verhältnis dar, während die rhythmische Beziehung eine unendliche Relation ist. Sie äußert sich daher nicht so sehr an den Maßen des Körpers als an denen der gesamten Fläche.



Ein besonders schönes Beispiel ist das Chormittelfenster in Chartres, das von unten nach oben darstellt: 1) Bäcker, die Brot tragen, 2) die Verkündigung, 3) die Heimsuchung, 4) Madonna mit dem Kind. Die Rhythmik dieser Vierteilung läßt sich näher nachprüfen, wenn man annimmt, daß die Windeisen, die das ganze Fenster in waagrechteten Streifen durchziehen, gleiche Abstände voneinander haben. Das ganze Fenster besteht (von einem schmalen Streifen unten und der Spitze oben abgesehen, die ihrerseits einen interessanten Beitrag liefern zur Technik des Anfangs und des Endes im Kunstwerk) aus 17 übereinanderliegenden Teilen zu ca. 3 Teilen in der Breite: je  $\frac{1}{2}$  an den Rändern und 2 in der Mitte. Von diesen 17 Teilen fallen (von unten nach oben gezählt) auf die 4 Teile der inhaltlichen Disposition: 2 Teile, 4 Teile, 5 Teile, 6 Teile, also ein ganz klares Verhältnis  $1 : 2 : 2\frac{1}{2} : 3$ . Bedenkt man, daß das Verhältnis von Breite zu

Höhe etwa 1:6 beträgt, so sieht man sofort, welche einfachen Relationen sich im Verhältnis von Höhe und Breite in den einzelnen Teilen herstellen. Nicht nur, daß das Mittelstück des untersten Teils so viele Teile in der Höhe wie in der Breite hat, also als  $2 \times 2$  ein Quadrat ist, die gesamte



Breite des Fensters beträgt ungefähr die Hälfte des obersten Teils. Bei dieser Bedeutung der Verhältniszahl 2 wird man begreifen, warum der zweite Teil das doppelte des ersten beträgt, warum 4 Teile das Fenster aufteilen und warum der dritte  $2\frac{1}{2}$ mal so groß ist wie der erste. Hier kommt nun die 3 mit hinein. Das  $\frac{1}{2}$  ist nicht nur die Hälfte der Höhe des Ausgangsteils, sondern zugleich die Hälfte der Differenz zwischen 2 und 3. 3 aber (als  $2 + 2 \times \frac{1}{2}$ ) ist nicht nur die gesamte Breite des Fensters, sondern zugleich auch das Verhältnis des Anwachsens vom untersten tragenden (Bäcker) zum obersten getragenen Teil (Madonna) des Fensters.

$2 \times 3$  aber ergibt 6 und damit eine Beziehung zum Höhe-Breite-Verhältnis von 6:1.  $6 \times 3$  ergibt 18: die gesamte Fensterhöhe. Diese scheinbar unendliche arithmetische Beziehung ist keine geheimnisvolle Zahlenmystik, keine zufällige Spielerei, kein apriorischer Formalismus, sondern das notwendige Ergebnis der Entmaterialisierung des Stofflichen auf dem Wege zur Formbildung und zur notwendigen Gestaltung. Sie ist ein konstituierendes Prinzip, das ein unendliches und organisches Verhältnis der Teile zum Ganzen schafft. Wir können von einer arithmetischen Notwendigkeit der Flächenbesetzung sprechen.

Daß wir es hier mit einem die Kunst überhaupt konstituierenden Prinzip zu tun haben, zeigt ein Blick auf die Musik und die Poesie. Das vorwiegend zeitliche Moment der notwendigen rhythmischen Beziehung hat man in der Bildenden Kunst nicht suchen wollen, weil man an dem Vorurteil festhielt, sie sei ausschließlich eine Kunst des Raums. Aber wir werden immer deutlicher sehen, daß beide, Zeit und Raum, unmöglich getrennt werden können, soll überhaupt

von einer Gestaltung die Rede sein. Freilich bleibt uns die hauptsächlichste Seite dieses Problems in der Bildenden Kunst noch ungelöst, solange es uns nicht zu zeigen gelingt, aus welchen Elementen die Grundquantitäten dieses rhythmischen Ablaufs gebildet werden.

Um hier einen Schritt weiter zu kommen, müssen wir uns an die Fläche halten, das heißt an die Größenbeziehungen ihrer Höhe und Breite und an die ihr immanenten Punkte: an die Mitte und den goldenen Schnitt, die ja schon seit langem eine große Rolle in der Ästhetik spielen. Leider haben mich meine Berechnungen noch zu keinem befriedigenden Resultat geführt. Doch glaube ich, daß ein eingehendes Studium des Netzwerks auf den Handzeichnungen der großen Meister die interessantesten Resultate liefern würde.

Was den rhythmischen Ablauf betrifft, so kann ich hier nur kurz auf das verweisen, was jede Poetik lehrt: die verschiedenen Versmaße, den offenen und geschlossenen Rhythmus usw. Die Frage nach Hebung und Senkung stellt sich dem Maler als die der Massenverteilung und bedeutet zugleich eine Folge von besetzten und unbesetzten Flächenteilen.

Von der arithmetisch-rhythmischen zur geometrisch-figürlichen Entmaterialisierung dürfte sich durch bestimmte Formen der ersteren, etwa die Symmetrie, ein Übergang finden. Ich meine damit nicht das, was man bisher unter einer zum Beispiel dreieckigen Komposition verstanden hat, das heißt die Arrangierung und Einzwängung einer Gegebenheit in eine mathematische Figur. Dieser Formalismus ist seinem Wesen nach naturalistisch. Ich meine überhaupt kein willkürliches Zusammensetzen im Sinn ei-

ner Komposition, sondern vielmehr, daß der Stoff in dem Maß, in dem er sich entmaterialisiert, sich auch geometriert, und zwar zu einer unendlichen Beziehung.

Zunächst ist jede Figur in sich variabel, das heißt die verschiedenen Formen eines Dreiecks bedeuten nicht dasselbe. Aber schon die einzelne Figur hat eine Tendenz, über ihr einzelnes Dasein hinauszugehen. Zu einem aufgerichteten Dreieck gehört das mit der Spitze nach unten gerichtete, das heißt die zentrisch-symmetrische Figur. Beider Durchdringung ergibt eine neue Figur. Jede der mathematischen Figuren steht in einem anderen Format, so daß ein Ausgleich geschaffen werden muß, der die innere Beweglichkeit der Grundfigur um so mehr steigert, als es sich nicht nur um eine Angleichung und Überleitung, sondern um eine Durchdringung der sich bildenden Grundrichtungen handelt. Denn auch das Format ist ja nicht gegeben, sondern aus den Grundfundamenten der Konzeption bedingt. Damit ist eigentlich jede Stabilität in Funktion verwandelt, und deren Unendlichkeit wird noch reicher und voller, sobald wir aus den Werken der großen Künstler erkennen, daß sie sich nie mit einer Figur begnügten, sondern die entgegengesetztesten einander durchdringen ließen.

Und wie sich das zeitliche Moment des Rhythmus in der Bildenden Kunst notwendig mit den beiden Grundrichtungen der Fläche, Höhe und Breite als räumlichen Werten verbinden mußte, so sind die Momente geometrischer Ordnung unzertrennlich mit solchen der Intensität, das heißt also der Zeit, verknüpft. Die größte Rolle spielt hier in der Verbindung der Figuren und räumlichen Richtungen die Intensität der Betonung, so daß die einen die Hauptstimmen, die anderen die Nebenstimmen bilden. Alle orche-

stralen Momente der Musik ebenso wie die der einzelnen Stimmführung von fortissimo zum piano, das Neben- und Ineinander der Stimmen stehen der Bildenden Kunst in gleicher Weise zur Verfügung. Zu diesem Moment der Intensität gehört die große Fülle der Möglichkeiten in der Dichte der Flächenbesetzung, der Rhythmus von gefüllter und leerer Fläche, von offener und geschlossener Füllung. Vor allem aber wirken die Momente der Steigerung im Aufbau, die in der Bildenden Kunst nicht hinter denen des Dramas zurückbleiben. So multiplizieren diese Zeitmomente die Kombinationsmöglichkeiten und schaffen eine Unendlichkeit der Beziehungen.

Dieses Ineinander der räumlichen und zeitlichen Gestaltungsmomente geht so weit, daß die einen die anderen völlig auflösen. Und sobald die beiden Momente zu vollständiger Deckung gekommen sind, sind sie so sehr von aller Starrheit mathematischer Figuren und rhythmischer Gebundenheit erlöst, so sehr in sich lebendige, ja sich selbst zeugende Funktion geworden, daß wir eine neue, gestaltete Natur vor uns haben, die den Schein der alten, ungestalteten an sich trägt. Wie sollte es anders sein, da ja ein Stoff der Ausgangspunkt der Gestaltung war?

Mit den mathematischen Formen der Entmaterialisierung bleiben wir noch auf der Fläche. Erst wenn der Körper und der Raum, das heißt wenn die dritte Dimension in den Zwang der Gestaltung einbezogen wird, kommen wir an den letzten und eigentlichsten Faktor der Formbildung der Bildenden Kunst.

Es kann hier nicht die Rede davon sein, sich in physiologische und metaphysische Theorien darüber zu verlieren, wie und wo wir den Raum wahrnehmen. Welches auch die

Hypothesen sein mögen, der Prozeß der Verräumlichung hat weder mit der funktionellen noch mit der qualitativen Seite irgendeinen Zusammenhang, da die Grundlage derselben allein in der These besteht, daß der Raum die drei Dimensionen der Höhe, Breite und Tiefe hat, und zwar eine jede in unendlicher Ausdehnung für unsere Organe. Die Aufgabe bestimmt sich allein aus dem Wesen der absoluten Gestaltung: daß sie ein von aller Realität unabhängiges, in sich gegründetes Wesen schaffe.

Wenn wir die Konkretisierung, das Festhalten der Dreidimensionalität als das unumgänglichste Ausdrucksgebiet der Malerei erkannt haben, so folgt daraus, daß die Körper- und Raumbildung der Malerei durchaus verschieden sein müsse von der der Natur. Diese Differenz wird näher bestimmt durch die Tatsache, daß wir in der Natur die drei Dimensionen direkt verwirklicht sehen, daß Höhe, Breite und Tiefe unmittelbar vorhanden sind, während die Malerei, an die Zweidimensionalität der Fläche gebunden, die dritte Dimension indirekt hervorrufen muß. Die Fläche ist also schlechthin Hindernis, gleichsam das Ewige, an dem sich der Gestaltungswille des Endlichen bricht und das er in sich aufnehmen und mit sich versöhnen muß, um überhaupt erst Gestaltung zu werden. Hier sehen wir den tiefsten Grund, weshalb wir die reine Fläche als Mittel der Gestaltung ablehnen müssen. Sie läßt uns völlig im Nichts, in der Anarchie, im Nihilismus, aus dem uns der Künstler ja gerade herausführen soll.

Die Raumbildung der Malerei kann also nur durch einen Ausgleich der Zweidimensionalität der Fläche und der Dreidimensionalität des Naturraums erreicht werden. Es herrschte lange die Auffassung vor, daß die naturhafte Räumlichkeit, auf der Fläche vorgetäuscht, die Lösung des

Problems wäre. Man glaubte das um so lieber, als die Perspektive genau formulierbaren Gesetzen und damit einer völligen Konstruierbarkeit unterworfen war. Man verwechselte da — wie es so oft in der Geschichte der Kunst geschieht — die wissenschaftliche Gesetzmäßigkeit mit der künstlerischen, in diesem Fall die geometrische Gesetzmäßigkeit des physiologischen Raumes mit der malerischen desselben. Aber »es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, wie sehr sich das System unserer Raumempfindungen, der physiologische Raum, von dem geometrischen (wir meinen hier den Euklidischen Raum) unterscheidet. — Um Physiologisches und Geometrisches reinlich zu sondern, haben wir zu bedenken, daß unsere Raumempfindungen bestimmt sind durch die Abhängigkeit der Elemente, die wir ABC... (Körper) genannt haben, von Elementen unseres Leibes KLM..., daß aber die geometrischen Begriffe sich ergeben durch räumliche Vergleichung der Körper, durch die Beziehungen der ABC... untereinander.«<sup>34</sup>

Neuerdings haben auch Physiologen darauf hingewiesen, daß zwischen den Forderungen der perspektivischen Gesetzmäßigkeit der Geometrie und der perspektivischen Wahrnehmung des Auges erhebliche Differenzen bestehen. Aber nicht dieser Umstand, sondern vielmehr, daß durch die Perspektive die Fläche nicht in die Gestaltung mit einbezogen, sondern durch Illusion aufgehoben wird und daß die Perspektive nur mit dem Verhältnis der Dinge zueinander und nicht zum Subjekt rechnet, das scheidet die naturillusionierende Raumkonstruktion aus der Gestaltung aus.

Diese Ablehnung der Wissenschaftsresultate bedeutet nicht die Ablehnung des Wissens, sondern betont gerade den Intellekt als Funktion. Das Wissen richtet sich auf die Gründe. Und diese werden von der Wissenschaft nicht weniger gesucht als von der Malerei; ihre Resultate sind gleich mannigfaltig, aber die Lösung auf dem einen Gebiet hat keinerlei Bedeutung für das andere, weil jedes Ergebnis von den spezifischen Mitteln so bedingt ist, daß es nur für sich gilt. Doch haben scheinbar beide Gebiete drei Weisen, den Raum aufzufassen: als Empfindung wie Farbe, Ton, Duft; als apriorische Form des Bewußtseins oder als synthetische Auffassungskategorie; und drittens überhaupt nicht als etwas Seiendes, sondern als die Aufgabe, ihn zu schaffen. Für uns ist allein bedeutsam, wie diese Aufgabe sich vollendet.

Sie besteht in einer Verendlichung und Zusammensetzung in Höhe und Breite. Hierdurch bestimmt sich der Maßstab und damit die Wirkungsform des Einzelnen, aber vor allem in der Umsetzung der Tiefendimension auf die Fläche. Sie wird erreicht durch einen empfundenen und mit einem einheitlichen und spezifischen Mittel gewonnenen Ausgleich zwischen Raum und Ebene. Das will besagen, daß der Künstler aus der Fläche organisch eine dritte Dimension herausarbeitet und damit die Dreidimensionalität des Gegenstands — Kubus oder Raum — auf der Fläche hält. Die so erzeugte Spannung zwischen den Dimensionen ist durchaus nichts Technisches, sondern es handelt sich in ihrem Ausgleich um den hauptsächlichsten, aus der Intensität der schöpferischen Stimmung stammenden Schritt der schöpferischen Tat.<sup>35</sup>

Das gleiche wie vom Kubus gilt für den Raum. Durch den Ausgleich mit der Fläche wird der Raum Funktion,

und zwar in sich lebendige, sich selbst bildende Funktion. Diese läßt sich nicht anders beschreiben als durch den Wechsel des Hervor und Zurück, Hinein und Heraus, Hinauf und Hinunter und durch die Kontinuität dieser räumlichen Relationen. Subjektiv übermittelt sie das Gefühl der Eigenerzeugung, als sei der Stoß der bisherigen Teile, das heißt deren innerer Elan und Beziehung zum Ganzen, der Urgrund ihres Seins. Der Grund hierfür liegt im sich selbst setzenden Konflikt und in der Forderung, daß der gesamte Ablauf aus ihm resultiere.<sup>36</sup>

Mit der Verräumlichung aber ist der Prozeß der Formbildung nicht erschöpft. An sich mag der Welt der Objekte jede zeitliche Bewegung, dem rein zeitlichen Ablauf der psychischen Inhalte jede Verräumlichung tatsächlich fehlen. Sobald der schöpferische Trieb sich beider bemächtigt, ist er jedoch gezwungen, Zeit und Raum zu verbinden, oder besser, beide in ihren Funktionen sich durchdringen zu lassen. Auf jeder Gestaltungsstufe herrscht Zeit- und Raumzugehörigkeit, gemeint aber kann nur jene sein, auf der die Gestaltung, von jeder Naturbeziehung befreit, in sich selbst verläuft und ruht. Für die Gestaltung müssen wir daher die naturhafte Zeit sowohl in ihrer Unendlichkeit wie in ihrer punktuellen Fixierung und auch die wissenschaftliche Zeit des Physikers ablehnen und analog der künstlerischen Bildung des Raums eine solche der Zeit fordern.

Ein gleiches gilt für die kausale Verknüpfung, sowohl in bezug auf ihre enge Zusammengehörigkeit mit Raum und Zeit wie in bezug auf ihre Gestaltung. Erst mit der Vereinigung dieser drei Teile zu einem neuen Gebilde ist die Welt der Form als eine eigene geboren. Sie hat ihren Knochen-



bau und ihren Blutkreislauf in sich, und es fragt sich nun noch, wie sie ihr Wachstum vollendet. Denn wir sahen ja, daß der Organismus im Prinzip eine unendliche Zahl von Beziehungen bedeutet, daß aber die Forderung eines endlichen Werkes trotzdem nicht zu umgehen war. Den Ausgleich schafft die Kontinuität der Formbeziehungen, die in ihrem lückenlosen Zusammenhang deren Unendlichkeit vortäuscht. Alle einzelnen Motive entsprangen — so erkannten wir — aus dem sich selbst setzenden Konflikt, und dessen Vollendung zum Organismus bedeutete ein Herausarbeiten der ihm innewohnenden Möglichkeiten. Diese in einen stetigen Zusammenhang zu bringen, so daß sie auf- und auseinander folgen wie auf das Erheben des Arms das Ausstrecken und der Stoß, das allein ist der Sinn der Kontinuität der Motive. Sie sichert dem Werk eine innere, ihrer Entstehung nach indirekte Lebendigkeit, die aus der Beziehung aller zu einer Kontinuität verwachsenden Motive besteht; eine Lebendigkeit im Organismus des Werks, das so den Schein eigener Zeugungskraft erweckt.

Eine zweite Art ist die direkte Lebendigkeit, die sich darin zeigt, daß das Material durch eine zusammenhängende und fein nuancierte Lichtgebung vergeistigt ist. Das Material als direkter Lichtträger ist lebendig geworden und hat etwas Vibrierendes bekommen, das den Schein der Eigenbeweglichkeit des natürlichen Lichts vortäuscht. Es wird der Schein erweckt, als ob die Natur hier wirke, im ersten Fall aber, als ob ein Gesetz der Natur sich erzeuge. Der schöpferische Trieb, der in seinem Willen zur absoluten Gestaltung auf das letztere gerichtet ist, kann den völlig naturalistischen Schein in dem Grade erreichen, als er sich realisiert. Der Sinn dieser Realisierung ist ein durchaus innerer.

Jeder Schaffende mag das Bewußtsein haben, daß seine Schöpfung etwas Zweischneidiges ist. Daher vermauert er seine Wahrheiten mit allen materiellen Gegebenheiten seiner Kunst. (Kann man die Angst, die Verantwortung des Schaffenden überhören? So schreibt Cézanne: »Die Kunst wendet sich an eine äußerst beschränkte Anzahl von Individuen.«<sup>37</sup>) Poussin hat um seine Wahrheiten Geschichten und Historien so gut herumgestellt, daß man ihn fast dreihundert Jahre lang als Historien erzähler ansieht. Diese Vermauerung ist nicht Absicht, sondern letzte und konsequenteste Ausnutzung aller im Schaffensakt gegebenen Möglichkeiten. Sie erhöht zugleich den immanenten Drang zur Wirkung. Indem die Gestaltung in den Schein der Natur aufgelöst wird, wird eine Welt geschaffen, die wegen ihrer Vertrautheit alle befriedigt. Alle Menschen können sich in ihr wie auf einer lichten, blumigen Wiese tummeln, und nur wenige ahnen, daß sie eine gefällige Decke über Abgründen ist.

Nun müssen wir das Verhältnis von Kunst und Natur genau bestimmen. Nach unseren Ausführungen brauchen wir die Identität von Kunst- und Naturgegenstand nicht noch einmal ausdrücklich abzulehnen. Der Sinn unserer ganzen Darstellung war, den Prozeß zu verfolgen, der aus dem Material der Natur Kunst schafft. Er stellt sich uns dar als Zurückgehen vom nur Gegebenen auf die Funktionen des Bewußtseins und die Gesetze der Objektwerdung; als Totalitätserlebnis der Welt; als Entmaterialisierung der Wirklichkeit zu einer anschaulichen und organischen Welt der Kunst — kurz als ein Prozeß, der von dem nur Individuellen, dem nur Gegebenen, in eine vollständige und gesollte Welt geführt hat. Wenn diese Welt sich zu realisieren

beginnt, das heißt sich zu individualisieren und sich dem Schein und der Zufälligkeit des nur Realen wieder anzunähern, dann kann auch der Gegenstand der Realisation nurmehr derjenige der Gestaltung sein, wie er im bisherigen Ablauf des Prozesses in Gestalt und Qualität geboren wurde. Nach den Gesetzen der Objektbildung dürfen wir schließen, daß dieser Gegenstand konkret, also dreidimensional sein muß.

Wir können also das Verhältnis von Natur und Kunst in folgenden Thesen bestimmen:

Da die Kunst teleologisch auf ein Absolutes, das Bild, geht, so sind Gegenstand und Zusammenhang der Kunst den bildorganischen Gesetzen unterworfen, und wir haben nur solche Gegenstandsformen gelten zu lassen, die sich bildorganisch begründen. Nur diese sind gekonnt; ansonsten handelt es sich um imitative oder expressive Fähigkeiten.

Da sich die Kunst der (inneren oder äußeren) Realität bedienen muß, da ohne diese der schöpferische Trieb überhaupt undenkbar ist, so wird sie ihre Erlebnisse organisch nur in ihrem Wissen über die Gegenstände ausdrücken können. Und wenn wir hier alles abstreifen, was Stoff ist, so bleibt das Dreidimensionale, Konkrete, Dinghafte übrig. Dieses durch Wissen geklärte Kubische kann ungewohnt, aber nicht unklar sein.

Wenn es nun im Wesen der Malerei liegt, ihre Erlebnisse im Gegenstand aufgehen zu lassen, so wird sie vielleicht in dem Maße stärker sein, als sie die Erlebnisse in Eigenschaften, also im Stofflichen des Gegenstands aufgehen lassen, soweit sie Realität zur Erlösung der Erlebnisse vom Zwang der Gesetze setzen kann. In diesem Umkreis liegt das Problem der Psychologie als Realisationsmittel, also als Mittel und nicht als Selbstzweck.

Damit erledigt sich das erkenntnistheoretische Problem des Verhältnisses des Seins zur Gültigkeit des Sollens und speziell desjenigen von Natur- und Kunstrealität. Gerade in jüngster Zeit hat man Subjekt und Kunst identifiziert und in Dogmen, die nicht weniger platt sind als die der Nachahmungstheorie, behauptet, daß der Stoff gleichgültig sei und ein Unterschied zwischen einer Madonna und einem Kohlkopf nicht statthabe, ja daß Kunst jeder Gestalt entbehren und direkt in den Materialien sich ausdrücken könne.

Kandinski<sup>38</sup> hatte den Ehrgeiz, dieser andere d'Alembert zu sein. Diese Dogmatisierung des Mangels an Stoff weist notwendig auf einen Defekt des Subjekts, da es erkenntnistheoretisch kein Subjekt geben kann ohne die Tendenz zum Objekt. Man verwechselt die psychische Individualität, das psycho-physische Subjekt mit dem Bewußtsein überhaupt und sucht durch das Dogma nur zu verdecken, daß die Verbindung zwischen den schöpferischen Funktionen unterbrochen und gehemmt ist, kurz: daß ein künstlerisches Schaffen überhaupt nicht vorliegt. Für dieses aber ist die Beziehung zwischen Kunst und Gegenstand klar — in seiner Bedeutung sowohl als Ausgangspunkt wie als Mittel der Realisierung. Es bleibt nur die Frage, unter welchen Bedingungen diese vor sich geht.

Die Grade der Realisierung sind bestimmt durch die Gestalt und das Sujet. Die Gestalt ist unumgänglich, und jede Kunst scheint ihre eigene zu haben. Wie der Plastik der einzelne menschliche Körper besonders zugehört, so der Malerei der räumliche Zusammenhang zwischen Körpern überhaupt. Jede Gestalt hat durch ihren äußeren Umfang, ihren inneren Gehalt und ihre qualitativen organischen oder anorganischen Eigenschaften eine Eigenbedeutung,

die von dem Künstler nicht nur zu vernachlässigen, sondern gerade als Realisierungsmittel zu gebrauchen ist. Geht die Realisierung bis ins Sujet, so gilt es vor allem, die adäquateste Sinnlichkeit des Stoffs zu wählen. Die Bedingungen der Wahl können hier nicht erörtert werden. Aber über den Stoff selbst muß einiges gesagt oder besser aus unseren Prämissen gefolgert werden.

Von jeher hat man gewußt, daß nicht jedes Sujet Gegenstand der Kunst sein könne, aber außer der belanglosen Teilung in schön und häßlich — was in gleicher Weise nur Stoffe, Mittel der Gestaltung betrifft — hat es an jeder Abgrenzung gefehlt. Bedingung für die Wahl des Sujets ist, daß in der ihm adäquaten Sinnlichkeit ein antithetisches Moment eingeschlossen ist. Dieser Bedingung widersprechen das nur Einmalige, schlechthin Seiende oder werdende, der nur reale Gegenstand und das reine psychische Erlebnis; das Fertige und das nur Allgemeine, das außerhalb jeder Gestaltungsmöglichkeit liegt; und das schlechthin Unendliche, das dem Willen zur Realisierung überhaupt widerspricht; mit anderen Worten: Panvitalismus, Panpsychismus, Panästhetizismus, Pantheismus.

Die adäquate Sinnlichkeit aber bedarf des fruchtbarsten Motivs; desjenigen, das *zugleich* das allgemeinste und besonderste, das ewigste und individuellste darstellt. Diese Momente müssen dann kontinuierlich miteinander verbunden sein. In dieser Stetigkeit des Ablaufs der sinnlichen Erscheinung ist die Kontinuität der Formen, von der wir oben sprachen, in die Ebene der Realisierung übertragen und schafft hier einen neuen und erhöhten Grad der Natürlichkeit. Die innere Unendlichkeit der Formbeziehungen wird zu einer unendlichen Lebendigkeit der Gestalt und des Stoffs, die sich dahin steigert, weil die Realisierung

der absoluten Gestaltung auch dort, wo sie sich bis in den einzelnen Körper hinein erstreckt, nicht direkt, sondern indirekt verfährt. Die Kunst hat einen *quasi corpus* gefunden.

So haben wir den weiten und typisierenden Weg von der Natur über das beschreibende Wort und den abstrahierenden Begriff zur Form, von der Meinung über das Urteil zum Prinzip, vom Essay über die konstruierte Ordnung zum System gemacht, um zu dem Schluß zu kommen, daß Kunst in diesem *wie Natur* erscheinen könne.

Nachdem wir den Weg des schöpferischen Triebs vollendet haben, wird es nur als logische Folgerung unserer Gedanken erscheinen, wenn wir ausdrücklich die Allgemeingültigkeit des schöpferischen Resultats behaupten. Diese gründet in den völlig objektiven Prinzipien des Schaffens selbst. Wir erkannten sie im Zurückgehen vom psychischen Subjekt auf die Grundtatsachen des Bewußtseins selbst und vom physischen Objekt auf die Gesetze seines Werdens; in der Forderung der Harmonie und Totalität aller Bewußtseinstatsachen; in der Forderung der Konkretheit und Totalität der Objekte; im Prinzip der völligen Durchdringung und Auflösung des Bewußtseins in die Gesetze und schließlich in den Schein der Objektwelt; vor allem aber im einheitlichen und gesetzmäßigen Verlauf des schöpferischen Triebs, in der Gesetzmäßigkeit seiner Funktion, die von der realen Welt zum *quasi corpus* der Kunst führte.

Objektivere Prinzipien lassen sich auch zur Begründung der wissenschaftlichen Welt nicht finden, grundsätzlich

schon darum nicht, weil sie, sofern sie gültig sind, die Schaffung der künstlerischen Welt zugleich mitbegründen müßten. Wir sahen ferner, wie in dieser neuen Welt eigene Gesetze und eine eigene Logik herrschen, die sie vollenden und ihrem absoluten Ziel nahebringen. Der schöpferische Trieb objektiviert sich so vollständig als möglich, wenn er eine Welt schafft, die, mit eigenem Leben begabt, ihren eigenen Funktionen gemäß lebt. Aus dieser Objektivität stammt die Allgemeingültigkeit des Werks; denn wie sollte eine in sich lebendige und ihre eigenen Funktionen restlos erfüllende Welt zu negieren sein? Wie und von wem? Gegen diese Welt ist jeder Skeptizismus machtlos, es sei denn, der Skeptizismus gegen den schöpferischen Trieb selbst; wir sahen, daß dies konsequenterweise nur im religiösen Quietismus enden kann, also völlig außerhalb der schöpferischen Welt. Auch besagt es nichts gegen die Allgemeingültigkeit der absoluten Gestaltung, daß sie vom schöpferischen Trieb nur selten erreicht wird. Hier können wir auf die Stufen der Gestaltung zurückverweisen.

Damit glauben wir dargetan zu haben, daß Kunst nicht Geschmacksache ist, sondern das Bilden einer realen, organischen und notwendigen Ganzheit als gestaltende Aktion einer Erlebnissumme durch spezielle Mittel und Materialien.

Aus der Allgemeingültigkeit der absoluten Gestaltung folgt nun aber notwendig die Forderung, daß eine allgemeingültige Wertung des Kunstwerks möglich sei. Wenn wir recht haben, muß der Satz Kants zu Unrecht bestehen: »Obgleich also Kritiker, wie Hume sagt, scheinbarer vernünfteln können als Köche, so haben sie doch mit diesen einerlei Schicksal. Den Bestimmungsgrund ihres Urteils können sie nicht von der Kraft ihrer Beweisgründe, son-

dern nur von der Reflexion des Subjekts über seinen eigenen Zustand (der Lust und Unlust) mit Abweisung aller Vorschriften und Regeln erwarten.«<sup>39</sup> Und in der Tat lassen sich solche Beweisgründe in den Prinzipien der Gestaltung finden: der Grad der Gestaltung und der Umfang der Erlebnisse, als zwei Seiten desselben Triebs, werden uns völlig objektive Maßstäbe sein. Es ist von vornherein selbstverständlich, daß sie für uns nur im Werk selbst liegen, und wir werden sagen können, daß jenes Werk das wertvollste ist, das den größten Umfang und die größte Vertiefung der Erlebnisse in die absolute Gestaltung bringt.

Man wird also bei der Wertung eines Werks, das sich als Kunst ausgibt, drei Fragen zu beantworten haben: diejenige nach der Stellung des Werks zur absoluten Gestaltung: das ergibt die *absolute* Wertung. Dann die Frage nach der Stellung innerhalb der eigenen Gestaltungsstufe: das ergibt die *relative* Wertung. Schließlich die Frage nach der Stellung zur Kunst überhaupt: das ergibt die *Schwellenwertung*. Gerade diese methodisch für jede Beschäftigung mit der Kunst wichtigste Wertung ist heute am unsichersten. Haben es doch die namhaftesten Ästhetiker fertig gebracht, in der Photographie eine Kunst zu sehen.

Psychologisch betrachtet, wird sich der Prozeß der wertenden Stellungnahme nun durchaus nicht in der Wertung nach diesen objektiven Prinzipien erschöpfen.<sup>40</sup> Vielmehr wird der bewußten Qualitätswertung eine unbewußte Intensitätswertung vorangehen. Wir sagen gut oder schlecht, lange ehe uns die Gründe zu Bewußtsein gekommen sind. Dies widerspricht sich durchaus nicht; vielmehr korrespondiert es aufs glücklichste mit dem dargestellten Weg des schöpferischen Triebs zur Entmaterialisierung und zur rei-



nen Intensität der schöpferischen Stimmung. Doch bedarf dieses Urteil der konkreten Begründung, und wir haben gesehen, wie es diese allein finden kann.

Wo aber ist das Subjekt, das dieses reine und in seiner Reinheit allgemeingültige Wertungsurteil fällen kann? Ist es der Betrachter, der vor dem Bild — alles um sich herum vergessend — nur sich selbst genießt? Ist es der, der den Inhalt sucht, die Anekdote, die Naturanalogie, ein Symbol für Unsichtbares? Ist es der Gourmand, der die Schönheit der Farbe wie einen alten Wein schlürft; oder der Formalist, der Beziehungen bewundert? Welchen von all diesen Betrachtern setzt der Künstler notwendig in seinem Schaffensakt selbst? Erkenntniskritisch keinen von all diesen, sondern ein geschaffenes, gedachtes Subjekt, das jene Fähigkeiten in der Ebene der Betrachtung hat, die beim Schaffen tätig waren: sich von aller Materialität befreien und Totalitäten nachempfinden zu können. Dieser Betrachter fragt — indem er das Werden des Werks nacherlebt — nach dem inneren Ziel desselben. Damit variiert der Kunstgenuß auf jeder Gestaltungsstufe und wird für jeden Betrachter auf der ihm adäquaten am stärksten sein.

Aus der eventuellen Nichtexistenz eines solchen Betrachters erwächst unserer Deduktion kein Vorwurf, da sie ja nicht Bestehendes konstatieren oder ordnen, sondern den Sinn desselben, soweit er notwendig in ihm liegt, aufzeigen wollte. Und für die Kunst und den Künstler — denn wo gehören Beruf und der Berufene so zusammen wie hier? — wäre das nur eine Diskrepanz, ein Dualismus mehr, wie wir deren ja viele auf dem Wege des schöpferischen Triebes gefunden haben.

Ist ja der Künstler, der das Odium des Sozialen auf sich

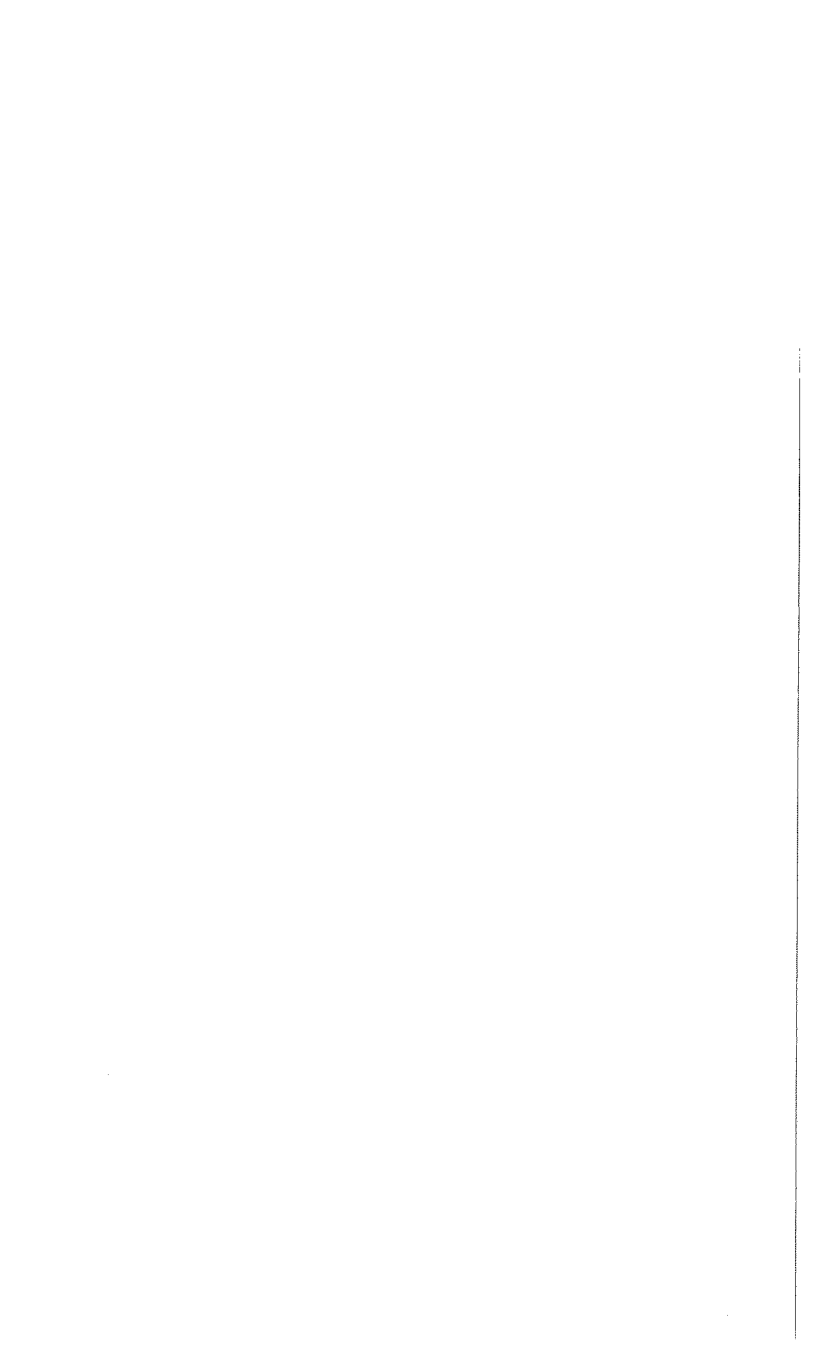
nimmt, als Mensch für jedes soziale Leben unbrauchbar, der völlig Fremde, dem die Welt ein Schauspiel ist, eine modellhafte Unwirklichkeit; endet doch er, der die Last des Absoluten wie keiner trägt, verfemt als ein Gottloser auf dem Scheiterhaufen oder am Kreuz; er, der die Welt in ihrer Totalität bildet, muß all die kleinen Dinge, an denen sein Herz hängt, aus seinen Händen rollen sehen; er ist der hartnäckigste Arbeiter und König zugleich, Priester und Märtyrer, der fanatischste Wahrheitssucher und Komödiant. Und doch ist dieses groteske Bündel von Kontrasten, ist der schöpferische Mensch der einzige, der unserer Existenz innerhalb des Endlichen ihren Sinn gibt, der einzige, der uns von der Verzweiflung der Skepsis und vom Quietismus des Religiösen zugleich befreit und damit unsere wahrhaft menschliche Existenz überhaupt erst ermöglicht.

»Sie wollen Euch glauben machen, die schönen Künste seien entstanden aus dem Hang, den wir haben sollen, die Dinge rings um uns zu verschönen. Das ist nicht wahr! Denn in dem Sinne, in dem es wahr sein könnte, braucht wohl der Bürger und Handwerker die Worte, kein Philosoph.

Die Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer, als das Schöne selbst. Denn in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich tätig erweist, wenn seine Existenz gesichert ist. (...)

Diese charakteristische Kunst ist nun die einzig wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie nun aus rauher Wildheit oder aus gebildeter

Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig. Da seht ihr bei Nationen und einzelnen Menschen dann unzählige Grade. Je mehr die Seele sich erhebt zu dem Gefühl der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann, in denen allein das Leben des göttlichen Genius sich herumwälzt; je mehr diese Schönheit in das Wesen eines Geistes eindringt, daß sie mit ihm entstanden zu sein scheint, daß ihm nichts genügt als sie, desto glücklicher ist der Künstler, desto herrlicher ist er, desto tiefgebeugter stehen wir da und beten an den Gesalbten Gottes.«<sup>41</sup>



## II

### Praktischer Teil

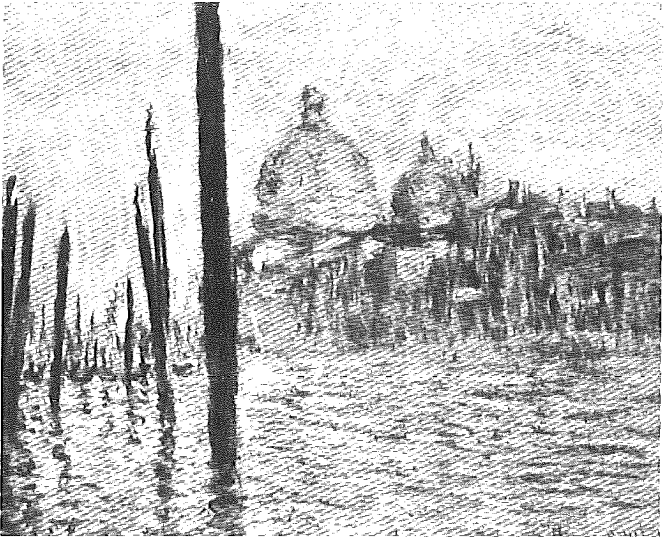
# Die Entwicklung der modernen Malerei



# Die Eroberung des neuen Lebensgefühls

*Kunst ist nichts anderes als das Studium der Natur; wir erfinden nichts, wir erschaffen nichts Neues.* *Auguste Rodin*

*Man muß beobachten, weder aus zu großer Nähe, noch aus zu großer Ferne. Man trübt die Sicht des Auges, gleichviel ob man den Gegenstand zu nah ans Auge oder ob man ihn außer Reichweite hält. Daraus, daß etwas vergänglich ist, darf man nicht den Schluß auf seine Nichtigkeit ziehen. Alles ist vergänglich, aber das Vergängliche ist zuweilen göttlich.* *Ernest Renan*



*Monet: Canale Grande 1908*



## Der Impressionismus

*Impressionismus ist nicht eine Richtung, sondern eine Weltanschauung.* Max Liebermann

Seitdem Kopernikus den Glauben an die zentrale Stellung der Erde entkräftet und sie zum Teil eines bedingten Bewegungssystems gemacht hatte, hat die Naturwissenschaft nicht aufgehört, in dieser Richtung zu arbeiten. Es gelang ihr in ihrer Entwicklungsgeschichte, auch dem Menschen seine zentrale Stellung zu nehmen, das anthropozentrische Lebensgefühl zu unterhöhlen und ihm das Bewußtsein zu geben, daß er nur ein bedingtes Glied einer wohlgeordneten, in ihrer Gesetzmäßigkeit außerhalb seiner Einwirkungsmöglichkeit liegenden Kette sei. Gleichzeitig haben die Revolution und ihre Folgen den hierarchischen Bau sozialer Ordnung zerstört und den Menschen als isolierten sich selbst überlassen. Dieser degradierten und erweiterten Menschheit warf Kant mit seinen drei Kritiken die Verantwortung für die gesamte Welt zu: die intellektuelle, die moralische und die ästhetische. Ihre Prinzipien haben die ganze westeuropäische Welt mit napoleonisch-grandioser Tyrannei bezwungen.

Aber sofort setzte gegen diese idealistische Hochspannung des Daseins die Reaktion des Subjektivismus ein, und der ein Jahrhundert währenden Arbeit von Metaphysik und Psychologie ist es gelungen, nun auch die Einheit des Menschen zu zersetzen, sie aufzulösen in die alles bedingende Macht eines unpersönlichen Gesetzes und den

Menschen nicht nur als physisches, sondern auch als geistiges Wesen, wohl seziert und jeder eigenen schöpferischen Willenskraft beraubt, in das große Gefüge eines allmächtigen Gesetzes einzuordnen. Die Weltanschauung der letzten drei Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts (die man die impressionistische genannt hat<sup>1</sup> und deren Ausdruck in der Malerei wir behandeln wollen) stellt gleichsam eine letzte Phase dieses Prozesses vor.

Wir wollen diesen Prozeß in seinen Etappen verfolgen. Denn die historische Entwicklung eines Gedankens oder einer Stilform aufzuzeigen, kann konsequent nur eine unendliche Reihe ergeben und muß daher notwendig im Metaphysischen enden. Außerdem aber soll die hauptsächlichste Aufgabe dieses praktischen Teils des Buchs sein zu zeigen, wie sich aus der Weltanschauung des Impressionismus neue Keime zu einer anderen allmählich entwickeln, jenes Grundgesetz des Lebens bestätigend, daß Ende und Anfang eines Prozesses eng verwoben ineinander greifen.

Wir werden uns daher dem Impressionismus gegenüber mit einer möglichst vollständigen Darstellung seines Wesens begnügen. Dieses allerdings glauben wir nicht anderes erfassen zu können, als daß wir, von unseren theoretischen Deduktionen geleitet, nach den Formen seiner Entstehung fragen. Wir werden daher den Weg verfolgen müssen, auf dem sich der impressionistische Mensch seine Welt schuf und diese in der Malerei ausdrückte; wie er auf sogenannte gegebene Tatsachen reagierend ihre einheitliche Existenz schuf und darstellte. Wir werden dabei weniger als auf die Inhalte auf die Organe dieses Schaffensprozesses und ihre Funktionsweise einzugehen haben, und wir werden neben ihrer Typik, das heißt neben ihrer Gültigkeit für alle Erscheinungsformen des Lebens, der Wissenschaft und der

Kunst, zugleich ihren engen Zusammenhang mit dem Gestaltungsgrad feststellen. Dieses Verfolgen der Funktion des schöpferischen Triebes, das nicht eine Darstellung seines psychisch-zeitlichen Verlaufs bedeutet, wird dieser Darstellung auch methodisch eine Einheit sichern, die uns das wundervolle Verwobensein aller menschlichen Funktionen im schöpferischen Akt wie in einem trüben Spiegel wird ahnen lassen.

Das Organ, mit dem der Impressionist seine Welt schuf, war ein doppeltes und gegensätzliches: das analysierende, atomisierende, im Materialen und Konkreten verharrende Sinnesorgan und die auf das Ganze gehende und den ganzen Menschen in Anspruch nehmende Intuition. Als Maler von seinem Auge ausgehend, klammert sich der Künstler an das Objekt, und voll Erstaunen beginnt sein Sinn gleichsam erst zu erwachen, und um sich schauend gewahrt er eine neue Welt. Ja, die braunen Saucen der Akademie — das war der Tod. Aber der blaue Schatten im Schnee, der grüne Himmel am Abend, die farbigen Reflexe, das Lichtspiel am Kleid einer Frau — das war Leben; Leben, an das man sich ansaugen mußte, Leben von ungeahnten Reichtümern.

Man sah — und jeder Akt des Sehens wurde in der Fülle seines Inhalts scheinbar eine Welt. Das war Wirklichkeit, das war Wahrheit. Je mehr man den Akt des Sehens isolierte und auf die reine Wahrnehmung beschränkte, um so größer war die reine Erfahrung, die unmittelbare Gewißheit, die Realität des Gegenstands. Eine Welt hinter dem Gesehenen, ein Wesen hinter der Erscheinung? Soviel Skeptizismus war blanke Metaphysik, Gehirns핀sterei von Leuten, die durchaus unpraktisch und biologisch

wertlos waren, von Leuten, die nicht sehen konnten. »Die Natur . . . Ich weiß sie jetzt zu bewundern, und ich finde sie so vollkommen, daß ich dem lieben Gott, wenn er mich zu sich rief und mich fragen würde, was an ihr zu verbessern sei, antworten würde, daß alles gut ist und man nichts ändern darf.«<sup>2</sup> Und steigerten sich nicht die Fähigkeiten und Möglichkeiten des schöpferischen Gestaltens, je schärfer, nuancierter und eindrucksfähiger dieses neue Erkenntnisorgan wurde? »Die Empfindlichkeit eines jeden ist sein Genie.«<sup>3</sup>

Was aber enthielt diese reine Wahrnehmung? Nicht die Realität des Objekts. Schon der Umstand, daß in der Masse der Organe das Getast und das statische Gefühl fehlten (also die beiden Sinne, die vor allem das Konkrete des Objekts statuieren), zwingt uns hier zu einer Prüfung. Realität kam nicht dem einzelnen Ding zu, sondern dem Bewußtseinsinhalt, der Empfindung, die verstanden wurde als ein Schnittpunkt zwischen Geist und Materie.<sup>4</sup> Das Subjekt aber — das erkenntnistheoretisch immer notwendig zur Erfassung des Objekts gehört<sup>5</sup> — war nicht das Bewußtsein überhaupt, sondern das psychische Subjekt; nicht das stellungnehmende, mit der Fähigkeit zu apriorischem Wissen begabte, sondern das betrachtende und damit an den Gegenstand seiner Betrachtung gebundene Subjekt, und zwar in seiner individuellsten Form.

Damit war einerseits die ganze Weltbildung auf eine von aller bisherigen Erkenntnistheorie ganz verschiedene Basis, auf die Ebene des Psychologismus projiziert. Objekt und Subjekt standen sich nicht mehr als Welten gegenüber, die in dem Akt der Schöpfung in ihren letzten Wurzeln zu vereinen und bis in ihre letzten Ausläufer in der Erscheinung zu versinnlichen waren, sondern sie galten als von vornher-

ein miteinander eins und immanent. Darum mußte andererseits nichts Wirklichkeit besitzen, was nicht Bewußtseinsinhalt werden konnte, weder das Ding an sich, noch das Bewußtsein überhaupt, ja konsequenterweise nicht einmal das, was über den einzelnen Wahrnehmungsakt hinausging. Mach hat diese Konsequenz gezogen.

Das Ich, das die Mannigfaltigkeit der Vorstellungen bindet und sie zu einer Einheit schafft, erklärt Mach zur belanglosen Fiktion: »Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente bilden das Ich.«<sup>6</sup> Die reine Erfahrung, der E-Wert des Avenarius<sup>7</sup>, bedeutete also eine Begrenzung auf das vom Ich Erlebte, eine Einschließung des Ich in sich selbst, in seine eigene Welt, in der ihm eine Erweiterung nur durch eine Spaltung möglich war. Die Reflexion des Ich auf das Ich ergab ein Mich usw., eine Reihe ad infinitum, welche die Situation des impressionistischen Ich als beobachtendes noch einmal scharf kennzeichnet.

So führte die Konzentration auf das *eine* Organ des Sehens die impressionistischen Künstler zur völligen Zerstückelung der Welt und ihrer konstitutiven Begriffe Körper und Ich, zur Individualisierung des einzelnen Sehakts, der nur die einmalige und jedesmal besondere psychophysische Gegebenheit enthielt, und schließlich zur Anerkennung derselben als ›Wahrheit‹. Konsequenterweise steht dann dem Gesehenen nur das Nicht-Gesehene, nicht mehr das richtig oder falsch Gesehene gegenüber.

Aber schon das *eine* Organ weist über seine atomisierende Funktion hinaus, indem es seine Tätigkeit mit Hilfe der anderen Sinnesorgane vervollständigt, sich mit ihnen zu einer neuen Einheit verbindet. Es waren vor allem die sogenannten niederen Sinne, die sich mit dem Auge zu einem großen Fest verbanden, das hineinrug in die tiefsten Ge-

heimnisse des Daseins. Man vermischte sie, sprach von *audition colorée*, und Baudelaire schrieb den bekannten Hymnus:

Wie lange Echos fern zusammenklingen  
In dunkler Einheit durch die weite Luft,  
So wollen stark und innig sich verschlingen  
Die tief verwandten: Farbe, Ton und Duft.<sup>8</sup>

Die Einheit der Sinne wurde zur Forderung: Der ganze Mensch sollte mit seinem Fühlen, Wollen und Denken an der Schaffung der Realität beteiligt sein, und Bergson schuf diesem Menschen ein einheitliches Organ: die Intuition<sup>9</sup>. Sie bedeutet den Gegenpol zum analysierenden Auge (zum Intellekt). Denn sie trägt den Menschen gleichsam vor aller bewußten und notwendig vereinzeln, absondernden Tätigkeit des Intellekts in das Ganze als Ganzes hinein, und zwar an seine Quellen. Diese konträre Doppelheit, dieses Schwanken zwischen den Polen des einen ruhenden und analysierenden Auges und der den ganzen Menschen in das Absolute hineinführenden Intuition zeigt deutlich, daß die Masse der Organe in ihrer Struktur ungliedert und uneinheitlich war, weil sie die tiefsten Wurzeln des Subjekts negierte.

Welches aber war nun die Ganzheit, welche die Intuition unter die völlig zerstückelte und in ihrer Zerstückelung statuierte Empfindung ausbreitete? Eine Einheit, die *im* Menschen keinen Platz gefunden hatte, mußte notwendigerweise eine überempirische, eine metaphysische sein. Es war die Einheit des Gesetzes, die Einheit des Geschicks, die Einheit des Kosmos. Es war das All als Bewegung. Das Absolute, die Einheit war ein Strom, der, in unaufhörlichem Rollen sich ergießend, nicht nur alle festen Begrif-

fe, alle Substanz wegschwemmte, sondern jedes Ding der Realität von sich aus bestimmte, formte und bildete. Dieses Absolute war der ewige Fluß, die große Bewegung von der Amöbe zum Menschen und zum Übermenschen, von der Materie zum Geist; war das Geschick, dem der einzelne nicht nur unterworfen, nein, aus dem er gebildet war. »Der Mensch ist das Produkt der Sonne« (Gustave Geffroy).

Dieser kontinuierliche Strom, diese absolut gewordene Zeit hatte schöpferische Kraft, und der einzelne war ihr Produkt. Wegen dieser Immanenz konnte man rückwärts »in jeder Einzelheit des Lebens die Ganzheit seines Sinnes finden«. <sup>10</sup> Und darum stellte sich das Verhältnis zwischen Mensch (und Gegenstand überhaupt) und dem unpersönlichen Gesetz her, indem alle geistig-schöpferischen Fähigkeiten nivelliert, die Momente aber, die früher nur als dieselben beeinflussend galten, in diesem Gesetz verabsolutiert wurden. Hierin liegt der Sinn des Kampfs gegen den Willen, das Bewußtsein und die Transzendenz von Subjekt und Objekt, hier erkennen wir die Wurzel von Flauberts Romanen, der Taineschen Kunstlehre, der Machschen Philosophie wie auch der impressionistischen Malerei. Nach einer radikalen Befreiung von allem Vorwissen von den Dingen, nach der Ausschaltung fixierter Vorstellungsbegriffe und traditioneller Gewohnheiten bedeutet die Anerkennung des Gesetzes für die impressionistische Malerei die Auflösung des Gegenstands, seiner geschlossenen Form wie seiner Eigenbedeutung, in die Atmosphäre; die Aufhebung der Materialbegriffe (z. B. der Lokalfarbe, der Linie, der dreidimensionalen Form) in eine Relation zum Licht; ein Betonen der Erscheinung und ein Fortrücken derselben in die Ferne; die Beseitigung des Raums als einer

anschaulichen Kategorie. Farbe, Form, Raum, alles wird zur Empfindung, also zu einer in ihrer Einmaligkeit besonderen Erscheinungsform des Gesetzes; und die Wahrnehmung überliefert sie uns in ihrem ganzen Sinn und Wesen.

Dieser Akt der reinen Wahrnehmung hatte nicht nur seine besonderen Funktionsglieder, sondern auch seine besondere Art der Stellungnahme. Vor allem war er dadurch gekennzeichnet, daß er mehr ein reaktiver als ein aktiver war, mehr Gegenbewegung als Eigenbewegung. Und als Reaktion bedeutete er eine passive Hingabe an die Objekte, ein feminin-hinschmelzendes Sich-befruchten-Lassen, ein Aufgehen im Objekt; und zugleich ein schnelles, sofortiges Reagieren auf die Befruchtung, ein unmittelbares Folgenlassen des Tuns auf den Eindruck, ohne daß die Erinnerung an Früheres, ein Kombinieren mit Ähnlichem oder Entgegengesetztem dazwischen trat.

Aus diesem Festhaltenwollen des vorübereilenden Augenblicks resultierte die impressionistische Arbeitsmethode: »Monet fängt z. B. eine Landschaft beim Sonnenaufgang im Morgennebel zu malen an und fixiert auf der Leinwand die eigentümlichen Reflexe, die die aufgehende Sonne darauf wirft. Und da er ausschließlich das malt, was er wirklich vor Augen hat, kann er natürlich nur eine begrenzte Zeit an dem Bild malen, er muß es beiseite tun, sowie die Sonne höher steigt und die Morgennebel durchdringt, und er kann es erst beenden, wenn dieselbe Luftwirkung wieder eintritt. . . Es hat sich herausgestellt, daß es viel leichter ist, verschiedene Motive unter flüchtigen Bedingungen zu malen, als immer dasselbe Thema zu wiederholen und es durch äußere Einflüsse zu variieren. Im Fluge die Veränderungen zu erhaschen, sie lebendig auf dem Bilde wiederzugeben, scheint ein Prozeß von feinstem Zartgefühl zu sein,



der eine ganz außergewöhnliche Auffassung, ganz besondere Fähigkeiten und gespannteste Aufmerksamkeit erheischt. Um solche Landschaften zu malen, muß man vollkommen vom Gegenstand abstrahieren können. Man muß dahin kommen, von der unbeweglichen Grundlage der darzustellenden Szene das Atmosphärische loszulösen, und zwar in raschester Folge, denn es kann vorkommen, daß die verschiedenen Effekte, die man in ihrem flüchtigen Erscheinen erhaschen muß, ineinander greifen und leicht unklar werden, wenn das Auge sie nicht im rechten Moment erfaßt...«<sup>11</sup>

Wir können jetzt kurz auf die inhaltliche Bestimmung der impressionistischen Empfindung, die wir als den Gegenstand der Gestaltung erkannt haben, eingehen. Wie sehr wir auch aus Gründen der Darstellung gezwungen sein werden, die ausdrückliche psycho-physische Einheit zu zerreißen, so werden wir doch keine anderen Momente des Inhalts finden als diejenigen, die in der Spannung der schaffenden Organe und im gegenseitigen Verhältnis der physischen zur psychischen Seite begründet sind.

Zunächst ist es charakteristisch, daß das gegenständliche Moment des Inhalts, das rein Naturhafte, das Physische oder Psychische die moralische Seite bedeutend überwiegt, ja tötet. Eine völlige Nivellierung des Inhalts (zugleich mit einer Erweiterung des Stoffkreises) auf ein Mittleres, auf ein Unbedeutendes, Belangloses; eine Nivellierung nicht nur des Stoffs, so daß man Kohlköpfe bevorzugt und alles zum Stilleben degradiert, sondern vor allem des Gehalts — das ist der Impressionismus. Ich wüßte dafür kein deutlicheres Symbol, als daß bei Rodins Porträtbüsten die Modellierung gewöhnlich unmittelbar über den Augen mit

deren starker Betonung aufhört, während die Stirn mit gleichgültiger Glätte behandelt ist. Zwischen der großen Idee und der völligen Banalität des Realen wußte man eine Zwischenstufe zu finden. In der Welt der Objekte gab man statt der Gesetze ihres Werdens ihr allmähliches Ineinander-Überfließen. Himmel, Erde, Wasser zerfließen in ein Element, und Rodin »scheint am Zyklus der Metamorphosen teilgenommen zu haben« (Camille Lemonier).

Die durch diesen Zusammenhang geschaffene All-Einheit der Welt ließ zwischen den Begriffen neue Stufen, Übergänge erkennen; in diesen Zwischenlagen fand der Impressionist seinen neuen und ungewohnten Stoff, der ihm viele Anfeindungen eingebracht hat, der aber jegliches Interesse verloren hat, nachdem der Reiz des Neuen und des Erlernens neuer Sehweisen verflogen war. Statt des Konkreten und Dinghaften gab man den Schein der Oberfläche, die Haut der Dinge. Auf ihr lag das Spiel, das Geflimmer des Lichts. Die Dinge repräsentieren »nichts Wirkliches, sondern sie sind Ausdrucksträger des Wirklichen, von Werten — *sie* gelten als das Wirkliche«.<sup>12</sup> Alles, was Gerüst war und als solches Ausdrucksträger des Geistigen, war verpönt; man hielt sich an Akzidentielles, an unbelebt Materielles; dadurch wurde der Widerstand des Wirklichen kleiner, die Möglichkeit der Willkür größer, die Tendenz zur Belebung umfangreicher. Man verschmähte auch den letzten Halt des Objekts, seine sinnlichen Qualitäten. Diese werden in ihrer physischen Natur aufgehoben, umgewandelt in physiologische Qualitäten: Wärme, Frost, Geruch, Wind-Fühlen.

Die gleiche Ästhetik spricht notwendig aus dem psychischen Inhalt: statt des starken Ausdrucks bevorzugte man »prickelnde Mischgefühle«<sup>13</sup>; statt des Intellekts

das Geistreiche, das Bonmot; statt des Willens den einer Stimmung weich und zart sich hingebenden Zuschauer. So ist keiner der Impressionisten trotz der großen Erleidensfähigkeit, die vor allem Rodin auszeichnet, über das Traurige hinaus zum Tragischen gekommen. Überhaupt fehlen alle jene Gefühle, die sich allein aus dem Dualismus von Subjekt und Objekt und aus der Forderung einer zu schaffenden Einheit herleiten: das Pathos und das Erhabene. Es fehlt aber auch jene Mannigfaltigkeit von Beziehungen, die über das individuelle Ich in größere Zusammenhänge hinausweisen: das Religiöse und das Soziale.

Der Impressionist ist Pantheist. Indem er der Erkenntnis des Gesetzes nachgeht, welches das einzelne Dasein gebildet hat, betet er jede seiner Erscheinungsformen an, aber er erlöst sie nicht. Man läßt sie in dem grausam-einsamen Zustand ihres Geschaffenseins und verhüllt ihn durch Artistentum. Sie sind nur einsam endliche Ablagerungen des Gesetzes, nicht selbstsichere und ewige Träger des Absoluten. Dort aber, wo Erlösung dargestellt ist, ist es die Sehnsucht nach ihr, nicht sie selbst. Da greifen diese in sich verschlossenen Geschöpfe über die Welt hinaus, direkt ins Absolute. Aber die Welt kannten sie nie, und darum fand das Soziale in ihren Werken keinen Platz. Es erschien nur als das knechtende und bedingende Element; darum wollte man ein zweites fühlendes Du nicht, und wo es einem zukam, da rächte man sich durch die Darstellung des Bedingtseins, der Einsamkeit; durch die Unterstreichung des unfreien Willens; durch Ironie und Blague.

Man zog sich — höchstens umgeben von der ›Gruppe‹ seiner Getreuen (den i-a-ner) — in den ›Elfenbeinturm des Artisten‹ zurück, ohne zu fühlen, daß diese bürgerlich-  
aristokratische Ästhetendistanz einen auffälligen Kontrast

zu der völligen Stupidität der Weltauffassung bildete. Im Haß auf den Staat waren sich auch Nietzsche und Wagner einig: »Dort, wo der Staat aufhört, da beginnt der Mensch, der nicht überflüssig ist: da beginnt das Lied des Notwendigen, die einmalige und unersetzliche Weise. Dort, wo der Staat aufhört — so seht doch hin, meine Brüder. Seht ihr ihn nicht, den Regenbogen und die Brückenköpfe zum Übermenschen?«<sup>14</sup>

So war die impressionistische Daseinsempfindung unreflektiert; sie gründete im Zusammentreffen eines momentanen Zustands des realen Daseins mit einem psychischen Zustandsgefühl. Dieser Grundlage<sup>15</sup> ist keinerlei schöpferische Kraft zuzuschreiben. Sie ist die Basis, auf der geschaffen wird; sie wird im schöpferischen Akt verarbeitet. Der Künstler ist von ihr abhängig, soweit sie von ihm geschaffen ist. Darüber hinaus kann er mit ihr je nach Maßgabe seiner Kräfte schalten. Zunächst gilt es, ihre Bestandteile zu verschmelzen und ihnen einen einheitlichen Gehalt und erscheinungsmäßigen Ausdruck zu schaffen. Der Weg ging historisch allmählich vorwärts und dürfte in seinen Hauptetappen jeder einzelnen Schöpfung selbst eines reifen Meisters in abgekürzter Form zugrunde liegen.

Zunächst bestand noch keine Einheit zwischen dem psychischen Gehalt, der körperlichen Gegenstandsform und dem Material. Der geistige Ausdruck hat die stoffliche Form noch nicht zu einer Einheit mit sich gezwungen, so daß er ein materielles Eigenleben erhält, das sich vordrängt, wegdrängt von der Erscheinungsform im Material. Dieses erhält eigenstoffliche Bedeutung, weil es die formstoffliche noch nicht ausdrückt. Das psychische Leben geht noch über ein Festes, einen Begriff. Der Weg führt

durch die Atomisierung alles Substantiellen, ding- und begriffhaft Faßbaren, durch konsequente Analyse bei zunehmender Differenzierung der Organe hin zur völligen Verschmelzung von innerem Ausdruck und Mittel im neuen Stoff der Atmosphäre. Diese — als der unmittelbare Ausdruck des Gesetzes — hat die psycho-physische Empfindungseinheit in sich aufgesogen und bestimmt den Gegenstand von sich aus, wobei sie seine Eigenbedeutung auf jenes Minimum zu reduzieren vermag, in dem der ihn bezeichnende Farbfleck nur mehr ein Suggestionmittel ist, ihn in der Vorstellung hervorzurufen.

Zunächst hat man diesem neuen Gegenstand gegenüber eine gewisse Ängstlichkeit. Eine feminine Nervosität klammert sich an jedes Detail, und jeder Teil wird dem andern als koordiniert und gleichberechtigt angesehen. Mit wachsender Sicherheit ändert sich die proportionale Zusammensetzung der Elemente, die Dinge treten zugunsten der Atmosphäre zurück, und man steigert absichtlich, um diese in einer über die Natur hinausgehenden Weise zum Ausdruck zu bringen. Unter dem Einfluß der Japaner befreit man sich allmählich überhaupt von der gegenständlichen Struktur, um an ein und demselben Gegenstand die allmählichen Veränderungen der Atmosphäre um so deutlicher darstellen zu können. Damit war man Herr seines Stoffs geworden, konnte nun die Teile dem Ganzen subordinieren und sie in das Ganze einhüllen, das sich immer mehr einer stofflosen Vision näherte. Der Gesang der Welten in verzückten Sinnen, das ist ein später Monet oder Rodin.

Daß der Weg in der Vision endete, kann uns nicht wundern, da wir gesehen haben, daß der Impressionist dank

seiner Negierung des Dualismus von Subjekt und Objekt vom letzteren nur seinen Schein erfaßte. Damit war die Einheit, die er im Werk erreichte<sup>16</sup>, dazu verdammt, eine stoffliche zu bleiben, eine Stimmung oder ein materieller Zusammenhang: in sich unlebendig. Das Wesen des Geistes, das Antithetische hat die impressionistische Malerei im sich selbst setzenden Konflikt nicht zu finden gewußt und damit innere Lebendigkeit und Eigenproduktivität nicht erreichen können. Die Einheit im Werk ist von vornherein keine Organisation aus den Gesetzen des Geistes und der Materie, sondern eine *materiale* Vereinigung derselben und als solche dem Prozeß der Formbildung entgegengesetzt, der immer Entmaterialisierung und Überwindung der reinen Stofflichkeit bedeutet.

Betrachten wir dann die einzelnen Elemente, die wir als an der Formbildung beteiligt erkannten, in ihrer impressionistischen Erscheinungsform, so sehen wir zunächst eine völlige Disproportionalität in ihren Beziehungen zueinander und den reinen Empfindungscharakter, in dem sie aufgefaßt werden. So hat die Zeit die Priorität vor dem Raum gewonnen, dem unumgänglichsten Realisationsfaktor der bildenden Kunst. Aber welcher Art ist diese Zeit? Sie ist der absolute Fluß, wie wir ihn wahrnehmen, wenn wir uns dem reinen Geschehen hingeben; die absolute Zeit; die Zeit als Ablauf. Aber dieser Verlauf wurde durch die Vereinzelung des Sehakts (Empfindungsakts) fixiert, stillgelegt. Während das Kosmische vibriert, die Bewegung abläuft, ist der Moment fix, das Bewegungsmotiv leblos und tot.

So hat zum Beispiel Rodin in seinen »Bürgern von Calais« darstellen wollen, wie ein Ablauf von bestimmten Gegebenheiten (von der Belagerung bis zur Schlüsselübergabe an den Sieger) sich in einzelnen in ihrer Individualität be-

stimmten Menschen spiegelt, oder: ein Ablauf von Erlebnissen eines bestimmten Individuums wird in *einem* Moment derselben zur Erscheinung gebracht, so daß die Gesamtheit der individuellen Gegebenheiten in diesem Moment zum Ausdruck kommt. Es ist zu beachten, wie alles äußerlich Allgemeine aus der Konzeption gestrichen ist. Die Menschen erleben nicht *die* Belagerung, *den* Entschluß, *das* Ziel, sondern *ihre* Belagerung, *ihren* Entschluß, *ihr* Ziel.

Man könnte sich denken, daß ein Künstler die sechs Menschen in einen einheitlichen Bewegungszug zusammengefaßt und jeden einzelnen dadurch charakterisiert (und plastisch-räumlich geordnet) hätte, daß er ihm einen besonderen fortschreitenden Grad der Bereitwilligkeit und des Zögerns gegeben hätte. Für Rodin aber existiert nichts Allgemeines, Überspannendes, Gemeinsames, das man a priori in Stufen zerlegen kann. Jeder der sechs Menschen repräsentiert eine besondere Eigenschaft; diese Eigenschaften sind aber nicht als verschiedene Grade auf dem Weg zur heroischen Tat dargestellt. Der Zeitablauf und die individuelle Differenz sind absolut, einmalig und nicht zerlegbar. Dargestellt ist also die Kondensierung eines Ablaufs an einem Punkt desselben. Auch dieser ist nicht allgemein und begrifflich faßbar, sondern schwebend und individuell verschieden. Eine absolute Notwendigkeit für die Wahl dieses Punkts besteht ebensowenig wie für die Wahl von sechs Personen. Erstere ist relativ in bezug auf den Künstler, letztere in bezug auf die Historie.

Das ist der Fluch jeder nur als unmittelbare Empfindung erfaßten Wirklichkeit, daß sie zwischen den Polen metaphysischer Verabsolutierung und Negation, zwischen dem All und dem Nichts hin- und herpendeln muß. Wie hier die

absolute Zeit zum Punkt wird, so nähert sich die dreidimensionale Unendlichkeit des naturhaften Raums seiner völligen Ausschaltung auf der Fläche<sup>17</sup>. Der Raum war für die Impressionisten gleichsam ein grenzenloses Gefäß, durch das sich flutend der Verlauf des atmosphärischen Lebens ergoß. Es kam allein darauf an, die momentane Besonderheit der Atmosphäre in ihrer Gebundenheit an irgendeinen Raumteil wiederzugeben. Die Aufgabe, den Raum als eine in sich beruhende Einheit zu schaffen, war dem Impressionisten — dank der Funktion, die er ihm zuwies — überhaupt nicht zu Bewußtsein gekommen. Seine Gestaltung wird gar nicht erst versucht.

So konnte der Weg zur absoluten Gestaltung nirgends betreten werden, weil die Einheit der stofflichen Kontinuität Kategorien eingeführt hatte (oder besser in ihnen stecken geblieben war), die diesem Ziel völlig entgegengesetzt sind. Dem reinen Impressionisten lag auch nichts ferner als der Wille zur Notwendigkeit. »Unbefangene Überlegung lehrt, daß jedes praktische und intellektuelle Bedürfnis befriedigt ist, sobald unsere Gedanken die sinnlichen Tatsachen vollständig nachzubilden vermögen. ... Der Wert [der Gesetze] reicht nur so weit als ihre Hilfe [hierzu]...«; oder subjektiver ausgedrückt: »Uns ist die Form persönlicher Einheit, zu der das Bewußtsein den objektiven geistigen Sinn der Dinge zusammenführt, von unvergleichlichem Wert.«<sup>18</sup> Die impressionistische Kategorie war die Beschreibung und die Ordnung, wodurch dann auch eine gewisse Einheit des Werks erreicht wurde.

An die Stelle der Formbildung, welche die Funktion hatte, eine Totalität vertretend darzustellen, ist der Farbleck getreten mit der Aufgabe, den materiellen Ausdruck für



die Empfindung zu finden, der sie am unmittelbarsten, treffendsten und wohl lautendsten wiedergibt: die beschreibende Phrase statt der gestalteten Form. Dadurch gewinnen nicht nur die Materialien, sondern vor allem das Metier und die Technik einen ungeheuren Wert, weil sie ja die unmittelbarsten und einzigen Ausdrucksmittel sind. Dabei werden sie in einer auffälligen Weise auf ein Minimum beschränkt. Das Licht hat die Linie zersprühen lassen und die Farben auf die des Spektrums beschränkt. An eine Einheit des Mittels, an sein dreidimensionales Kontinuum ist nicht mehr zu denken. Soweit es formlos ist: Fleck, Pigment, Komma, strukturlos, vokalhaft — nur soweit soll es das Urmittel überhaupt bedeuten.

Was Wagner für das Wort formuliert hat, gilt *mutatis mutandis* für die Malerei. Forscht der Dichter nach der Natur des Wortes, dessen er sich bedient, »so erkennt er diese zwingende Kraft in der Wurzel des Wortes. Versenkt er sich tiefer in den Organismus dieser Wurzel, so gewahrt er endlich die Quelle dieser Kraft in dem rein sinnlichen Körper dieser Wurzel, dessen ursprünglichster Stoff der tönende Laut ist ... dieser tönende Laut, der bei vollster Kundgebung der in ihm enthaltenen Fülle ganz von selbst zum musikalischen Ton wird.«<sup>19</sup> Der Auftrag und die Anordnung der Materie waren den feinsten Abwägungen unterworfen, und nicht selten mögen dem Künstler die einzelnen Farbflecke in ihrer Struktur und materialen Schönheit Ausgangspunkt einer Konzeption geworden sein, die nur den Rausch dieser Materie als Selbstzweck zum Inhalt hatte.

Nach welchen Gesichtspunkten aber wurde diese Materie geordnet? Dem Prinzip nach ist jeder Sehakt gültig. »Monet meint, daß alles, was existiert, schön ist und daß man es malen könne.« (Duret) Und doch war es gemessen

an der Realität nur ein kleiner Teil, der Gegenstand der Kunst wurde. Die Proportion zwischen den Aktions- und Perzeptionsorganen hatte über jede dogmatische Formulierung hinweg Begrenzungen geschaffen. Immerhin bedeutet der Impressionismus dem Prinzip nach eine Erweiterung des Stoffkreises. Wie der Glaubenssatz eines modernen Naturwissenschaftlers nach Münsterbergs fein satirischer Formulierung lauten könnte: »Wenn alle in Raum und Zeit ablaufenden Atombewegungen und Bewußtseinsprozesse bekannt und erklärt wären, so hätte die Wissenschaft keine Aufgabe mehr vor sich«<sup>20</sup>, so der des Malers, daß alle malbaren Objekte erschöpft wären, wenn man alle Sekunden der atmosphärischen Veränderungen auf allen Erdteilen in ihrer Gesamtheit abgemalt hätte. Daß man dieses herrlichste Lexikon, diesen Speicher von »Untersuchungen über die Veränderungen des Sonnenlichts« nicht wirklich ausfüllen konnte, das erschien nur als bedauernswerte Schwäche der menschlichen Kräfte.<sup>21</sup>

Mußte schon durch die Grundlagen selbst und durch die Überlegung, daß der Gegenstand der geeignetste Träger des Stoffs der Atmosphäre sein müsse, eine beschränkende Auswahl gegenüber der Unendlichkeit der Natur getroffen werden, war dann in jedem einzelnen Sehakt jeder Teil, den man sah, trotzdem gültig? Denn wollte man die reine Erfahrung in ihrer ganzen Realität nicht verfehlen, wie hätte man etwas von ihr weglassen sollen und was? Die Wissenschaft kann »als eine Minimum-Aufgabe angesehen werden, welche darin besteht, möglichst vollständig die Tatsachen mit dem geringsten Gedankenaufwand darzustellen«<sup>22</sup>. Es ist offenbar, daß dieses Ökonomie-Prinzip auch in der Malerei nichts anderes bedeuten kann als eine nachträgliche Ordnung, als ein regulatives Prinzip, das mit

jenen konstituierenden Prinzipien, die wir forderten, nichts gemeinsam hat; es wohnt ihm überhaupt keinerlei schaffende, gründende Kraft inne. Daher bestimmt sich die Ökonomie in dem Verhältnis der Teile zum Ganzen allein aus dem sinnlichen Gefühl der Lust und Unlust, ein objektives Moment fehlt völlig.

Ordnungsprinzipien waren also auch für den Impressionismus innerhalb der Beschreibung nicht zu umgehen. Aber da es nicht die erkenntnistheoretisch allein gültigen, konstitutiven Prinzipien des schöpferischen Triebs überhaupt und der Malerei im besonderen waren, so war der Zusammenhang, den die impressionistischen Prinzipien herstellten, nicht bildorganisch-logisch, sondern stofflich, stimmungshaft. Die Mannigfaltigkeit war nicht die Totalität oder Kontinuität der Formbeziehungen, sondern die durch die unendliche Spaltungsmöglichkeit des Gegenstandes zustande gekommene Differenzierung. Hier lag der Reichtum des Impressionismus in der Art, wie er, die Elemente zu einer höchsten Intimität verbindend, jeden Punkt derselben aus der gleichen Empfindung heraus durchtränkt, vergeistigt und so das Leben an jedem Punkt wechseln läßt.

Das Leben, das man anbetete, wiederholte sich nicht. Die Einheit aber war nicht eine organisch-gegenständliche, sondern stofflich-zuständliche. Man hatte den Organismus des Naturkörpers als Formträger verneint und ihn in die Atmosphäre aufgelöst. Ohne aus diesem Prozeß eine neue Kunstform gewinnen zu können, hat man ihn mit der Herstellung einer neuen Dingform abgeschlossen. Diese teilt das Geschick jedes anderen Dings, daß es keinen Bestand in sich selbst hat und sich in den Raum hinein verliert.

Freilich kann man nur ungerechterweise eine Art Einheit

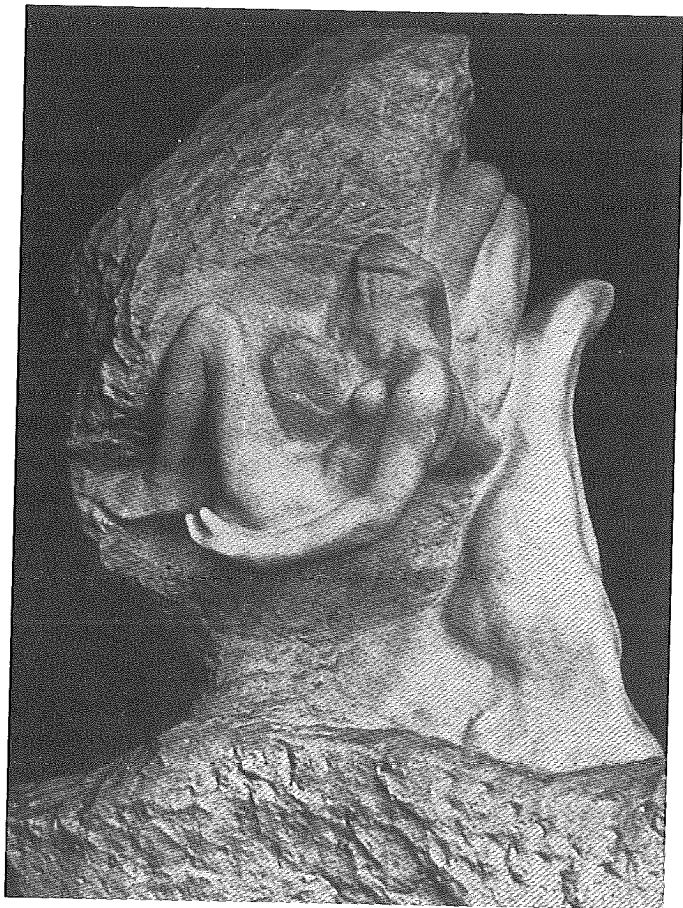
im impressionistischen Werk verkennen. Sie ist musikalisch-stimmungshaft, getragen von der völligen Harmonisierung des Lichts durch die Harmonie der Farben. Diese bestimmt sich durch die Angleichung der Farben aneinander, deren Hauptklang die kontinuierliche, förmlich auseinander erwachsende Reihe gelb-grün-blau war, in den der Kontrast des Roten mit der höchsten Pikanterie hineingesetzt wurde. Sie bestimmt sich aber auch durch die Abschwächung der Farben nach Grau hin oder deren Harmonisierung auf Violett, das sich als Verbindung zwischen Blau und Rot logisch ergab. Dies allein ist der Sinn des Violett; es ist zunächst etwas Geschaffenes und nur in diesem Sinn Gesehenes. Die Vereinheitlichung verschmähst bisweilen (vor allem bei Monet) auch den Rhythmus nicht, aber es ist der offene, raumlose Rhythmus, die zäsurlose Bewegung in Distanzen, ein Wohllaut mehr als ein Gebilde.

Optisch aber ist die Einheit nur eine ornamentale, ein Ausschnitt, der das Bild als organische Einheit in demselben Sinn ersetzt wie der Farbfleck die Form. Der Unterschied besteht darin, daß der Ausschnitt ein unabhängig von seinen Teilen Fertiges ist; während das Bild die Gesamtheit seiner Teile zu seiner Erzeugung voraussetzt. Das streng logische Verhältnis, das hier herrscht, ist durch ein gefühlsmäßiges ersetzt, die bildorganische Einheit durch eine stimmungshafte. Die Impressionisten haben den Ausschnitt aber immer so genommen, daß die Randgrenzen aufgehoben wurden, sei es durch ein abruptes Hineinragen von Gegenstandsfragmenten in das Bildinnere, sei es durch eine solche Anordnung und Verschneidung der Gegenstände im Bild, daß diese über den Rand hinaus auf ihre Vollendung hindrängten, und dies um so stärker, als die Grundrichtungen der Senkrechten und der Waagrechten

nicht gebraucht wurden. So drängt das Kunstwerk in die Natur zurück, weil es in sich selbst nicht soweit vollendet war, daß es in sich Bestand hätte.

Hier ist man den Grenzen der impressionistischen Kunst am nächsten. Nicht daß sie die Dinge, aus denen die Empfindung resultierte, als solche wieder hinsetzte, um die Empfindung zu erwecken, ohne sie zu steigern oder in ein Allgemeines zu transponieren — nicht das ist der Vorwurf, den wir gegen sie erheben, sondern daß sie mit diesem Realismus nicht zur Gestaltung kam, Naturalismus blieb. Wie sehr auch die impressionistische Daseinsempfindung historisch neu und in ihrer Konsequenz eigenartig gewesen sein mag, sie ließ die Kunst völlig im Leeren; sie reicht nicht an Kunst heran. Jede Leinwand eines Impressionisten ist eine Skizze. Man hat diesen Vorwurf durch einen sehr billigen Vergleich mit Meissonier abzuweisen versucht, gegen dessen Akademismus man die Überlegenheit des andeutenden Verfahrens verteidigt hat. Ich möchte dagegen festhalten, daß die Werke *als Gestaltung* Skizzen sind, Fragmente erster Ansätze zur Gestaltung, zufällige Stufen auf dem Weg vom Nichts, vom Chaos, zur absoluten Gestaltung. Nichts spricht deutlicher für den ganz fragmentarischen Gestaltungscharakter als die optische Unabgeschlossenheit eines impressionistischen Bilds, das auf die Vollendung durch den Sehkraft des Betrachters angewiesen ist.

Das läßt sich demonstrieren an der Skulptur Rodins »Die Hand Gottes«, an einem Werk, das sowohl den impressionistischen Schöpfungsprozeß symbolisiert, der die Zusammenhänge von Material, Schaffendem und Geschaffenem ebenso ungelöst läßt, wie es diese immanenten Zusammenhänge hinausführt vom Werk in den Luftraum,



*Rodin: Die Hand Gottes, um 1897*

in dem es steht, so daß ein einheitlicher Strom die Natur des Werks mit der des umgebenden Raums, also Stein mit Luft, verbindet. Aber das Werk selbst, das doch die Manifestation dieses Stroms sein soll, ist in sich nicht sichtbar abgeschlossen. Unsere Abbildung gibt noch die in sich geschlossenste Ansicht. Aber nicht zu reden von den Gliedern, die auch hier in räumliches Dunkel versinken, vermißt man bei der Größe des Daumens vor allem die Hand. Indem man sie sucht, trifft man die sonderbarsten Ansichten. Je vollständiger die Hand wird, um so abrupter hängen deren Gliedmaßen in der Luft herum, von ihr zerschnitten und sich gegenseitig zerschneidend. Und wenn wir sie in ihrer feinen und lebendigen Modellierung groß und wuchtig über der dunklen Höhlung thronen sehen, hängt zwischen Daumen und Zeigefinger ein Bein hinein. Die Skulptur weiter drehend wird die Ansicht sinnlos. Links krampfen sich Finger und Fingerteile in den Stein, rechts baumeln Glieder und Gliedfragmente unbezeichnbarer Art wie angefliegen am Stein herum.

Rodin nannte diese Qual des Gedrehtwerdens »die Unruhe im Ansehen«. Sie erledigt sich nicht durch eine größere Subordination der einzelnen Ansichten unter eine Hauptansicht, da sie das Ergebnis einer völlig mangelhaften Raumgestaltung ist. Die verschiedenen Pläne sind nicht organisiert und gegliedert, ihre Kontinuität ist allein eine solche des Stoffs und der Harmonisierung, der Verschleifung durch das Licht; der Raum zwischen der vorderen und der hinteren Ebene ist gleichsam ein Hohlraum, welcher der Gestaltung keinen Widerstand entgegengesetzt und darum in jeder beliebigen, nur nicht in zwingender Weise ausgefüllt werden kann. Das Problem der künstlerischen Raumbildung ist noch gar nicht aufgenommen worden.

Damit hat sich gezeigt, daß das, was die Eigenart der impressionistischen Daseinsempfindung ausmacht, einen völlig unzureichenden Stoff für die absolute Gestaltung darstellt. Wie wir gesehen haben, folgte die Individualisierung des Erlebnisses nicht dem nur Realen, sondern dem als absolut angesehenen Gesetz. Zum Gegenstand der Kunst gemacht reinigte diese Individualisierung zwar den schöpferischen Trieb von allem falschen Vorwissen von den Dingen, wie es die Erinnerung festhielt, und gab dem Trieb so seine sinnliche Grundlage zurück, aber sie degradierte ihn zugleich auf seine niedrigste deskriptive Stufe. Der Augenblick und der Rausch, ihn malen zu können, konnten die schöpferische Funktion in ihrer Tendenz zur absoluten Gestaltung nicht befriedigen, und es ist nicht zu verwundern, daß statt dessen faustische *Gedanken* sie zu erfüllen suchten.



## Van Gogh

*... schnell, schnell und eilig wie  
der Schnitter, der unter der sen-  
genden Sonne schweigt und sich  
konzentriert, um das Korn zu  
mähen. Vincent van Gogh*

Man hat, vor allem in Deutschland, in van Gogh den Protagonisten eines faustischen Allheits-Gestaltens gesehen. Man erlag dabei der in unserer Zeit freilich leicht möglichen Verwechslung von Individualität und Persönlichkeit. Man sah eine Kraft, die sich (unbefriedigt von der sachlichen Sinnlichkeit des impressionistischen Scheins) in die Dinge hineingrub mit der ganzen Glut des Herzens und sie aus diesem Feuer neu entstehen ließ, geläutert von ihrer Materialität, durchtränkt mit dem Blut menschlichen Lebens, mit des Menschen Willen leidend und sich aufrichtend. Man sah, wie diese Kraft alles mit derselben Liebe durchdrang: den Baum, den Strauch; den Himmel und die Erde; die Ruhe und das Fließen; den Duft und die Leere. Die ganze Welt schien erlebt als ein sich in ewigem Wachsen befindender Kosmos, als ein bewußt mit menschlicher Empfindung wachsender Kosmos. Und dann waren Briefe<sup>23</sup> da, die von einem konsequenten und erbittert-aufrichtigen Ringen sprachen, und von Symbolen...

Der Vitalismus van Goghs, sein Streben, das unpersönliche Bewegungs- und Schöpfungsgesetz des Impressionismus als eine lebendige, aus sich wirkende Kraft aufzufassen, ist die große Erweiterung des Lebensgefühls, die wir ihm



*Van Gogh: Die Schlucht 1889*

danken. Indem das unpersönliche Gesetz Leben wurde, hob es nicht nur die Kluft zwischen seiner Aktivität und der Passivität der Gegenstände auf, sondern es überwand zugleich den Kontrast zwischen der Bewegung und der Punkthaftigkeit jeder Fixierung des Gesetzes. Lebendige Kraft, Bewegung: das Leben selbst wurde jetzt Funktion, die auch in jedem Ausschnitt noch Bewegung, noch Ablauf und Werden war. Die Funktion selbst, das Werden und Wachsen, wurde dargestellt.

Die Zeit erhält hier vollends ihre Bedeutung als metaphysischer Urgrund der Welt. Das *panta rei*, die wirkende Allnatur hat durch van Gogh ihren optischen Ausdruck in der Darstellung der Landschaft gefunden: Auf dem Bild »Die Schlucht« sieht man das Fliehen des Feldes, der Straße, das Wachsen der Zypresse, das Strahlen der Sonne, das Flimmern der Gräser, das Sich-Winden der Äste, schließlich das Strahlen des Lichts auf dem Felde, am Himmel, im Raum; man sieht es auch in der Darstellung des Menschen, den van Gogh als einen sozial tätigen (und die Tätigkeit als Tun) begreift oder als ein aus dem Milieu herauswachsendes Geschöpf.

Van Goghs Zug zur Bewegung als unmittelbare Niederschrift psychischer Funktion entbehrt jedes retardierenden Gegensatzes. Er hat die offene Form des Haltlosen und Unbegrenzten. Seine Straßen fliehen ohne Unterbrechung, eine Grenzmauer wirkt unempfunden, und die Lichtbewegung geht über sie hinweg. Seine Sonnen kreisen in immer weiteren Kreisen und öffnen sich versprühend der Weite des Himmels. Es ist die höchste Bewegung, die im Materialen erreichbar ist, die Bewegung als metaphysisch-materiale Funktion.

Van Gogh treibt seine Eigenart zur letzten Konsequenz,

wenn er die fortschreitende Bewegung des Lichts als raumbildend darstellt, wenn z. B. das Vorschreiten der Abenddunkelheit sich so mit der Raumerstreckung in die Tiefe deckt, daß sie eins werden. Die Beschreibung des Naturraums als eines bewegten wird der Inhalt seiner Raumgebung, sie bleibt also naturalistisch, und ihre Mittel — Perspektive und Hochrückung des Horizonts — schwanken zwischen den beiden Polen des naturillusionistischen Raums und der reinen Fläche; beide aber sind, um das Maximum an Bewegung herzugeben, bei van Gogh der destruktiven Optik des Subjekts unterworfen, also der ihm eigenartigen Fähigkeit, jedes optische Erlebnis aus seinen struktiven Bedingungen fort in die einmalige, dem Künstler persönlich eigene, oft bizarrste Stellung abzulenken.

Van Gogh verläßt die parallele Raumschichtung in die Tiefe oder schafft neben ihr eine seitliche, die Flächen im spitzen Winkel durchschneidende. Dieses Zerschneiden der faktisch organisierenden Fläche durch eine ideelle Schrägfläche hebt die Organisationskraft der ersten auf. Diese Aufhebung betont van Gogh so stark als möglich, indem er den direkten Kontrast benutzt und die Raumflucht schräg zur faktischen, rechtwinklig zur ideellen Fläche in die Tiefe laufen läßt oder einen indirekt wirksamen, verschränkten Kontrast anwendet, wenn er die der Fläche immanenten Richtungen und Punkte durch die stärksten Farben scharf betont.

Da der Raum nun nach allen Seiten durchschnitten ist, eröffnen sich der Anordnung der Massen ganz neue Möglichkeiten asymmetrischer Verteilung sowohl auf der Fläche wie im Raum: die Aufhäufung der Massen bis zum Rand auf der einen Seite, ein tiefes Senken auf der anderen; das Ausgleichen einer in die Tiefe fliehenden flachen

Straße mit einer kompakten, schräg in den Raum hineingeschobenen hohen Häusermasse; oder der Kontrast einer großen zusammenhängenden Masse, welche die Organisation durch die Bildfläche negiert, zu einer Zusammenstellung kleiner Teile, die im Hintergrund das Waagrechte der Fläche betonen. Das Wesen dieser ganz persönlichen, destruktiven Optik scheint darin zu bestehen, daß van Gogh einer Masse die zur räumlichen und flächenhaften Harmonie nötige Gegenmasse verweigert, oder besser, ihr paradox antwortet, das heißt mit einer völlig ungleichartigen und scheinbar ungleichwertigen Gegenmasse. Diese Art zu sehen und zu gestalten erstreckt sich natürlich auch auf Farbgebung und Linienführung.

So gibt van Gogh eine materiale Raumdynamik statt einer Raumgestaltung. Die Konsequenz seines Vitalismus gewinnt eine besonders interessante Materie in der Darstellung des Verhältnisses von Ursache und Wirkung. Hatte der Impressionismus durch die Verabsolutierung eines das Resultat mitbedingenden Elements das Spiel von Ursache und Wirkung im neuen Gegenstand ausgeschaltet, so mußte für van Gogh der Strom selbst, der von der Ursache zur Wirkung lief, Gegenstand der Darstellung werden. Daher rührt die Notwendigkeit, die Gestirne selbst in den Kreis seiner Stoffe einzubeziehen. Sonne, Mond und Sterne werden nicht nur zu lebendigen Wesen, sondern zu lebendigen Kräften, die sich stets erweiternd durch den Raum ergießen und auf diesem Weg Erde und Meer, Wiese und Garten erzeugen. Das Unmöglichste soll gewagt werden; dem, der die Sonne auf die Erde ziehen will, muß auch das Tote lebendig werden. Van Goghs Behandlung des Ornaments zeugt davon.

Der Vitalismus, der sich hier in der Auflösung jedes optisch-dinghaften, traditionell-formulierten Seinsbegriffs in ein nur Individuelles, in die Funktion des Werdens als der letzten Individuation der realen Welt auswirkt, ist aber durchaus nicht das, was wir das Zurückgehen auf die Funktionen des Bewußtseins und die Gründe der Objektwerdung genannt haben. Er ist etwas, wenn auch als Kraft, Fertiges, während sich die wahre Dynamik des schöpferischen Triebs erst bildet, und zwar aus dem Dualismus von Subjekt und Objekt *und* aus ihrer engen Verknüpfung an jedem Punkt der Gestaltung, so daß das Subjekt selbst die Form im Antithetischen trägt und sie dem Objekt in der Form des sich selbst setzenden Konflikts aufzwingt. Van Goghs Vitalismus aber negiert diese Dualität in ihrem Grund, indem er das Objekt streicht, und er verneint damit zugleich den antithetischen Charakter des Bewußtseins. Der einheitliche Strom des Subjekts, den er nun noch findet, kann nur das rein vegetative Werden sein, das schlechthin existiert und metaphysisch, mystisch oder rein empfindungsmäßig wahrgenommen werden kann und darum nur der Beschreibung, nicht mehr der Gestaltung zugänglich ist.

Dieser Mangel äußert sich bei van Gogh in demselben Augenblick, in dem er zur Darstellung schreitet. Sofort muß er vereinzeln und sich an den einzelnen Moment binden. Während Gestaltung allein den Sinn hat, das ganze Chaos als Totalität in die Form zu konkretisieren und damit die Verworrenheit des Daseins aufzugeben, muß van Gogh — nach seinen eigenen Worten — sich damit begnügen, »ein Atom aus dem Chaos zu malen ... denn gerade darum ist es ja ein Chaos, weil es in kein Glas von unserem Kaliber hineingeht«. Damit bleibt der größere Teil der

Welt im Ungestalteten, aus dem ihn keine Addition von »gemalten Atomen« befreien kann, weil jedes Atom in seiner restlosen Vereinzelnung zufällig, willkürlich, kurz chaotisch geblieben ist. Van Gogh war sich darüber auch im klaren. Er meinte, es läge an seinem Mangel an Phantasie, der ihm nicht erlaubte, aus dem Gedächtnis zu arbeiten. Es liegt aber an der Begrenzung seiner Begabung überhaupt, die statt der Form nur Surrogate finden konnte: das Symbol und die Ausdruckssteigerung.

Vitalismus und Tendenz zur symbolischen Interpretation der Welt als korrelative Glieder verbinden van Gogh mit Ruisdael.<sup>24</sup> Ihr Vergleich zeigt die große Beschränkung van Goghs. Ist beider Kunsttrieb eine Klage um zerstörte gotische Dome, so hat Ruisdael aus ihr einen Bau errichtet, der über allen Wechsel des natürlichen Seins erhaben ist durch die räumliche Organisation und die festgefügte Abgeschlossenheit seiner Auseinandersetzung mit dem Absoluten. Van Goghs Klage aber ist ein lauter Schrei, der in Modulationen aufschreckend in der unendlichen Mannigfaltigkeit des realen Seins verhallt. Der Gegensatz, der Gegenstand und das Absolute bleiben außerhalb seiner Konzeption und Gestaltung. Darum bedeutet seine Symbolik entweder eine Beschränkung der Gestaltung durch den Intellekt, und damit eine unzulängliche Verendlichung, oder eine Sentimentalität, die in der triefenden Banalität ihres literarischen Angelegenseins oder der rein persönlichen Stimmung in nichts hinter (dem wohl völlig indiskutablen) Böcklin zurücksteht.

Nicht nur die Symbolisierung, auch die Ausdruckssteigerung ist Surrogat. Das zeigt die Beschreibung, die van Gogh von seiner Art zu arbeiten gibt. »Denke dir, ich male

einen befreundeten Künstler, einen Künstler, der große Träume hat, der arbeitet, wie die Nachtigall singt, weil es just seine Natur ist. Dieser Mann soll blond sein. Alle Liebe, die ich für ihn empfinde, möchte ich in das Bild hineinmalen. Zuerst male ich ihn also so, wie er ist, so getreu wie möglich, doch das ist nur der Anfang. Damit ist das Bild noch nicht fertig. Nun fange ich an, willkürlich zu kolorieren. Ich übertreibe das Blond der Haare, in nehme Orange, Chrom, mattes Zitronengelb. Hinter den Kopf, statt der banalen Zimmerwand — male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reichsten Blau, so stark es die Palette hergibt. So wirkt durch diese einfache Zusammenstellung der blonde, beleuchtete Kopf auf dem blauen reichen Hintergrunde geheimnisvoll wie ein Stern im dunklen Äther.«

Daß ein solches Verfahren nicht geeignet ist, eine Form zu schaffen, an der alles frei ist von der Willkür des Subjekts und der Beziehung zum naturhaften Sein, daß es nur Beschreibung des (willkürlichen) psychischen Inhalts mit (willkürlichen) Mitteln sein konnte, dürfte aus diesen Worten klar werden. An die Stelle der Form tritt bewußte Deformation: die Formel. Diese ist ganz bestimmt vom Bedürfnis, die schlagendste, ausdrücklichste Beschreibung des Erlebnisses zu geben und getragen von der Aktivität von van Goghs Temperament, vom Pathos seines Selbstbewußtseins. Sie ließen ihn für den optischen Eindruck eine persönliche Formel gewinnen, gegen die der impressionistische Farbfleck schwach und temperamentlos, allgemein und flau erscheint.

Die optische Formel van Goghs geht stärker auf das Springende, Wesentliche der Erscheinung, indem sie alles Hindernde streicht und so den Eindruck in klarer Expres-



sion her austreibt. Es steckt hinter dieser persönlichen Reinigung ein Element der Karikatur, das seine Basis im Sozialen findet. Das Erlebnis war immer ein echter van Gogh; eine gewisse Ähnlichkeit bietet Multatuli<sup>25</sup>, dem der gleiche Groll aus Liebe, das gleiche Ethos aus Mitempfinden zu seiner Tat und zu seinem Ausdruck verhalf. Aber daß der Gehalt seiner Werke immer sehr tiefsinnig war, wer wird das behaupten wollen?

Das ganze Schwergewicht des van Goghschen Strebens war somit auf die Mittel verlegt, die der Beschreibung dienten; der ganze Weg seiner Entwicklung ist mit der Erringung seiner Ausdrucksmittel umschrieben: ihre Erweiterung in der Farbe um Schwarz und Weiß; die Steigerung ihrer Kraft durch das Ausschalten der Reflexe und der Lichtdifferenzierung, der Valeurs überhaupt; ihre Behandlung durch plastisches Kneten, durch reliefartige Erhöhung von der weißen Leinwand bis zum Farbberg, der aus der Tube gedrückt wurde; das Vereinigen von Farbe und Linie; und vor allem die Zeichnung selbst. Frühe und späte Zeichnungen unterscheiden sich nicht so sehr durch die Empfindung als durch die Ausdrucksmittel, die diese restloser wiedergeben. Auf den früheren ahnt man van Gogh nur unter der Allgemeinheit des Strichs und der Flecken, auf den späteren aber ist es nur van Gogh: Form, Größe, Dicke, Dichtigkeit, Beziehung von Strich und Flecken — alles ist mitbedacht in der Bildung dieser durch und durch persönlichen Handschrift, die nur den einen Sinn kennt, das jedesmalige Objekt ausdrücklich zu bezeichnen.

Was diese Handschrift leitet, ist allein das Temperament des Subjekts, jene Art explosiven Temperaments, die doch nur ganz bedingt bezeugt, daß eine »große Intensität der Leidenschaften, Motive oder Gedanken« vorliegt. »Es ist

die Abwesenheit von Bedenken, von Konsequenzen, von Überlegungen, die außerordentliche Vereinfachung des jeweiligen geistigen Horizonts, was dem explosiven Individuum solche motorische Energie und Leichtigkeit verleiht.«<sup>26</sup> Van Gogh bot einer gottlosen Zeit das ergreifende Schauspiel eines verzweifelten Suchens nach dem Absoluten. Er wühlte immer mehr und gesteigerte Erregungen des Temperaments auf zur Ergreifung der Welt in der Erwartung, am Grund des völlig individualisierten Individuums das Absolute zu entdecken. Doch nach dem Identitätssatz fand der Subjektivist nur sich selbst und klammerte sich an außen liegende Symbole. Er steigerte fortschreitend seine farbigen und linearen Ausdrucksmittel und blieb doch an der einmaligen, physiologischen Empfindung hängen.

Diese Kluft zeigt, daß van Gogh mehr Temperament als Charakter, mehr Erregung als Inhalt hatte, so daß seine Kunst arm blieb und dazu verdammt, um das Absolute zu kreisen, statt aus der Verbindung mit ihm eine Welt zu bauen. Das Temperament ist das einzige, was sich steigert und die Dinge immer belebter macht, sie immer mehr in erregte ornamentale Form auflöst, sich schließlich überschlägt und in dieser höchsten Erregung des Wahnsinns Werke schafft, welche den anderen vollgültig zur Seite stehen. Die ganze Kunst van Goghs beruht auf diesem sich immer steigernden und konsequent im Wahnsinn endenden Temperament; konsequent, weil auf dem direkten Weg durch die Erregung niemals das gesuchte Absolute, sondern nur der Zweifel, das Nichts zu finden ist. Alles, was van Gogh selbst als wünschenswert erdenken konnte, war nicht eine Vertiefung der Gestaltung, sondern eine Steigerung des Stoffkreises. »Hätte ich die Kraft gehabt,

um weiterzuarbeiten, hätte ich Heilige und heilige Frauen nach der Natur gemalt, die wie aus einem anderen Zeitalter erschienen wären; das wären Bürger von heute gewesen, die dennoch Gemeinsamkeiten mit den Urchristen gehabt hätten. — Die Empfindungen, die dadurch geweckt werden, sind indessen sehr stark. Ich bleibe dabei. Aber später, später, ich sage nicht, daß ich auf diese Aufgabe nicht zurückkommen werde. — An das alles sollte man nicht denken, sondern arbeiten, und sei es an Studien von Kohl- oder Salatköpfen, um sich zu beruhigen, und wenn man beruhigt ist, dann... das schaffen, was man kann.«

Was van Gogh erreichte, war erhöhte und höchste Suggestionskraft, nicht bildhafte Notwendigkeit. Es handelt sich auch optisch nicht um ein großes und einheitliches Sehen, die Bildteile stehen nicht in organischem Zusammenhang. Die Lebendigkeit van Goghs ist ein polarer Gegensatz zum Leben des künstlerischen Organismus. Er hat auch dieses Manko gefühlt und geglaubt, es durch die groteske Idee der Arbeitsteilung<sup>27</sup>, der Arbeitsgemeinschaft von Künstlern beheben zu können. Die Einsicht, daß das Absolute der Gestaltung nicht durch Addition von Individuen zu erreichen ist (weil diese in dem Maße, als sie Individuen sind, sich einander fremd und in sich willkürlich sind), diese Einsicht (als Gauguin sie ihm verschaffte) hat ihn den Verstand gekostet. Verworrenheit ist die letzte Basis seiner Kunst.

»Je suis Saint Esprit  
Je suis sain d'Esprit«<sup>28</sup>

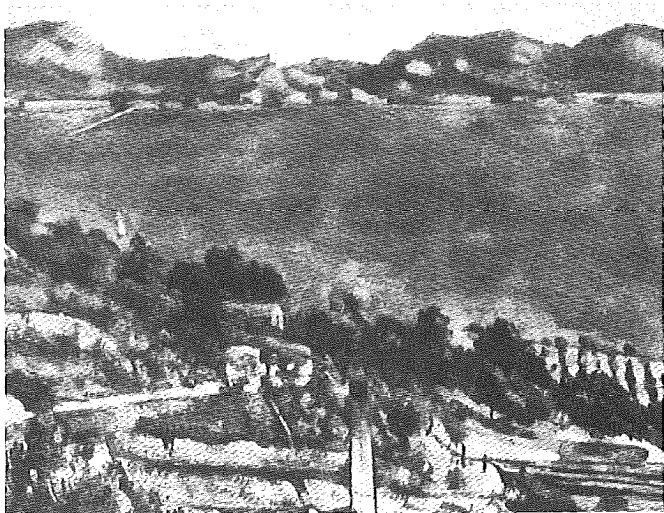
So bedeutet das Werk van Goghs eine wertvolle Erweiterung des Lebensgefühls gegenüber dem Impressionismus. Aber die Erfüllung des Gesetzes mit warmblutender Vitali-

tät, die hohe Steigerung in der Ausdruckskraft seiner neuen Erlebnisse, sie ändern nichts daran, daß er die Funktion des schöpferischen Triebes nicht über den Impressionismus hinaus seiner absoluten Form angenähert hat.

# Auf dem Weg zur absoluten Gestaltung

*Wir müssen in dem, was sein soll, den Grund  
dessen suchen, was ist.* Lotze

*Bilde, Künstler, rede nicht.* Goethe



*Signac: Avignon abends*

## Der Neoimpressionismus

*... von der Poesie Gefühlsseligkeit  
zu verlangen, darum geht es nicht.  
Strahlende Wörter, Leuchtwörter,  
Leuchtwörter... mit Rhythmus und  
Musik — das ist Poesie. Sie beweist  
nichts, sie vermittelt nichts...*

*Théophile Gautier*

Zu allen Zeiten findet man in der Kunstgeschichte die von kleinen Geistern begangene und von Theoretikern sanktionierte Verwechslung zwischen naturwissenschaftlicher und künstlerischer Gesetzmäßigkeit. Sie richtet sich auf das jeweilige Mittel, mit dem man sich ausdrückt, konnte also in der Moderne nur auf das Material selbst gehen. Es war impressionistisches Dogma, daß man in den sieben Farben des Spektrums das Licht in allen seinen möglichen Stufen enthalten fände und daß man mit ihnen direkt das natürliche Licht in seiner ganzen Helligkeit malen könnte, wenn man sie nur rein auftrüge und die Einigung dem Auge des Beschauers überließe. Doch als Künstler ganz der Sinnlichkeit ihres Auges und ihres Ausdruckswillens hingegeben, haben sie zuweilen die Farben gemischt und durch Valeurs harmonisiert.

Eine jüngere und rationalere Generation wollte nicht nur die konsequente Durchführung des Satzes der Identität der Spektralfarben und der Lichtstufen, sondern legte sich zugleich die Frage vor, ob es nicht den Farbbeziehungen immanente Gesetze gäbe, welche die Lichtgebung einer notwendigen Gesetzmäßigkeit unterwerfen würde.

Man suchte Prinzipien, die der Lichtanalyse des einmaligen Wahrnehmungsakts die Willkür persönlicher Interpretation nehmen und eine unumstößliche Ordnung statuieren sollten.

Der Neo-Impressionist mißtraut bereits der Allmacht der Elemente, die der Konzeption des Impressionismus zugrunde lagen: der Natur und der instinktmäßigen, später routinierten Analyse der Mittel. Er fordert irgendein Sicheres innerhalb der allgemeinen Bewegung der impressionistischen Kunst. Oder anders ausgedrückt: Der Neo-Impressionist unterscheidet zwischen Bild und Skizze. In der Skizze steht sein Naturempfinden auf der Basis des Impressionismus. Er notiert einen momentanen Eindruck, der in einer kleinen Skizze den Licht-Farbkontrast einfacher, konzentrierter, klarer geben kann. Aus diesen Skizzen macht der Neo-Impressionist ein Bild (oder was er so nennt), indem er diese Hauptfarbmassen nach den der Materie immanenten Gesetzen verbindet. Man konzipiert aus dem Objekt und vollendet nach einer Theorie über die Farbe.

»Nach der neo-impressionistischen Auffassung vermischt sich die Farbe des Sonnenlichts, das je nach der Tageszeit und den örtlichen Umständen gelb, orange oder rot ist, mit der Lokalfarbe und gibt dieser, wo sie von der hellsten Beleuchtung getroffen wird, glutrote und goldene Nebentöne. Der Schatten ist dagegen als getreues Komplement des Lichts je nach der Härte des Lichts violett, blau oder blaugrün, die nichtbeleuchteten Töne in der Lokalfarbe werden daher durch diese kalten Töne beeinflusst.« Von dieser Beobachtung des Komplementärverhältnisses von Licht und Schatten ausgehend, formuliert nun Signac, wie man sich alle Vorteile der Leuchtkraft, der Farbge-



bung und der Harmonie sichern kann und zwar: »1) Durch die Anwendung ausschließlich reiner Farben (aller Farben des Prismas und aller ihrer Grade) und durch die Ausnutzung des in der Netzhaut sich vollziehenden Mischungsprozesses dieser Farben. 2) Durch das Getrennthalten der verschiedenen Elemente, also der Lokalfarbe, Beleuchtungsfarbe, Reflex- und Kontrastwirkung. 3) Durch die Abwägung und Ausgleichung dieser Elemente untereinander (nach den Gesetzen der Kontrastwirkung, der Abstufung und der Strahlung). 4) Durch die Verwendung von einzelnen Pinselstrichen, deren Größe in einem richtigen Verhältnis zur Größe des Bildes selbst steht, so daß sie beim erforderlichen Abstand mit den angrenzenden Pinselstrichen im Auge eine Mischung eingehen.«<sup>1</sup>

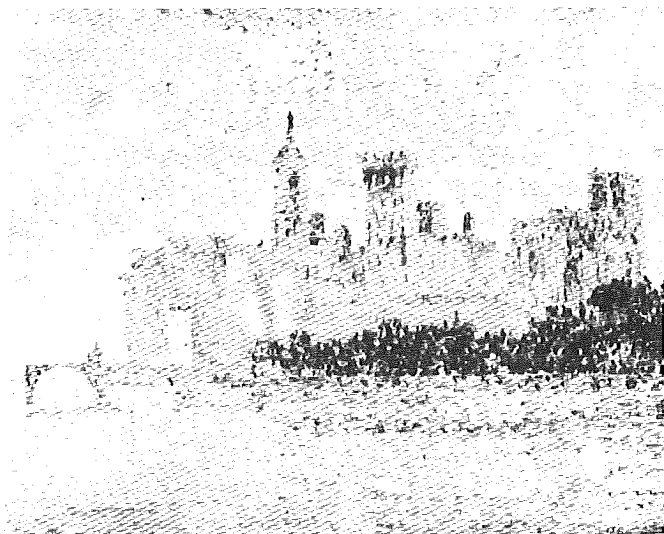
Dieser »methodisierte Impressionismus«<sup>2</sup> richtet seinen Verstand zugleich mit der Ordnung der Materie auf die Ordnung des Ganzen. Zugleich mit der Zerlegung der Farbe kam ihm der Richtungswert der Linie zum Bewußtsein. Seurat, das geistige Haupt und der bedeutendste Künstler der Gruppe, sprach von seiner großen Sehnsucht nach Harmonie, sie würde »von der Linie, vom Licht und von der Farbe geschaffen. Diese können wir in ruhige, heitere oder traurige Harmonien fassen. Die Heiterkeit des Lichts gibt der Glanz der Sonnenstrahlen, die Heiterkeit der Farbe die warmen Farben, die der Linie ihr Himmelstürmen. Die Ruhe des Lichts verleihen das Abwiegen von Licht und Schatten, die der Farbe die kalten und die warmen Farben, die Linie erhält ihre Ruhe durch ihr Streben nach dem Horizonte. Endlich stammt die Traurigkeit des Lichtes von den Schatten, die der Farbe von der Herrschaft der kalten Farben, die der Linie von dem Herabsinken in die Tiefe her. Aus diesen Elementen muß unsere

Komposition, in Harmonie mit unserer Vision, geschaffen werden.«<sup>3</sup>

Aber die Elemente bleiben auseinander, gewinnen nicht die Einheit der Form, da ihr Sinn und ihre Bedeutung noch immer darin liegen, eine psychische Realität an der Lichtrealität zu beschreiben. Mag sich der impressionistische Farbfleck in eine feste und zum Ganzen relative Gestalt fixiert haben, mag die Aufeinanderfolge der Farbflecken theoretischen Prinzipien gehorchen, von der Materialbezeichnung kommt der Neo-Impressionismus nicht fort. Und ohne die Formgestaltung wird alle Ordnung unorganisch, intellektuell oder geschmäckerlich. Das Schaffen von Beziehungen ist nicht Gestaltung, das sinnliche Abwägen der Massen nur ein Surrogat derselben. All das bleibt äußerlich, Anekdote. Darum haben die Kontraste noch nicht die Zeugungskraft, um ein Neues, Ganzes zu erbauen; sie stehen unvermittelt gegeneinander, endlose Parallelwiederholung ist ihr Reichtum, und Kurven müssen sie verschleifen. Die Farbharmonisierung ist voll von linearen Abruptionen oder von Langweiligkeiten unendlicher Wiederholungen. Einer vollkommenen Konfusion aber steht man gegenüber, sobald man auf die Raumgestaltung achtet. Wo dieselbe nicht durch die rein dekorative Fläche umgangen ist, ist der naturillusionistische Raum nicht verlassen. Diese Diskrepanz wird erst deutlich, wo eine stärkere Kraft die Raumperspektive hart gegen die Fläche stellt, wie in »La Chahut« von Seurat.

Die Substituierung einer wissenschaftlichen Theorie konnte die Kluft zwischen dem neuen rationalen Willen zur Ordnung und dem Festhalten an der momentanen und individualisierten Empfindung nicht überbrücken. Man mate-

realisierte das Licht ebenso wie die Funktionen der Gestaltung. Aber trotzdem bedeutet der Neo-Impressionismus einen ersten Schritt — wenn auch einen Fehlschritt — vom reinen Naturalismus der Gestaltung fort. Er betonte in seinem Schaffen stärker die Bedeutung des Subjekts, wenn auch nur nach seiner rationalen, rechnenden, sich selbst bewußten Seite hin, und in seinem Werk den Zusammenhang mit der Wand.<sup>4</sup>



*Cézanne: Golf de Marseille, L'Estaque 1883—85*

## Cézanne

*Cézanne scheint ein großer Schüler César Francks zu sein. Er spielt ständig die große Orgel, was mich zu der Äußerung brachte, er sei polyphon.* Paul Gauguin

*Ich schreite voran durch das Studium der Natur, indem ich logisch entwickle, was wir sehen und empfinden.* Paul Cézanne

Während Signac seine kleine und fadenscheinige Konzeption mit der Bordüre eines wissenschaftlichen Gesetzes geschmackvoll verbrämte, trug in heroischer Einsamkeit ein Riese die weltenschwere Last der Erkenntnis der absoluten Gestaltung. Sie kreiste über allen seinen Vorstellungen mit der dämonischen Magie fatalistischer Gestirne und zwang den schon vierzigjährigen Träumer zu jener unerhörten Anspannung seines Willens, die Gegenpole der Welt in eins zu binden in einer unendlichen und unabsehbar mühseligen Arbeit.

Jede Immanenz von Ich, Welt und Gott, jede prästabilierte Harmonie und Ordnung war entschwunden vor dem entnervenden Skeptizismus, der einer tief erlebten Diskrepanz und Dualität des Daseins entsprang. Aber aus der Verzweiflung wuchs ihm, der einmal ganz tief die Einheit der Welt gefühlt haben mußte, die Kraft zum schöpferischen Tun. Sein Wille bejahte diesen Dualismus, stellte ihn mit Energie und Kraft heraus, vereinzelte Mensch von

Mensch im Sein und im Handeln in eine rastlose Einsamkeit und trieb einen jeden für sich mit ringkämpferischer Seelenenergie gegen die undurchdringliche Wand des Absoluten. Der Wille *wollte* diese Einsamkeit, der Wille *wollte* dieses Drängen, und vor allem: Der Wille *wollte* die absolute Gestaltung. Je mehr er sich mit dem Bewußtsein hiervon erfüllte, um so mehr bedrohte er die Unmittelbarkeit der schöpferischen Stimmung. Denn der Wille, der eine Anspannung ist, findet letzthin doch immer im Passiven seine Erlösung.

Cézanne stellte das Ruhende als kontinuierlich und zusammenhängend dar, aber begleitet vom Schauer des Todes, des Nichts; das Aktive dagegen sprunghaft, zerrissen, diskontinuierlich. Und es sind typisch Cézannesche Konflikte, daß das aktive Licht in die ruhende Dunkelheit hineingesaugt wird, oder daß aus der in vornehmer Abgeschiedenheit ruhenden Welt ein wütender Wille hervorbricht, um eine Einheit zu erzwingen. So gewinnt der Wille selbst materiellen Inhalt, anstatt reine Funktion zu werden.

Es ist die bezeichnendste Eigenschaft dieses Willens, daß er in sich dualistisch ist, getragen wird von dem Geschick, in Kontraste zerspalten zu sein. Cézannes schöpferische Fähigkeit wollte zwei Elemente zueinander bringen, die in der Entwicklung auseinander lagen: ein modernes Destruktives, das die Ausbalancierung konträrster Massen liebt, diagonale Raumzerschneidung und sich zerstückelnde Linien, enges, dichtes Leben in dem Gestalteten — Momente, die man über Romantik und Barock zu ihrem gotischen Ursprung zurückführen könnte. Sie haben die spezifisch moderne Note des Gestaltens der intim beobachteten Natur und des schöpferischen Denkens direkt in der Materie; sie haben aber auch etwas Klassisches, Struktives, das die Har-

monie der Massen und die Flächentektonik des Raums bevorzugt, die Wollust der Kurve und der sich ohne Überschneidung ausbreitenden Kontur. Das Gotische findet seine Erlösung vom Individuellen im Übersinnlichen, optisch in der Senkrechten; das Klassische im Allgemeinen des Endlichen, optisch in der Waagrechten.

Diese beiden konträren Funktionen menschlichen Erlebens versuchte Cézanne in eine Einheit zu fassen. Aber dieses dritte Reich ist bei Cézanne keine literarische Synthese. Er steigerte das Moment des Schmerzes weder ins Prometheische noch ins Marienhafte, sondern fand einen Rhythmus von Formen, Farben und Linien, die einen Gegenstand konstituierten und in diesem Gegenstand die Materialität der Kontraste aufhoben, das heißt, er trieb seine Vision aus der optischen Realität hervor.

Diese Spannung von Kontrasten, die sich bis in jede einzelne Empfindung hinein verfolgen läßt, kennzeichnet die Cézannesche Optik.<sup>5</sup> Wir können sagen, daß eine Empfindung bei Cézanne ebensowenig ohne ihren Kontrast auftritt wie ohne ihre Totalität im Umkreis der Sinnesorgane. Daß ein Bacchanale mit kalten Farben gegeben, das Licht überhaupt oft kalt empfunden wird, könnte noch als ein äußerlicher, statischer Kontrast erscheinen. Aber schon die typische Farbgebung Cézannes, in der Blau mit Ocker, Grün dagegen nur ideell mit dem Rot in Ocker und Violett beantwortet wird, zeigt uns, daß hier ein durchaus dynamischer Vorgang vorliegt.

Besonders deutlich wird dieser dynamisch-motorische Charakter an der Gewichtsempfindung. Sie ist nicht statisch, also derart, daß gleiche Massenverteilung auf beiden Seiten stattfindet, sondern ungleiche Massen werden zum

Ausgleich gebracht. Cézanne tut alles, um die eine Bildhälfte schwerer zu machen.

Die Besetzung der Fläche überhaupt ist größer, der Stoff schwerer, das Licht dunkler, die Farben kälter. Die Mittel, mit denen er dann doch ein Gleichgewicht erhält, sind die größere Raumweite auf der leichteren Seite, die diagonalsymmetrische Gewichtsbeziehung und die motorische Aktivität der Linie, die aus der inneren Spannung ein lebendiges Kräftespiel macht. Doch versucht Cézanne immer, die reine Dynamik der Empfindung, ihr Schweben zu konzentrieren, indem er die individuelle Nuance, die ihm die Sensibilität seines Wahrnehmungsorgans vermittelt hat, einem bestehenden Begriff annähert oder sie zu einer ganz deutlichen, neuen Allgemeinform kondensiert. Es wiederholt sich zum Beispiel, daß er mit Violett einen frühreifen Geschmack (das Übergangsstadium vom Unreifen zum Reifen), mit einem für ihn sehr bezeichnenden Ockerton ein Morbides (den Übergang zwischen Reife und Fäulnis) ausdrückt.

Vor allem aber richtet sich die Kontrastempfindung auf den Raum selbst, so daß jeder Raumtendenz eine Gegenrichtung entspricht, und damit eine innere Lebendigkeit der Optik hergestellt wird, die als solche bereits verrät, daß das Sehen Cézannes ein vom impressionistischen Wahrnehmungsakt völlig verschiedener Vorgang ist. Die Analyse des Impressionismus erfolgt durch Auge plus Sensibilität aller Sinnesorgane, diejenige Cézannes durch die Einheit von Auge und Intellekt. Beide sollten sich nach seinem Willen unterstützen, und so kam in den optischen Eindruck bereits ein organisierendes Element hinein. Andererseits drohte der Intellekt sich zu Sehbegriffen zu materialisieren und damit den schöpferischen Prozeß zu verendlichen.



Die Forderung Cézannes, daß die eigene und neue Wahrnehmungsweise des Malers von einer Logik getragen und begleitet sein müsse, birgt in sich die Gefahr jeder Logik, sich zu verselbständigen und sich so außerhalb des schöpferischen Prozesses zu stellen. Doch gibt es für den schöpferischen Akt weder einen richtigen Begriff noch ein gültiges Urteil außerhalb seiner eigenen Prinzipien. Soweit sich aber die Logik Cézannes in den Gestaltungswillen als reine Funktion einfügt, bedeutet sie den ungeheuren Schritt, daß das analytische Moment von einer Totalität getragen und bestimmt ist. »Die Natur zu entziffern bedeutet, sie unter dem Schleier der Interpretationen durch Farbflecke wahrzunehmen, die einander nach einem Harmoniegesetz zugeordnet sind.«

Daraus bestimmt sich Cézannes Arbeitsweise: »... zuerst eine völlige Unterwerfung unter den gewählten Gegenstand, sein sorgfältiges Arrangement, die Untersuchung der Konturen, der Zusammenhang seiner Proportionen; in sehr meditativen Sitzungen dann die Steigerung der Farbwirkungen, die Steigerung der Form zur wirkungsvollen Gestalt und der Farben zum ausdrucksfähigen Zusammenklang. Je weiter die Arbeit des Künstlers fortschreitet, desto weiter entfernt sich sein Werk von seinem Ausgangspunkt, von der Undurchsichtigkeit des Gegenstands: Es wird zu einem Kunstwerk, das kein anderes Ziel kennt als sich selbst. Je weiter der Künstler das Bild von der Wirklichkeit entfernt, desto stärker vereinfacht er es, so peinlich genau dem Gegenstand folgend und zögernd er es geschaffen hat.

Allmählich ist das Werk gewachsen und zum Ergebnis einer reinen Gestaltung geworden. Auf diesem bedacht und geduldig zurückgelegten Weg wird jede Partie in der

gleichen Intensität durchgeführt, die Partien begleiten einander. Und man kann sagen, daß jeden Tag eine weiter verdichtete Vision die des Vortags überlagert, bis der erschöpfte Künstler beim Nahen der Sonne seine Flügel schmelzen fühlt; das will sagen, auf dem Höhepunkt, zu dem er sie hat treiben können, gibt der Künstler seine Arbeit auf. Hätte er so viele Leinwände verwendet, wie er Sitzungen abgehalten hat, wäre aus seiner Analyse eine Summe von sich steigernden Visionen von zunehmender Lebendigkeit, Ausdruckskraft, Abstraktion und Harmonie entstanden, von denen die am weitesten ins Übernatürliche gesteigerte auch die endgültigste gewesen wäre. Aber insofern er nur eine Leinwand für diese schrittweise, leidenschaftliche Erarbeitung verwendet hat, veranschaulicht Paul Cézanne, daß die Analyse nicht sein Ziel, sondern nur sein Mittel ist, dessen er sich für seine zergliedernde und aufschlußreiche Synthese wie eines Sockels bedient.«<sup>6</sup>

Es ist der Weg, der von der Zerlegung einer konstatierten Tatsache in ihre Bestandteile fortführt zur Erkenntnis der Ursachen, die das Leben der Objekte gebildet haben; der Weg von der Materialität des Erlebnisses (an Objekt und Subjekt) zur Energetik des Konflikts. Es ist der Weg aller zur absoluten Gestaltung drängenden Kunst. Dieser Weg vom Sujet zum Motiv bestimmt sich bei Cézanne durch seine Tendenz auf das Wesentliche. Seine Kunst streicht den Absolutismus des Individualitäts- und Differenzierungsprozesses. Cézanne sucht in der Natur über das Einmalige und Geistreichelnde hinaus das Ewige im Allgemeinen und darum oft im Banalen. War das Sujet zum Beispiel ein Straßendurchblick, so betonte er: das Fliehen der Straße, das Spitze des ideellen Zusammentreffens, das Ste-

hen der Laubmassen und die Rundung ihrer Wölbung. Hieraus gewinnt er die künstlerischen Formelemente.

Cézanne holt gleichsam aus dem Natursujet die immanent gegebenen, allgemeinsten Möglichkeiten heraus und baut aus ihnen die neue Ganzheit des Kunstwerks auf. Da sie nicht auf dem Wege der Absonderung, der Abstraktion, sondern der Verdichtung gewonnen waren, also durch das Zurückgehen auf die Gründe der Objektwerdung selbst, darum verharnte Cézanne nur in mangelhaften Werken in diesem Allgemeinen, das an sich nicht weniger weit von der wirklichen und der zu fordernden Realität entfernt ist als das Einmalige. Er gewann den Grund der Dinge, und die Gesetzes ihres Werdens durchschauend baute er aus ihnen die neue Welt der Kunst. Das Sujet wurde ihm Motiv, das heißt plastisch-energetische Form, eine neue Welt, die sich nach eigenen Gesetzen vollendete.

Aber sein Vorgehen barg Gefahren: nicht nur dieses Steckenbleiben im Allgemeinen, das den schöpferischen Prozeß verendlichte, sondern auch eine Spannung zwischen diesem und der Natur. Indem Cézanne, mit ihrer Wiedergabe beginnend, sich im Schaffen von ihr entfernte, kam es nicht selten dazu, daß der aus der Beschreibung der Natur gewonnene Abschluß des Werks, das heißt die aus der Natur oder aus der Vision durch Silhouettierung gewonnene Ganzheit, in Widerspruch trat zur kunstorganischen Einheit.<sup>7</sup> Diese wurde verhindert durch beschreibende, dekorative Momente, die vorweg aus sinnlichen oder Geschmacksgründen fixiert wurden. Es beruht dies auf dem Verhältnis, in das Cézanne Subjekt und Objekt gerückt hat. Die Ganzheit, die das Subjekt aus der Verschweißung polarer Kontraste geboren hat, war nicht mit der konkreten Realität selbst gezeugt. Und wenn das

Subjekt dann von der konkreten Realität ausgehend zu jener Ganzheit zurückkehren wollte, resultierte eine Spannung. Cézanne selbst hat sie mit folgenden Worten ausgedrückt: »Das Studium nach der Natur verändert unsere Sehweise so weitgehend, daß die anarchistischen Theorien des demütigen und gewaltigen Pissarro ihre Rechtfertigung finden.«<sup>8</sup> Diese Worte könnten die Prinzipien der schöpferischen Gestaltung bedrohen, bedeuteten sie nicht ein Manko der persönlichen Begabung des Künstlers, das darin bestand, daß der Wille, der Subjekt und Objekt vereinen wollte, sich von ihnen nicht befreite und nicht zur reinen Funktion wurde, sondern materiellen Inhalt gewann.

Das aber ist Cézannes wahre Größe, daß er auf dem Studium der Natur bestanden hat. Je mehr durch die Spannung der Kontraste seine Vision im Leeren blieb, desto stärker beharrte er auf der Realisierung, also darauf, dem in wesensloser Reinheit schwebenden Ideal einen Körper zu schaffen. »Der Gewaltigste wird derjenige sein, der am tiefsten geblickt hat und (das Gesehene) vollständig realisieren kann wie die großen Venetianer.«<sup>9</sup> Realisieren kann aber nur heißen, seine Empfindungen den Prinzipien der absoluten Gestaltung überhaupt und denen der Kunst im besonderen zu unterwerfen; Subjekt und Objekt im sich selbst setzenden Konflikt zu vereinen und diesen zu einem Organismus zu vollenden; die Vision an der Konkretheit der Gegenstände und ihren räumlichen Werten zu verdinglichen und sie darüber hinaus an diesem gewordenen Ding zu materialisieren — mit einem Wort: den Geist in den Staub zu treiben, um aus ihm einen festen Körper zu schaffen, in dem eine am unendlichen Leben teilhabende Seele wohnt.

Cézanne wußte, daß es ohne diese Verkörperlichung

keine Kunst gibt, und daß sie nie auf dem Weg direkter Beschreibung zu erreichen ist. »Ich wollte die Natur kopieren, es gelang mir nicht. Ich war mit mir zufrieden, als ich entdeckte, daß die Sonne zum Beispiel (oder besonnte Gegenstände) sich nicht wiedergeben ließ, sondern daß man sie durch anderes als das, was ich sah, umschreiben mußte — durch die Farbe.«<sup>10</sup> Was der Künstler hier an seinen Materialien ausdrückt, gilt für das ganze Gebiet des Seelischen. Es ist das Wesen der Kunst, daß sie das Erlebnis nicht direkt und unmittelbar wiedergeben kann, sondern nur in einem Körper und darum indirekt. Es macht ihren besonderen, modernen Reiz aus und bezeichnet zugleich die Grenze der Cézanneschen Kunst, daß man den Weg dieser Realisation dem Werk ablesen kann.

Cézanne wollte mit der ganzen Energie seines bewußten Willens schöpferischer Mensch sein.<sup>11</sup> Seine ganze künstlerische Entwicklung läßt sich als eine Gewinnung und Vervollkommnung der Realisationsmittel begreifen. In seinen frühen Werken hemmt ein pathetisches Ausdrucksbedürfnis, das sich in starken Kontrasten und sprunghafter Flächenbesetzung befriedigt, die klare Entwicklung der Form und die Eindeutigkeit des räumlichen Ablaufs. Elemente romantischer Kunst, die er vor allem von Daumier übernahm, waren das psychisch-stoffliche Surrogat der Willensanpassung, die sich später in der Gestaltung selbst äußerte; in der plötzlichen Schärfe, mit der eine Richtung unterbrochen wird, im Hineinhauen einer Konträrform in ein in sich ruhendes Formensemble, vor allem aber in der Aufdringlichkeit der Formbeziehungen und in der Zentrierung des optischen Prozesses im einzelnen Sehakt wie in der Gesamtvorstellung.

Diesen wesentlichen Fortschritt verdankt Cézanne den Impressionisten. Deren Betonung des Arbeitens direkt vor der Natur gab ihm einen neuen Gegenstand der Realisierung, und Cézanne hat nie aufgehört, die Wichtigkeit dieses Schrittes zu betonen. Wie die gesamte Entwicklung, so stellt sich auch die jedes einzelnen Werks als reine Vervollkommnung der Realisierung dar. Auf dem Weg von einer früheren zu einer späteren Fassung fällt alles, was noch naturalistische Ausdeutung war, fort zugunsten der logischen Organisation der Gestaltung.

Auf welchem Weg und in welchen Formen wird diese von Cézanne erreicht? Er begann mit der Bildung seines Mittels. Wie ein Wort der Wissenschaftssprache nichts gemein hat mit einem der Alltagssprache, so ist das Material der Farbe und der Linie nicht das Mittel des Künstlers. Cézanne hat begriffen, daß das Material die Natur überhaupt nicht bezeichnen könne, sondern daß es erst in ein einheitliches Mittel zu bilden sei, das seinerseits die Empfindung umschreibt. In diesem Bildungsprozeß des Materials zum Mittel ist der ganze Gestaltungsprozeß keimhaft enthalten.

Das Licht ist nun nicht mehr Selbstzweck der Darstellung, sondern hat sich mit der Farbmaterie zu vereinen. Zwischen Linie und Farbe besteht kein wesentlicher Unterschied hinsichtlich ihrer Bedeutung als konstituierendes Element, denn beide haben der Form zu dienen. »Die Zeichnung und die Farbe sind nicht voneinander zu trennen; in dem Maß, in dem man malt, zeichnet man; je mehr sich die Farbe harmonisiert, desto präziser wird die Zeichnung. Sobald die Farbe ihre volle Leuchtkraft erreicht hat, findet die Form ihren ganzen Reichtum.«<sup>12</sup> Das einheitliche Mittel Cézannes war zwar stark nach der Farbe hin be-

tont (er beantwortete Farbe mit Farbe und soll das Wort »valeur« nie gebraucht haben), aber es war weit entfernt davon, reine Farbe und nur Farbe zu sein.

Mit diesem Mittel schuf Cézanne: Er dachte in ihm. Wo frühere Künstler die Kompositionsführung gegenständlich gemacht und das Mathematische realisiert haben, da brachte Cézanne Brechungen, Änderungen, Betonungen des Mittels selbst. Das war nur möglich, weil er mit einer sehr reichen Palette arbeitete. Hier ihre Zusammensetzung und die Erklärung, die Emile Bernard ihr beifügte:

Das Gelb

Leuchtendes Gelb  
Neapolitanisches Gelb  
Chromgelb  
Ockergelb  
Ungebranntes Sienna

Das Rot

Zinnober  
Rotes Ocker  
Gebranntes Sienna  
Krapprot  
Karminrot  
Brandrot

Das Grün

Veroneser Grün  
Smaragdgrün  
Naturgrün

Das Blau

Kobaltblau  
Ultramarin  
Preußisch Blau  
Dunkelblau

»Die Zusammenstellung der Farben folgt dem Farbkreis und seiner verbreitetsten Auffassung derart, daß sie vom Silberweiß, das die Spitze bildet, bis zum Grundton, den das Schwarz stellt, über eine vollendete Abstufung vom Blau zum Grün und vom Krapprot zum Gelb fortschreitet. Eine solche Palette hilft, die Verwendung von Mischfarben nicht zu übertreiben, und dem, was man malt, viel Relief

zu verleihen, denn sie erlaubt viele Spielarten des Hellen und Dunklen, also lebendige Kontraste.«<sup>13</sup>

Cézanne bündigt das Leben solchen Farbumfanges, indem er es einerseits auf eine *tâche dominante* hin bezieht, konzentriert, und es andererseits zu einer schwebenden Farbfläche einigt. Diese ist das Produkt einer logischen Abwicklung aller im Grund- und Konzeptionsakkord immanenten Möglichkeiten zu einer in der Imagination prästabilierten Harmonie, das heißt das Resultat einer Gestaltung. Ihre Klarheit verdankt sich der logischen Notwendigkeit, mit der die aus persönlichster Optik gewonnenen Kunstelemente realisiert werden; ihre Ruhe verdankt sie dem in der Imagination prästabilierten Ziel.

Das geschaffene Mittel dient der Form, ist mitbedingt durch Modellierung und Raumgebung, durch das organische Herausarbeiten des Kubischen aus der Fläche. Die Modellierung vollzieht sich bei Cézanne in den Formen von *sphère, cône et cylindre*.<sup>14</sup> Weil jedoch aus diesem Mittel der reine *Valeur* ausgeschaltet war, wandelte sich der Begriff des *modeler* zu dem des *moduler*.<sup>15</sup> Die in einzelnen Flächen nebeneinandergesetzte Farbabstufung sollte direkt kubische Werte ergeben. Cézanne kannte also zwei Weisen der Modellierung. Die eine, das *moduler*, zerlegte den Gegenstand in getrennt und selbständig aufeinander folgende Ebenen, deren Tiefenfolge durch Farbdifferenzierung erreicht wird. Sie organisiert die Kunst-Form als eine Folge logisch verbundener Seinskontraste. Die andere Weise, das (impressionistische) *modeler*, ist nach alter Art illusionistisch und dient nur scheinbar einer größeren Realisierung.

Die Doppelheit und Diskrepanz der Modellierung, die ihrerseits auf der zu starken Bewußtheit und damit Materialität des Willens beruht, ist vielleicht der Grund, wes-



halb Cézanne mit seiner Realisierung nicht über das Konkrete hinauskam, weder nach der materiellen noch nach der psychischen Seite hin. Es war sein sehnlichster Wunsch, einen Grad des Scheins zu erreichen wie der Kitschmaler Bouguerau. Denn mit der völligen Materialisierung hätte sich die Lebendigkeit seiner Optik erhöht.

Wenn ihm dieses Ziel zu erreichen auch versagt blieb, ging sein ganzes Streben doch darauf, die blutvolle Wärme der Empfindung: das Leben der Psyche und der Dinge durch die absolute Gestaltung nicht totzuschlagen, indem er von ihm abstrahierte, sondern es in ihr zu bewahren. Es gab für Cézanne keine Gestaltung ohne dieses Leben.

Noch deutlicher als in der Modellierung werden die Dualität und die Diskrepanz, an denen der schöpferische Wille Cézannes strandet, in der Raumbildung. Sie erklärt sich restlos aus seiner Art zu modellieren »gemäß Kugel, Kegel und Zylinder«. Diese Formen sind unendlich, und sie erlauben in ihrer Parallelität zum Himmelsgewölbe keine Verbindung mit diesem. Doch ergibt erst die Verbindung und damit Verendlichung dieser Sphäre mit der Kunstform der Kugel den neuen Kunst-Raum. Bei Cézanne aber, für den das »Modellieren gemäß Kugel, Kegel und Zylinder« soweit reicht wie die dreidimensionale Gegenständlichkeit, fallen die beiden Raummomente auseinander und geben dadurch dem Naturraum Einlaß in die kunstorganische Einheit.

Seine Versuche, beide zu einen, haben mannigfache Erscheinungsformen. Zunächst treffen wir auf die bekannte und oft wiederholte Dreiteilung der Fläche in waagrechter Richtung. Bei einem landschaftlichen Sujet sehen wir einen vorderen, stark kubisch modellierten Plan, hinter dem sich

dann das Meer als weite blaue Fläche groß aufrichtet, die sich mit dem Himmel verbindet. Bei einem Stilleben betont die Dreiteilung oft einen vorderen und einen hinteren senkrechten Plan, zwischen denen der Tisch in schrägem Ansteigen eine Verbindung schafft. Wollte Cézanne die kubische Kraft dieser Schrägrichtung bis zur letzten Raumspannung ausnutzen, so mußte er den Gegenstand senkrecht zu ihr stellen, wodurch dann die berüchtigten Perspektiven entstanden.

Ein anderes Signum ist die starke Aufsicht auf die Dinge im Raum, wodurch sich Cézanne gleichsam eine neue Raumschicht (zum Beispiel an den Dächern) zur Verstärkung und Vermittlung seiner Raumtendenzen schuf. Gerade diese Art der Raumgebung läßt am deutlichsten die Schwierigkeit erkennen, die für Cézanne in der Begrenzung des Raums in seiner Breiten- (und Höhen-)Richtung bestand. Abrupt und hart beginnen und schließen die Bilder, und je stärker er »gemäß der Kugel« modelliert, um so mehr ist er genötigt, die Teile zwischen Kugelfläche und Bildrand mit alt hergebrachten Kulissen zu füllen. Diese beiden Randsenkrechten, die dann in ein optisches Verhältnis zu den Waagrechten der Flächenaufteilung treten, zeigen am deutlichsten die Rolle, welche die Fläche mit ihren Grundrichtungen in Cézannes Raumgestaltung spielt. Sie ist dem neuen Organismus noch etwas Fremdes, Außenstehendes geblieben, und es bedarf der ganzen Willensanstrengung, sie in die Raumgebung hineinzuziehen. So erklären sich alle Sujets, die diese Vermauerung der Ferne durch eine dichte Fläche (von Laubmassen und Ästegewirr) zeigen. Auf diese Weise wurde der Raum enger genommen und der Figur angenähert. Das Problem erschien gleichsam um einen Schritt zurückgeschraubt.

Zu einer ganz anderen Form der Raumgebung kam Cézanne unter Benutzung der Diagonalen als des destruktiven Elements. Zunächst sehen wir wieder eine Dreiteilung der Art, daß sich zwei von den senkrechten Rändern her diagonal ins Bild hineingeschobene Flächen nach Art einer geöffneten Zange begegnen. Sie werden durch eine dritte, vom unteren Rand her ansteigende Ebene geschlossen, auf die dann in senkrechter Richtung der Gegenstand gesetzt wird. So entsteht eine völlige Spannung des Raums, die bewirkt, daß nichts aus der Bildfläche heraus in einen Naturraum hinein fällt.

Weniger radikal hat Cézanne die Struktur der Fläche ausgeschaltet, wenn er eine diagonale Raumrichtung am Rand — und die Ebene haltend — beginnen läßt, um allmählich in den Raum fortschreitend, denselben nach seiner Tiefe zu erobern. Hier wird dann das Direkte der Raumtendenz durch die Lichtgebung zum Stehen gebracht, die, in der Gegendiagonalen geführt, einen fruchtbaren Konflikt entwickelt. Doch ist Cézanne gerade bei diesen Bildern in der Höhenschließung des Raums zu Schwierigkeiten gekommen. Es fällt auf, daß die Grundform klassischer Einheit, die Ellipse, entweder nicht gefunden oder umgangen wurde.

Aber bei allen ungelöst gebliebenen Problemen ist *das* die große Lehre, die uns Cézanne gibt: Der Künstler muß zur Realisation seines Erlebnisses eine derselben adäquate Raumbildung erstreben. Er hat zuerst wieder die Differenz zwischen naturillusionistischem Raum und Kunstraum erkannt. Freilich hat er letzteren nicht in restloser Reinheit gefunden. Statt einer organischen Bildraumeinheit, die er immer gesucht hat, gab er nur einen diskontinuierlichen und kompositären Raum.

An diesem Punkt, wo wir nur noch über die Vollendung zu berichten haben, über das Verhältnis der Teile zum Ganzen, müßte das Gefühl entstehen, als ob nichts Fremdes mehr in unsere Darstellung hineinkommen könnte, als ob das noch zu Sagende mit eherner Konsequenz aus dem Gesagten folgen müsse. Denn da der gesamte Raum das Ergebnis aller seiner Teile ist und jede Einzelform bedingt ist von dem Ganzen, wo anders sollten die Kräfte, die sie verbinden, liegen als in diesen Formen selbst? Das eben ist das Zeichen einer Kunst, die den Weg der absoluten Gestaltung beschritten hat, daß der Willkür des Schöpfers an einem bestimmten Punkt seines Schaffens jede Möglichkeit genommen wird, daß er mit freier Überlegung nur die in der Konzeption liegenden Möglichkeiten nach ihrer größten Logik und ihrer vollkommensten Erscheinungsform zu vollenden hat. Es handelt sich dabei nicht um eine Mannigfaltigkeit von Teilen, nicht um ihre Buntheit und Fülle, sondern allein um jenen inneren Variationsreichtum, der sich mit der Sparsamkeit der Mittel steigert. Es handelt sich nicht mehr um eine möglichst große Häufung Realität bezeichnender Einzelheiten, nicht mehr um eine Freude an der reinen Mannigfaltigkeit des Daseins, sondern um das mehr oder minder bestimmte Andeuten und Herausarbeiten der unter das Gesetz der Gestaltung subsumierten Einzelfälle: um die Erschließung des ganzen Umfangs seiner Gültigkeit.

Der Verlauf des Gestaltungsprozesses charakterisiert sich bei Cézanne durch die Zentrierung sowohl der Farbgebung wie der Modellierung, sowohl der Betonung und Sammlung bildfunktional wichtiger Punkte wie der ganzen Komposition. Dabei ist es typisch für Cézanne, in welcher nahen und doch losen Form diese Funktionspunkte der

Gestaltung um die der Fläche immanenten Punkte herum oszillieren und schweben. Deutlicher wird dieses Verhältnis von Fixierung und Freiheit in der Beziehung von mathematischer Grundfigur und Rhythmus.

Wir sahen, daß bei vollkommener Gestaltung die beiden sich mittels ihrer Durchdringung aufheben und dadurch den Schein der Natur erwecken. Bei Cézanne stehen sie in lebhafter Spannung. Der Wille zu ihrer Bindung in die mathematisch-statuarische Richtung wird alteriert durch den anderen, der als freier Rhythmus jene Bindung verhindert. So ist der Ablauf der Gestaltungsstimmen ein eigenes und sonderbares Zwitterding zwischen rein räumlicher Statuarik und rein rhythmischer Dynamik, ohne daß jene einzige Raum-Einheit, die nur statuarisch-dynamisch sein kann, völlig erreicht wird. Daher erklärt es sich, daß Cézanne den Verlauf des Gestaltungsprozesses mehr als eine Themenvariation begreift denn als einen einheitlichen, sich steigernden Aufbau — ein Kompromiß, der um so unleidlicher ist, als Cézanne ein zutiefst dramatischer Charakter war.

Denn ihm entwickelte sich der in jedem Konflikt liegende Kontrast zu einem Kampf von Kräften, von Willensstrebungen, die mit harten Schilden und wuchtig-mittelalterlichen Panzern aufeinander trafen und aus dem Kampf selbst eine neue Welt auftürmten, ein Königreich, so kolossal, so groß und tief, daß wir nur immer von neuem staunen und immer von neuem Entdeckungen machen. Einmal finden wir den grollenden Heros, einmal den lyrisch zarten Träumer; wir finden den olympstürmenden Riesen und den vom Adlerbiß des Absoluten zu Tode gequälten Prometheus — die Welt eines tragischen Menschen. Denn an seiner schöpferischen Kraft nagte eine ihm

selbst innewohnende, seinem Charakter zutiefst angehörende Gegenkraft, eine Impotenz oder eine *Überpotenz*, jedenfalls ein Moment, das er mit der ganzen Anstrengung seines Willens übertäuben mußte. »Ich habe mir geschworen, malend zu sterben.«

So war Cézannes Leben ein unermüdlicher Kampf darum, »aus dem Impressionismus etwas so Solides und Dauerhaftes zu schaffen wie die Kunst in den Museen«<sup>16</sup>, das heißt ein Werk zu schaffen, das ganz gestaltet, ein *Bild* ist. Man hat gerade gegen ihn immer wieder geltend gemacht, er hätte niemals eines geschaffen. Aber er war der erste, der es überhaupt wollte, während sogar Renoirs Wille nur darauf gerichtet war, ein Moment der kosmischen Allheit beschreibend wiederzugeben.<sup>17</sup>

Cézanne hat Licht, Farbe und Linie zu einem Mittel ge-eint, das seinen Sinn nicht mehr darin findet, Realität zu beschreiben, sondern allein darin, den Konflikt zu einem Ganzen auszubauen und sich von diesem bestimmen zu lassen. Darin liegt die Bedeutung Cézannes gegenüber Renoir und den Impressionisten, daß er seinen Gestaltungswillen soweit von der Materialität des Erlebnisses befreien konnte, daß er ihm einen rein energetischen Konflikt schuf, der sich nach eigenen Gesetzen zu einem Organismus vollendete. »Das Beispiel Cézannes zeigt uns, wie man das sinnlich Gegebene in Elemente des Kunstwerks verwandelt.«<sup>18</sup>

Diese Steigerung der Gestaltung, die der Kunst erst das gibt, was ihr am eigentümlichsten ist: die Prinzipien der absoluten Gestaltung, ist nicht allein die Tat des Willens, wie man glauben machen wollte. Wille, solange er materiale Verwirklichung bedeutet, ist Willkür. Er wird erst

reine Funktion und damit Basis einer notwendigen und schöpferischen Äußerung, wenn er ein Zurückgehen auf die Funktionen des Bewußtseins überhaupt und auf die Gründe der Objektwerdung bedeutet; als Tendenz der durchgehenden Verknüpfung beider und als ihre Vollen- dung in den Grundprinzipien der Kunst selber; in den Prinzipien ihrer Realisierung. Diese Prinzipien konstituieren immer nur eine Form, nie eine Formel, immer nur einen Organismus, niemals ein Schema.<sup>19</sup>

Cézanne allein hat den reinen Weg zur absoluten Gestaltung gewollt, und sein Werk allein bedeutet ihre — wenn auch nicht restlose — Erfüllung. Nur allzu deutlich wird unsere Darstellung die innere Diskrepanz und die Zwitterhaftigkeit des Cézanneschen Bilds herausgearbeitet haben. Aber nicht gegenüber falschen Göttern, sondern allein gegenüber dem reinen Ziel der absoluten Gestaltung, das seinem Willen immer vorgeschwebt hat, werden wir zugeben, daß er kein vollkommenes Bild gemacht hat.





## Die Nachfolger Cézannes

*Gauguin hat mich nicht verstanden. Ich habe nie beabsichtigt und werde es auch nie akzeptieren, daß man auf Gegenstände oder auf Abstufungen verzichtet; das ist Unsinn...*

*Paul Cézanne*



*Matisse: Stilleben*

## Der Expressionismus

Seit dem Tag, da die Bilder des einsamen Meisters von Aix von jungen Künstlern gesucht wurden als Stützen, um sie über den ihnen völlig inadäquaten und seicht gewordenen Impressionismus hinauszuführen, hat sich das Werk Paul Cézannes beeinflussend in den Weg der Entwicklung geschoben, Beklemmungen der Verzweiflung und Ekstasen der Perspektiven verursachend. Wie ein breiter Berg stand es da, und es hat lange gedauert, bis einer den Mut fand, die Hochtour des Geistes zu seinem Gipfel auch nur anzutreten. Und wer von den Heutigen kann sagen, daß er ihn erreicht hat? Die ersten aber mußten sich damit begnügen, an seinem Fuße entlang gehend, einige seiner Weisheiten abzubröckeln und mit ihnen eine Fahrt aus den stagnierenden Gewässern des Impressionismus fort zu beginnen, um nach seiner anderen Seite einen Ausweg zu suchen. Die harmonische Einheit von Ich, Welt und Gott, die im Cézanneschen Bild geschaffen war, wurde zerrissen zugunsten einer völlig neuen, aber bedenklichen Grundlegung, die um ein gutes Stück diesseits von Cézannes reiner Weisheit liegt. Man nahm das Negative seines schöpferischen Triebes, und es verabsolutierend setzte man an die Stelle des Naturalismus der Gestaltung jene andere, zweite (aber nicht unbedingt höhere) Stufe des *Idealismus der Gestaltung*.

»Vom Standpunkt der Subjektivität haben wir den Gedanken: Die Natur, durch ein Temperament ›gesehen‹, ersetzt durch die Theorie des Äquivalents oder des Symbols. Wir stellten das Gesetz auf, daß die Empfindungen oder

Seelenzustände, die durch einen bestimmten Vorgang hervorgerufen werden, dem Künstler Zeichen oder plastische Äquivalente vermitteln, durch die er imstande ist, diese Empfindungen und Seelenzustände zu reproduzieren, ohne daß es notwendig sei, eine Kopie des eigentlichen Schauspiels zu geben; daß mit jedem Stadium unserer Empfindungen eine objektive Harmonie korrespondieren müsse, die es ermöglicht, sie zu übersetzen. Die Kunst ist nunmehr nicht eine Sensation, die wir mit den Augen in uns aufnehmen... nein, sie ist die Schöpfung unseres Geistes, zu der die Natur nur die zufällige Gelegenheit gegeben hat. Statt »mit den Augen zu arbeiten, erfassen wir mit dem geheimnisvollen Zentrum des Gedankens«, wie Gauguin sagte... und die Kunst... wurde die subjektive Umwandlung der Natur.

Vom objektiven Standpunkt aus wurde die dekorative, ästhetische und rationale Komposition, auf welche die Impressionisten nichts gaben, weil sie sich ihrer Vorliebe für die Improvisation entgegenstellte, die Begleitstimme, der notwendige Milderungston für die Theorie der Äquivalente. Wie diese zugunsten des Ausdrucks alle selbst karikaturalen Übersetzungen, alle Übertreibungen des Charakters zuließ, so verpflichtete die objektive Umwandlung den Künstler, alles in Schönheit zu transponieren. Kurzum: die ausdrucksvolle Synthese, das Symbol einer Sensation mußte durch eine eindringliche Umschreibung wiedergegeben werden und zugleich ein den Augen wohlgefälliges Kunstwerk sein.«<sup>1</sup>

Die Betonung des Subjekts! Das nahm man als die Lehre Cézannes: die Akzentuierung des schöpferischen Ichs, das durch seine geistigen Funktionen von der Majestät des Objekts befreite. Man war dieser Knechtschaft

überdrüssig, unbefriedigt von der Vereinzelung des Reizes, von der Egalisierung eines pantheistischen Ästhetizismus. Man wollte seine Empfindungen sammeln, zu einem Wesentlichen konzentrieren, das zugleich die Kraft hatte, von der stofflichen Materialität als solcher zu befreien und das Erlebnis nicht mehr direkt, realistisch zu geben, sondern indirekt, symbolisch. »Es gibt zwei Arten, die Dinge auszudrücken, die eine ist, sie brutal zu zeigen, die andere, sie mit Kunst hervorzurufen. Indem man sich von der buchstäblichen Darstellung der Bewegung entfernt, gelangt man zu mehr Schönheit und Größe.«<sup>2</sup> Äquivalent und Synthese wurden die beiden Grundbegriffe der neuen Kunst.

In einer doppelten Weise konnte man, den Reiz stabilisierend, zu einem Wesentlichen vorzuschreiten versuchen: Indem man entweder die Empfindung kondensierte, kontrahierte, vertiefte, oder indem man sie vereinfachte, reinigte und so auf ihre Wurzeln zurückging. Aber beide Verfahren sind einerseits in sich endlos und setzen andererseits das Prinzip, nach dem verfahren wird, stillschweigend voraus, wenn anders nicht alles der völligen Willkür des Subjekts, den zufälligen Assoziationen der (sehr vorsichtig zu behandelnden) Phantasie überlassen werden soll.

So erfordert die Lage des Subjekts — gemeint ist das psychische Subjekt in seinen geistigen Funktionen des Kombinierens, Auswählens usw. — die Substituierung einer Mystik oder Metaphysik. Aber wie wir die Mystik gelegentlich schon abgelehnt haben, so können wir auch in der Metaphysik kein das schöpferische Tun konstituierendes Prinzip anerkennen, vielmehr zieht sie ihr ganzes Dasein überhaupt aus Quellen, die den schöpferischen Trieb ne-

gieren. Die metaphysische Hypothese verdankt ihre Existenz der Anerkennung der kausalen Zusammenhanglosigkeit des Seins und der Ausfüllung dieser Lücken durch eine irgendwie vorhandene Kraft. Die Aufgabe des schöpferischen Tuns aber ist es ja gerade, den kausalen Zusammenhang dieser Welt zu schaffen, und zwar aus den Funktionen des Bewußtseins überhaupt und aus den Gründen der Objektwerdung, nicht aber mit Hilfe einer außerrealen Kraft, sondern durch die Kräfte der Erfahrung selbst. So schließen sich Metaphysik und schöpferisches Tun ebenso aus wie Mystik und Kunst; und keine Tiefe und kein Glanz kann uns bestechen, in ihren Annahmen mehr als ein leeres Spiel subjektiver Willkür zu sehen, das keinerlei Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit bei sich führt.

Als Korrelat zu einer willkürlichen Stufe des Subjekts kann keine metaphysische Hypothese über Willkür hinausführen. Darum ist der Begriff der Synthese, mag man ihn noch so sehr von allen mißverständlichen Ausdeutungen befreien, die ihn mit Kinderzeichnungen identifiziert haben, weit davon entfernt, die Totalität des schöpferischen Triebs darzustellen; diese ›Synthese‹ ist nicht das, was Kant das reine Erfahrungsurteil genannt hat. Sie ist immer nur eine im letzten Grund willkürliche und darum unverbindliche Beziehung, die das individuelle Subjekt vornimmt, wie weit es sich auch ins Allgemeine steigern zu können glaubt. (Diese Korrelation zwischen Vereinfachung und Steigerung, Abstraktion und Mimik ist durchaus typisch.) Da das Resultat einer solchen Synthese immer in die leere Grube des Metaphysischen fällt, ist es nicht die notwendige, unantastbare, alles in sich enthaltende, darum gültige Form Cézannes, sondern ein im besten Fall optisches, im schlimmen Fall literarisches Äquivalent.

Sein Inhalt bestimmt sich aus der Betonung der geistigen Funktionen des Subjekts. Vom Impressionismus herkommend, also nicht vom Objekt, vielmehr von der Empfindungseinheit ausgehend, statt auf das Wesentliche der Sache auf das Wesentliche des Reizes gerichtet<sup>3</sup>, bestimmt sich Inhalt des expressionistischen Werks durch eine fast vollständige Ausschaltung der Objektrealität. Das psychische Erleben wird unmittelbarer Inhalt der Kunst. Wir haben ihn als ungenügend ablehnen müssen. Denn charakterisiert durch den rein zeitlichen Verlauf, kann er nirgends zu einem sich selbst setzenden Konflikt<sup>4</sup> führen, diesem unumgänglichsten Faktor der absoluten Gestaltung. Zudem ist es der Sinn jedes psychischen Inhalts, daß er im Prinzip nur einem Subjekt erfahrbar ist, also Mitteilbarkeit unmöglich macht, solange er in sich beharrt.

Eine Kunst, die sich zu diesem egozentrischen Subjektivismus bekennt, verurteilt sich damit zu völliger Armut, weil nicht der Inhalt gilt, sondern nur die geistige Funktion. Diese kann ohne das Hindernis am real-physischen Objekt nie zu ihrer vollen Entfaltung kommen. Freilich, die reine Mannigfaltigkeit des Inhalts ist nicht geringer geworden. Dem Gefühl nach ein Gemisch aus Lyrik und Pathos, inhaltlich-stofflich eine Skala von den niedrigsten Instinkten zu mystisch-somnambuler Geistigkeit, vergrößert diese Mannigfaltigkeit die Willkür.

Aus der Mystik, aus der außerkausalen Beziehung des Menschen zum Absoluten, ist Telepathie geworden; das Problem außerkausaler Beziehungen zwischen wahlverwandten Menschen. Aus der alles gebärenden Macht des Sexus ist eine banale Fünfgroschendirnen- und Kabarett-Sinnlichkeit geworden, die mit der neuen Mystik die völlig abstruse Sonderexistenz in der Empfindung des Malers

teilt. Der neuen Tendenz zum Wesentlichen haften zwei Merkmale an, die sie jeder ähnlichen Tendenz früherer Zeiten entgegengesetzt sein lassen: die völlige Individualisierung oder die Absonderung des Erlebnisses, und die völlige Häßlichkeit der stofflichen Gestalt. Wenn man solche Banalitäten zum höchsten Ausdruck forciert, diesen minimalen Gehalt zu Tode hetzt, so ist dies das Zeichen eines zweifelhaften geistigen Geschmacks.<sup>5</sup>

Da der Prozeß und die Art seiner Erscheinungsformen immer nur den Kräften entspricht, welche die schöpferische Tätigkeit von Anfang an enthält, so wird sowohl das einzelne Element wie das Ganze der neuen Kunst gleich weit vom impressionistischen Farbfleck und der völlig offenen, fragmentarischen Bildskizze wie von der Form und der organischen Bildhaltung Cézannes entfernt sein. Gemessen am Impressionismus bedeutet es (wenigstens theoretisch) einen tüchtigen Schritt zum Ziel, daß eine Ganzheit als Regulativ des ja völlig subjektiv gewordenen Erlebnisses gesetzt wurde. Denn niemals ist die Kunst subjektivistische Willkür schlechthin gewesen, sondern sie entspringt immer der Spannung zwischen dem künstlerischen Subjekt und einem irgendwie objektiven Hindernis, das sich der künstlerische Wille schafft.

Das neue Ideal hieß Bild. Man wollte wieder ein von allen fremden, äußeren Beziehungen freies, in sich selbständiges Gebilde schaffen. Nicht mehr die Natur war dem Expressionismus das hindernde Regulativ, das dem Künstler die Gesetze des Schaffens diktierte, sondern das Bild. Aber das, was man Bild nannte, war nicht der aus konstitutiven Prinzipien entstandene Organismus der absoluten Gestaltung, sondern ein regulativer Faktor, eine dekorative Ord-



nung, das heißt subjektiv und ornamental-harmonisch und nicht objektiv, mit und aus der Sache geboren. »Die Komposition ist die Kunst, in dekorativer Weise die verschiedenen Elemente anzuordnen, über die der Maler verfügt, um seine Gefühle auszudrücken. In einem Bild muß jeder Teil sichtbar sein und die Rolle spielen, die ihm zukommt, sie sei hauptsächlich oder nebensächlich. Alles, was keinen Nutzen für das Gemälde hat, ist eben dadurch schädlich. Ein Werk umschließt eine Gesamtharmonie: jedes überflüssige Detail würde im Geist des Beschauers den Platz einnehmen, den ein anderes, ein wesentliches Detail einnehmen sollte.«<sup>6</sup> Das Verhältnis des Teils zum Ganzen ist nicht mehr wie im Impressionismus ein Aufgesaugtsein des Farbflecks in eine Totalität, sondern eine optische Relation der Flächen. Doch ist diese Relation keine organische, sich selbst zeugende, sondern eine innerlich beziehungslose.

Die optische Ordnung äußert sich in der sicheren Blickführung. Das Auge vom Einzelnen zum Ganzen leitend, limitiert sie sich an der Flächengröße. Die Form der Fläche in ihrer Gestalt und Größe scheint geradezu konstituierender Faktor der Gestaltung geworden zu sein, Grundmoment der Konzeption. »Die Komposition, die auf Ausdruck hinzielen soll, modifiziert sich je nach der Fläche, die zu füllen ist.«<sup>7</sup> Da ein sich selbst setzender Konflikt nicht gewonnen werden konnte, die Gegensätze völlig auseinander blieben, das Prinzip der Wiederholung an die Stelle des Prinzips der Durchdringung trat, so war die organische Limitierung der expressionistischen Vision unmöglich, sie wurde daher an der äußeren Gestalt des Formats gewonnen.

Bedingte jeder Wechsel im Kosmischen eine neue Kon-

zeption des Impressionisten, selbst wenn er dasselbe Sujet hatte, so erfordert jede neue Flächengröße eine neue Konzeption des Expressionisten, als hätte er ein ganz neues Sujet darzustellen. »Ich kann nicht dieselbe Zeichnung auf einem anderen Bild wiederholen, dessen Proportionen anders sind, das etwa rechteckig statt quadratisch ist. Aber ich werde mich auch nicht nur begnügen, sie zu vergrößern, wenn ich sie auf ein Blatt von ähnlicher Form, aber zehnfacher Größe übertrage. Die Zeichnung muß eine Ausbreitungskraft haben, die die Dinge ihrer Umgebung belebt. Der Künstler, der eine Komposition von einer Fläche auf eine größere übertragen will, muß sie neu konzipieren, um ihre Ausdruckskraft zu wahren, muß sie in ihrer Erscheinung ändern und darf sie nicht einfach schematisch übertragen.«<sup>8</sup>

Eine solche Konzeption bedeutet keine kausale Verknüpfung, überall in ihr ist Raum für die Willkür des Subjekts. Und wie sehr auch das Einzelne nach seiner Stellung im Ganzen durch die Intention des Künstlers bestimmt sein mag, dieses Ganze bleibt ebenso abhängig vom Subjekt wie die impressionistische Gestaltungsskizze vom Objekt. Und wie das Ganze unverbindlich ist, so sind es auch die Teile und ihre Beziehung zum Ganzen.

Auch der Teil ist nur ein Surrogat für die Form und heißt: die reine Farbe. Denn die Farbe wurde der direkte Ausdrucksträger der inneren Erregung; nicht die reine Farbe, wie man sehr schnell banalisiert hat, sondern die in Lichtstufen so fein differenzierte Farbe, daß der Schein einer einheitlichen Farbfläche entsteht. Wenn man das Material zum Ausdruck benutzen wollte, mußte man es steigern.

Nehmen wir zur Verdeutlichung ein Beispiel aus der zeit-

genössischen Literatur. »[Heinrich] Mann wird durch das Wort erschüttert. Die Worte sind ihm nicht ausschließlich Mittel zu einem außer ihnen liegenden Zweck, sondern dichterisches Erlebnis voll eigener Tiefe und Leuchtkraft. Und da in dem Dichter eine fiebernde Gier lebendig ist, alles Gegenständliche bis zur Hefe auszutrinken, so wählt er immer das stärkste Wort, das den Gegenstand auf seiner höchsten Höhe, in seiner intensivsten Lebensglut bezeichnet, und verfällt auf diese Weise in einen Manierismus des Extremen, der mit formaler Manier nichts zu tun hat, sondern einzig und allein aus dem überhitzten Wunsch, das eine schlagend zeichnende Wort zu finden, hervorgeht.«<sup>9</sup>

Völlig Analoges gilt von der Farbe. Jede Stilisierung nach Grau vermeidend und rein in der Farbe subtile Differenzierungen versuchend, steigert man sie zur höchsten Intensität ihrer Ausdruckskraft und verstärkt diese durch die Abwägung ihrer Massen. Das quantitative Moment tritt sehr bedeutsam in die Farbenrechnung ein. Je stärker man die Größe des Farbflecks betont, um so eher bietet sich zu seiner Unterstreichung und Hervorhebung die Linie an. Es ist durchaus bedeutsam und die ganze Tendenz der expressionistischen Kunst charakterisierend, daß die Zeichnung nicht ein primäres, sondern ein sekundäres, malerisches Mittel ist.

Ob man sich in der Wahl der Farbe ganz dem Instinkt überläßt und dem Bedürfnis, seine noch dunkle Empfindung möglichst intensiv auszudrücken, oder ob man, das Erlebnis vorschnell intellektualisierend, eine Farbensymbolik statuiert, die mindeste Voraussetzung für die Verstehbarkeit und damit Verwendbarkeit der Farbe als unmittelbaren Ausdrucksträger bleibt doch die — wie es scheint — bezweifelbare Annahme, daß die Farben tat-

sächlich bei allen Menschen die gleichen psychischen Ausdruckschwerte auslösen oder wenigstens auslösen sollten.<sup>10</sup>

Selbst wenn diese Annahme durch die Forderung gestützt würde, daß der psychische Stimmungswert der Farbe für alle Menschen der gleiche sein müsse wegen ihres Verhältnisses zum Licht und wegen der Zusammensetzung jeder Farbe aus Licht und Dunkelheit, so würde doch das Arbeiten direkt in der reinen Farbe kein hinreichendes Mittel der Gestaltung sein, weil ihre Bedeutung durch willkürliche Abstraktion gewonnen würde und nicht durch die Bildung einer formdienenden Einheit entstanden ist.

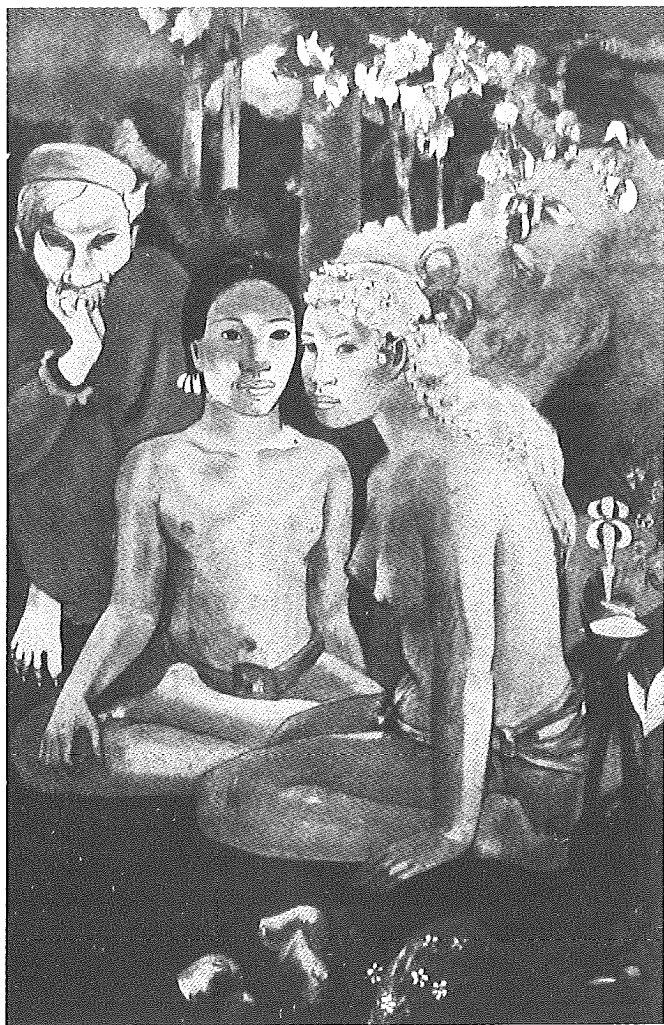
Deren Korrelat ist die reine Fläche, und wir stehen mit diesen Abstraktionen mitten im Klassizismus, der in Ingres und David triumphierend seine Auferstehung gefeiert hat. Was diesen neuen Klassizismus vom älteren unterscheidet, ist der Umstand, daß dort die Linie als das den Körper bildende Element zum direkten Mittel abstrahiert wurde, während im neuen Klassizismus diese Rolle der Farbe als dem die innere Sensation ausdrückenden Element zugefallen ist. Während die Generation Davids und Ingres' in der Historie, in Fragmenten alter Kunst und im Realismus steckenblieb, ist das Grab der heutigen das dekorative Panneau, das Plakat; eine restlose Leere. Daß dem älteren Klassizismus eine weit überlegene Geistigkeit zugehört, stellt an im Vergleichen der Porträts mit einer beschämenden Selbstverständlichkeit fest.

So ist das Prinzip des Expressionismus durchaus bedenklich, ein rings von tiefen Abgründen bedrohter Grat, der doch nicht der Weg zur absoluten Gestaltung ist. Daraus erklärt es sich, daß bei einer Reihe von Künstlern, die sehr begabt anfangen, ein paar Jahre und ein wenig Anerken-

nung genügt haben, um ihre Werke dem Kitsch des *Salon* ebenbürtig zu machen. Die Gefahr dieses Prinzips konzentriert sich geradezu im Begriff der Deformation. Man verstand darunter die Umbildung des naturhaften Gegenstands zu Ausdruckszwecken.

Ich bin weit davon entfernt zu glauben, daß Natur- und Kunstgegenstand sich decken, ja auch nur ähnlich sein müssen. Jede Umwandlung aber kann nur durch die Notwendigkeit der absoluten Gestaltung bedingt sein und nicht willkürlich aus subjektiven Gründen und Ausdrucksbedürfnissen vorgenommen werden. Im ersten Fall wird eine bedeutende Kluft zwischen Natur und Gestaltung vom Künstler selbst immer als eine Tragik empfunden werden, da es ja in dem Wesen der Gestaltung liegt, wieder wie Natur zu scheinen. Im letzten Fall aber ist sie Impotenz nicht in dem Sinn, daß man die richtige Form nicht zeichnen, aber in dem, daß man nicht organisch gestalten kann.

Über dieses Manko der Veranlagung und der Menschlichkeit hilft keine Schule hinweg. Und welchen Sinn sollte es haben, die Materialität der Schönheit durch die der Häßlichkeit zu ersetzen? Die Brillen, durch die man die Welt sieht, sind verschieden, aber es ist offenbar kein Grund zur Annahme vorhanden, daß die eine mehr Kunst sieht als die andere.



*Gauguin: Contes barbares 1902*

## Gauguin

Unter den Künstlern, die — beinahe trotz dieser Prinzipien — bedeutende Werke schufen, war Gauguin der erste, der die ganze Schar der neuen Dogmen aufstellte und verteidigte; und da dies nicht nur in seinen Bildern, sondern auch in Worten mit selbstbewußter Rhetorik geschah, so war sein verderblicher Einfluß besonders in Deutschland sehr groß.

Gauguin war im Grunde ein Realist, und das romantische Bedürfnis, die Welt seiner Sehnsucht vor sich zu sehen, trieb ihn nach Tahiti. Er hatte als nüchterner Intellekt weder die ekstatische Kraft van Goghs, die aus seelischen Feuern heraus Wirklichkeiten gebar, noch die größere Kraft des schöpferischen Menschen, seine Innenwelt gleich an welcher Realität zu konkretisieren. Stets von dem Verlangen gepeitscht, das zu scheinen, was er zu sein wähnte, stets Außenwelt und Innenwelt in Konfusion bringend, glaubte er, fern von der vielteiligen, verworrenen und moralisch verkommenen Kultur Westeuropas in Tahiti der Kunst, der absoluten Gestaltung um einen Schritt näher zu sein. Dumpf in den Tönen seiner Phantasie, zugleich von einer süßen Grazie, die so leicht die ganze — von der deutschen so verschiedene — französische Sentimentalität ausmacht, wollte er dort das Heimatland seines Lebens und seiner Kunst gefunden haben. Denn alles war einfach, ruhig und geläutert von Nebensächlichem, Zufälligem, Unreinem.

Gauguin selbst definierte das von ihm gesuchte Einfache einmal in einem Brief an Strindberg, in dem er die europäi-

schen Sprachen mit den maorischen verglich. Dort hätten Vor- und Nachsilben den ursprünglichen Stamm verdeckt und vernichtet, aber »in den ozeanischen Sprachen mit ihren Grundelementen, die in ihrer Rauheit, ihrer Isolation oder in der unbekümmert unbehobelten Art erhalten sind, ist alles offen, frisch und ursprünglich.«<sup>11</sup> Aber diese auf statische Ruhe hinzielende Einfachheit war weit davon entfernt, die Einfachheit und Ruhe der absoluten Gestaltung zu sein. Sie ist ihr Gegenteil, denn sie schaltet das zu Bildende: den Raum, den Kubus, das Leben a priori aus. Sie setzt: Nichts gleich Ewigkeit, oder optisch ausgedrückt: Ich finde die gesuchte Fläche, indem ich den Raum negiere, das heißt, jedes kubische Gebilde wird zu einer Fläche zusammengestrichen, die als Qualität die Naturfarbe steigert, als Quantität die Silhouette des Gegenstandes dekorativ ordnet. Damit wird alles Leben entfernt. Die Mittel sind stumpf und klanglos. Die Zusammensetzung dieser Flächen geschieht nicht logisch nach der der Konzeption notwendig immanenten Abwicklung, sondern nach den Gesichtspunkten einer äußeren Harmonie und des gewünschten dekorativen Effekts.

Wie van Gogh die evidente, lebendigste Formel seines persönlichen Sehakts gab, so Gauguin die einfachste, beruhigteste seines dekorativen Geschmacks. Was ihn an der Natur gereizt hat, war nicht der Vitalismus, der bei van Gogh Funktion geworden war, sondern der Effekt: die umschreibende Silhouettenlinie, die flächig einfache Form, also das Fertige oder sich für das sinnliche Empfinden leicht Zusammenfügende. Trotz der eigenen Hervorkehrung seiner Bildgebung hat Gauguin niemals ein Bild geschaffen, sondern nur die Fläche auf Grund eines sinnlichen Geschmacksempfindens klingend zusammengehalten.



Dieses Empfinden hat bei Gauguin eine spezifisch moderne Note, die der destruktiven und paradoxen Raumbildung bei van Gogh entspricht, und die seiner Flächenbesetzung etwas Prickelndes gibt. Die Mittel sind die Anwendung konträrer Formen auf beiden Bildhälften, das rapide Wechseln des Größenmaßstabs, der Richtungskontraste, der Gewichtsverhältnisse. Diese paradoxe Flächenbesetzung ist begleitet von einer destruktiven. Oft wird nicht Fläche auf Fläche, sondern Fläche gegen Fläche gesetzt und so dem Raum in seiner illusionistischen Bedeutung Einlaß gewährt. Es fehlte Gauguin letzten Endes trotz oder wegen aller Romantik der Sinn für das Unwirkliche, den die völlige Flächenschließung voraussetzt.

Über dieses dekorative Surrogat legte Gauguin ein Surrogat des Geistigen: ein feierlich-religiöses Moment, ein aus dem exotischen Mythos geschöpftes Materielles. »Contes barbares«, das klingt fremder als Wotan und Flora, bleibt aber im Prinzip dasselbe: literarisches Symbol, Mythos als verdichtete Stimmung, und ist von der geistigen Funktion des schöpferischen Triebes durchaus entfernt. Mit solchen außerkünstlerischen Mitteln ließ sich wohl Opposition gegen den Impressionismus machen, aber seine Überwindung bedeutet das nicht, denn Gauguins Formel umgeht dessen Probleme. Seine Bilder sind geschmackvolle Leere.



*Matisse: Selbstbildnis 1906*

Ich meine *den* Matisse, der sich selbst einmal gemalt hat: aus dem Kampf zweier hart gegeneinander treffender Diagonalen sich trotzig haltend, verbissen in die Realität blickend, die unter den Argumenten des Intellekts und den Visionen des Mystikers sich in Staub aufzulösen drohte. Er war ihr gegenüber immer nur Skeptiker, er sah mißtrauisch auf sie, während sich sein Auge in das Innere richtete. Hier war seine Heimat, und er schärfte all seine Sinne, all seine Andacht, um feiner, klarer auf diese inneren Stimmen zu horchen. Und nur was innen klang, sollte sich in seiner Wesenheit realisieren: *l'abstrait affectiv*.

Auf einem weiten, arbeitsreichen Weg hat sich Matisse die Mittel errungen, diesen reinen Empfindungen, die unmittelbar aus dem Innern kamen, auszudrücken. Nachdem er sich des Impressionismus entledigt hatte, war er zu Corot in die Schule gegangen, um auf der Tonleiter Schwarz-Weiß die Lichtnuancierung zu studieren. Zugleich suchte er mit allen Hilfsmitteln die bildstatischen Gesetze zu ergründen. In dieser Zeit schien nichts auf dem Bilde dem Instinkt überlassen zu sein. Das ist das sichere Fundament, auf dem Matisse steht.

Als er dann begann, direkt in der Farbe sich auszudrücken, zunächst noch Farbflecken aneinander stellend, war ihnen ein Leben gesichert, das Matisse in seinen guten Werken auch später erreicht hat, auf denen die Farben flächiger und die Flächen größer wurden. Diese Lebendigkeit ist das Geheimnis und die Kraft des Matisseschen Schaffens. Sie resultiert aus der starken Kondensierung des Er-

lebnisses, die alles Einzelne aufsaugt und es, ohne es zu töten, vielmehr virtuell erhält, sowie aus der Kontinuität des Empfindungslebens, die dem Zusammenklang der Farben einen solchen inneren Elan zu geben vermag, daß sich die verschiedenen Farben auseinander zu entwickeln scheinen.

Diesen Klang der Farben unterstützt die Linie. Sie vibriert vom Leben, vom Blut der Dinge, die sie umschreibt, und unterstützt die Kompositionsgabe von Matisse bei der Abwägung der Massen. Wie die Kurve von der Kurve, die Diagonale von der Diagonalen beantwortet wird, ohne daß dynamische Zusammenhänge zerrissen werden, das zeugt vom feinsten Gewichtsempfinden. Und eine überaus differenzierte Sensibilität für die Forderungen des dekorativen Zusammenhangs im Ensemble ist Matisse' stärkste Begabung.

Die dekorative Einheit des Ganzen bemißt mit höchster Weisheit und Knappheit die Stellung und die Zahl der einzelnen Formen und ihre Detaillierung. Bisweilen konzentriert er den rein ornamentalen Rhythmus, der durch eine von pessimistischem Charakter getragene Vereinzelung der Gegenstände charakterisiert wird, auf einen Punkt hin und erreicht dann eine architektonisch-dekorative Größe, die ihn die Wand beherrschen läßt.

Wir haben es hier fast mit einer intellektuellen Erzwingung zu tun und sind weit entfernt von der organischen Bildgestaltung Cézannes. Die Gesamtheit, die optische Einheitsform der Matisseschen Empfindung entsteht nicht aus der logischen Abwicklung eines sich selbst setzenden Konflikts. Die Kompositionsstimmen liegen getrennt nebeneinander, sie durchdringen sich nicht, ihre Ordnung ist ›psychisch logisch‹ oder geschmäckerlich, also psychologisch-naturalistisch oder dekorativ. Entsprechend ist der

Farbfleck, der bei Cézanne als Kunstform die konträrsten Pole zusammenband, nur Reproduktion der persönlichen Empfindung. Darum ist Matisse' Farbfläche dem Wesen nach verschieden von der schwebenden Fläche Cézannes, denn deren Belebung kam nach den Gesetzen der Konzeptionsrhythmik, den Flächenforderungen und dem Bedürfnis nach größtmöglichstem Kubus zustande, das heißt rein formal ohne Rücksicht auf die Materialität der Sensation. Die von Matisse — und das ist ihre Gefahr — wird wird unkubisch und materiell, eine wirkliche Fläche, deren Leben einem mit Worten unbeschreiblichen Vibrieren entspringt, das die ganze Intensität der ihm eigentümlichen Optik enthält.

Das Erlebnis setzt sich Matisse in Rhythmen um, in farbige und lineare Rhythmen. Aber es geschieht oft, daß die Farbe das Leben der Linie verringert (deren Einheit er bei Ingres bewundert); daß diese Rhythmik keine adäquate Realität findet, um sich zu materialisieren oder dort, wo sie eine findet, doch nur in einer ungenügenden Form.

Um diesen wichtigen Punkt von einer anderen Seite nachdrücklichst zu beleuchten, will ich ein Beispiel aus der modernen Literatur nehmen, zwei Fassungen desselben Themas aus den »Neuen Gedichten« von Wilhelm Scholz<sup>12</sup>:

## Die Nacht

### Erste Fassung:

Sieh wie die graue Nacht im Zimmer steht,  
Voll inneren Dämmerlichtes gleich dem Traum,  
Ein stiller See, der in dem ruhigen Raum  
Hoch über uns bis an die Decke geht.

Du hebst den weißen Arm in seine Flut,  
Doch du bewegst sie nicht. Sie steht und ruht.  
Nur füllen langsam Schatten ihren Schein,  
Als trüge sie die kühle Luft herein.

Dein Arm, der schwerelos das Dunkel trägt,  
Sinkt leis auf meine Brust. Und unbewegt  
Fällt innere Nacht, von Erdennacht umhüllt  
In unser Schauen, das sich mit Schlummer füllt.

Zweite Fassung:

Ich bin erwacht: Nachtgrau, das um mich schweigt  
Voll inneren Dämmerlichtes wie ein Traum,  
Ein stiller See, der in den ruhigen Raum  
Hoch über mir bis an die Decke steigt.

Der Vorhang weht vom Fenster in die Flut,  
Die unbewegt doch ist und auf mir ruht!  
Nur füllen Schatten langsam ihren Schein —  
Mich dünkt, die kühle Luft trägt sie herein.

Wie leises Rieseln übergleitet mich  
Ihr Dunkelsein. Ihr Kühlsein atme ich.  
Und innere Nacht, von Erdennacht umhüllt,  
Fällt in mein Schauen, das sich mit Schlummer füllt.

Was die zweite Fassung veranlaßt hat, war offenbar der Wunsch des Dichters, der sich unmittelbar im Wort äußernden, sehr starken Stimmung eine Situation zu schaffen, die sie trägt und zugleich in ihrer Materialität aufhebt. Das ist ihm offenbar nicht gelungen. Die Realität hat in sich nicht den Halt gefunden, der ihre Kontinuität ermöglicht hätte. Die Realmotive sind nicht zu Formmotiven geworden, so daß das Sujet den Gehalt nicht aufnimmt und erlöst, sondern ihn tötet.

Für die gesamte Generation ist es charakteristisch, daß das einzelne Motiv so aus dem Unlebendigen und Alltägli-

chen gegriffen ist, daß seine individuelle Seite es unmöglich macht, die allgemeine miteinzuschließen. Das fruchtbarste Motiv ist nicht gefunden. Als Gegenbeispiel mag die völlige Realisation in einem Gedicht von C. F. Meyer<sup>13</sup> hier stehen:

Meine eingelegten Ruder triefen,  
Tropfen fallen langsam in die Tiefen.  
Nichts, das mich verdroß! Nichts, das mich freute!  
Niederrinnt ein schmerzenloses Heute!  
Unter mir — ach, aus dem Licht entschwunden —  
Träumen schon die schönern meiner Stunden.  
Aus der blauen Tiefe ruft das Gestern:  
Sind im Licht noch manche meiner Schwestern?

Der Unterschied dieses Gedichts zu den voranstehenden ist offenbar der, daß hier die Situation so von inneren Spannungen gehalten ist, daß sie sich wie aus einer inneren Notwendigkeit heraus vollendet. Scheinbar handelt es sich nur um eine einfache schlichte Beschreibung der Situation. In Wirklichkeit aber liegt zwischen der deskriptiven Gestaltungsstufe und diesem Gedicht eine entscheidende Kluft. Die Situation ist nicht mehr passiv, erleidend, sondern aktiv, sich selbst vollendend, und in ihrer Aktivität Ausdruck des Gehaltes, den sie in ihre reine energetische Form aufgesaugt hat, während der Gehalt bei Scholz noch außerhalb der Situation bleibt.

Dasselbe gilt für die Malerei. Der reine Rhythmus, und mag er selbst dingliche Erscheinungsform gefunden haben, ist keine genügende Realisierung, das Mittel der reinen Farbe ist ein Äquivalent, aber keine Form. Ohne Hineinziehung des Dreidimensionalen ist sie unmöglich. Und es möchte scheinen, daß Matisse' Werke in dem Maße qualitativ stärker sind, je mehr er seiner eigenen Natur Hinder-

nisse des Kubischen und des Dinghaften in den Weg legte.

Mit seinen letzten Werken aber scheint Matisse die Richtigkeit dieser Deduktion zu verneinen. Je sicherer er in der Ergreifung seiner Erlebnisse wurde, je meisterlicher er seine Mittel in der Hand hatte, um so stärker befreite er sich von allem Konkreten und physisch Dinglichen, um sich ganz seinen inneren Empfindungen, dem Klang seiner seelischen Sprache hinzugeben und ihn direkt zu reproduzieren. »Ich gehe auf mein Gefühl zu, auf die Ekstase.« (Matisse) Aber wenn mit dem Fliegen des Vogels das Flugproblem gelöst wäre, wir hätten nicht mit tausend Menschenleben Luftschiffe zu bauen brauchen. Der Mystiker verliert sich in die leeren Räume der Ekstase, der Maler aber hat nur soweit ein Recht zu ihr, als er sie realisieren kann. Matisse dagegen begnügt sich mit ihrer dekorativen Niederschrift. Er nahm die falsche Wahrheit Monets an: »Je anspruchsloser es ist, desto eher ist es Kunst... laßt uns Spielkarten machen.« (Monet) Nur wurden die Karten etwas groß, selbst als Plakate noch zu groß.

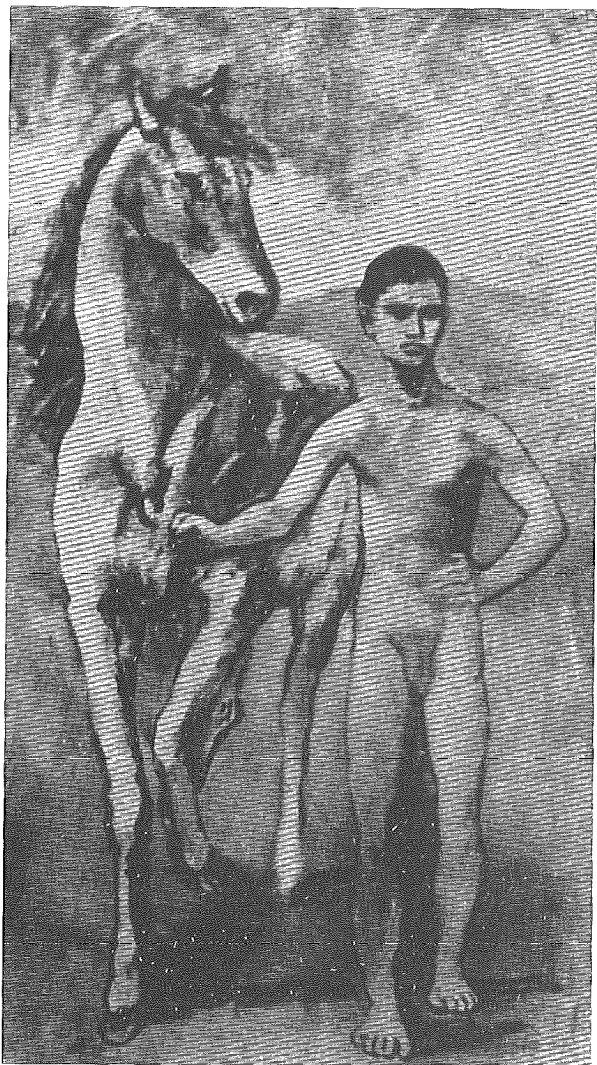
Die Kunst von Matisse hat einen weiten und bedeutsamen Weg gemacht: vom Ungewußten über das Bewußtsein zum Unbewußten. Wenn das Bewußtsein das Leben nicht totschlägt, ist das Resultat von jener Ruhe, die Matisse will. Aber es ist nicht die Ruhe des Seins, sondern nur die Ruhe der Seele, die spricht, die ruhige Sprache. Diese Diskrepanz ist das Manko bei Matisse. Seine Kunst klebt an dem Bedürfnis des Subjekts sich auszudrücken; sie ist direkte Handschrift, aber nicht Gestaltung; sie ist aufdringlich mit Brutalitäten oder Zartheiten, mit Materie oder mit Mystik. Es konnte dieser Kunst nicht gelingen, ein Bild zu schaffen.



So fand die eine Entwicklungsreihe, die von Cézanne ausgeht, weit entfernt von seiner Weisheit, im Absolutismus des Subjektiven und (dank des Mangels an räumlich-kubischer Gestaltung) in der flachen Dekoration ein Ende. Bisher war dies das letzte Wort, das die Franzosen zu sagen hatten, denn es war ein Ausländer, der Cézanne an seiner Wurzel zu packen und ihn dort zu überwinden versuchte.

Picasso kam mit dem Siegerschritt des spanischen Mystikers. Durchglüht von inneren Feuern, zitterte seine vornehme, aller Brutalität und Gemeinheit fremde Seele wie ein angeschlagenes dünnes Glas, und es erklingt eine neue Sensibilität psychischer Erregung. Er stellt die Flammen mystischer Innerlichkeit vor Harlekine, saltimbanques, seltsame Lebensalter menschlicher Jugend, vor Ausgeworfene, Arme, Mittellose. Es handelt sich da nicht um soziales Sentiment oder Pathos, sondern um religiöses Leben. Mysterien der Seele gewinnen Gestus an diesen Armen, vielleicht weil in ihnen noch Gott umgeht, der alles Reiche und Protzige verlassen hat. Darum ist ihnen allen die andächtige Frömmigkeit gemeinsam.

Schon diese frühen Bilder Picassos zeigen, daß sein Schaffen von vornherein ein Nach-außen-Setzen innerer Erlebnisse war, daß am gestalteten Leib alles seinen Sinn hatte aus der formalen Bildung der Vision, die trotz aller literarisch ablesbaren, sich vordrängenden Umschleierungen von Anfang an die Hauptsache war. Aber Picasso kannte niemals (wie etwa Matisse) die Qual, Modell und Erlebnis in Einklang zu bringen. Er konnte sich eine Welt



*Picasso: Meneur de cheval nu 1905*

schaffen, die gleich weit von der Banalität des nur Realen und von dem im Leeren schwebenden Sentiment entfernt war; eine Welt, die offenbar darum restlos ausdrückte, was sie ausdrücken sollte, weil sie *geschaffen* war und nicht abstrahiert von einem Naturgegenstand, nicht verdünnt zu einem Ornament.

Der Umfang und die Kraft seiner Innerlichkeit offenbart sich in dem Maß, in dem Picasso jeden Punkt des Körpers und die ganze Bildfläche mit der gleichen Empfindung hat durchdringen können. Man hat von der frühen Zeichnung Picassos nichts erkannt, wenn man von einer abstrakten Linie spricht. Vielmehr vibriert — ganz im Gegensatz zur kalten Leere einer abstrakten Linie — kondensiertes, pulsierendes Leben im großzügigen Umriß.

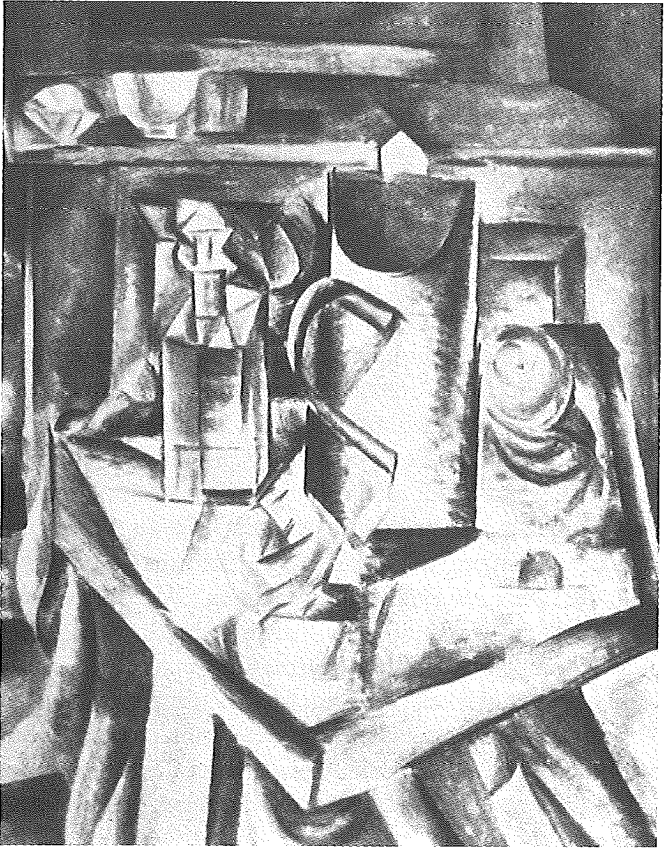
Diese Art zu zeichnen, die Festigkeit und Steilheit der Linien, das enge Umgrenzen erinnert uns an persische Miniaturen, während die Proportionen ganz in die Schlankheit gotischen Strebens gehoben sind. Bedeutsam ist, daß die Linie trotz ihrer schmalen Konturhaftigkeit unverkennbare Lichtwerte auszudrücken vermag. Diese Einheit von Licht und Linie will von vornherein als Eigenart Picassos bemerkt sein. Man könnte auch von der Farbe sagen, daß in ihrer Reduktion auf eine einzige, auf Blau oder Rosa, keine Abstraktion zu sehen ist, weil sie überall von unterirdischem Leben zittert.

Mit diesen einfachen und doch von warmem und intmem Leben erfüllten Mitteln weiß Picasso seinen Erlebnissen eine Form zu geben, die man schon auf diesen frühen Werken als bildhafte Notwendigkeit charakterisieren möchte. Überall sind wir gefesselt von einer Aufteilung der Fläche, die etwas Klingendes hat, von einem Rhythmus, der schlechthin spricht. Dabei ist es typisch für Picasso,

daß er in der Breitenabwicklung des Rhythmus fast immer mit einem unbetonten Teil beginnt und schließt, in der Höhenabwicklung hingegen betont beginnt und mit einer Leere schließt. Dadurch bekommen alle diese Menschen ein Festes und ein Abgetrenntes zugleich; ein Wurzeln im Grund und ein Schwanken in der Luft, im Dunkeln, im Leeren.

Seit etwa 1907 beginnt Picasso unter einer großen Krise diese scheinbar schon vollendete und allen Werken der Zeitgenossen überlegene Welt zu stürzen und unter allmählichem, aber rastlosem Suchen eine neue Welt aufzubauen. Er fand vielleicht, daß das Einmalige des Psychischen ebenso willkürlich sei wie das der Natur; daß selbst so unerhört feine seelische Erlebnisse zu reproduzieren, nicht Sinn der Kunst sein konnte. Der schöpferische Trieb mußte Neues produzieren, das die Psyche von sich aus als Komplex nie hätte bilden können. Das innere Erleben mußte kontrolliert, ausgewählt, zusammengeballt werden; die Gleichberechtigung jedes Erlebnismoments aufgehoben werden in ein Gesetz ihres Ablaufs. Er ahnte die ungeheure Perspektive: Malerei ist die plastische Gestaltung von Gesetzen psychischen Erlebens.

In dem Maß als ihm die im künstlerischen Trieb liegende Tendenz zu absoluten Gestaltung bewußt wurde, sah er ein, daß seine Kunst auf schwankendem Boden stand; daß er zwar wohlklingend und rhythmisch gesprochen, gesungen, aber nicht gestaltet hatte. An diesem schwindelnden Abgrund begann er, den Mystiker in sich zu hassen, und schrieb über das Tor seines neuen Lebens das unmystische Wort des schöpferischen Menschen: *Der Wille zur Notwendigkeit*<sup>14</sup>.



*Picasso: Stilleben 1909*

Dieser Wille ging auf die letzten Grundlagen zurück. Picasso befreite seinen schöpferischen Trieb von allem konventionellen Inhalt und erfaßte ihn in seiner unumgänglichsten und letzten Form: in der Gestaltung einer räumlichen Realität durch ein notwendiges Spiel von Formen. Und er begann damit, sich diese Formen aus seinen eigenen Erlebnissen heraus zu bilden, sich den Stein zu seinem Bau zu schaffen.

Der Weg Picassos ist dadurch gekennzeichnet, daß für ihn nicht mehr der Gegenstand der Ausgangspunkt seines Schaffens war, sondern der Raum; in die Sprache des Psychischen übersetzt, daß nicht mehr ein real-physisches, sondern ein subjektiv-psychisches Moment Ausgangspunkt und einzige Gewißheit des Schaffenden war. Der Raum aber galt nicht mehr als objektives Kontinuum von Dingen, nicht als apriorische Anschauung des Menschen, sondern als eine vom psychischen Erlebnis jeweilig bestimmte Relation seiner Komponenten. Wie Picasso die Verräumlichung seiner Erlebnisse anstrebte, bedeutet aber von vornherein keine Materialisierung in unserem Sinn, keine, die entwickelt wird aus dem Zusammenhang der Funktionen des Bewußtseins mit den Gründen der Objektwerdung, sondern nur eine Realisierung des Psychischen an den Elementen des Raums; weniger seine Gestaltung als seine Beschreibung.

Es ist die große schöpferische Leistung Picassos, uns eine neue Konzeption des Raums gegeben zu haben. Sie charakterisiert sich durch die innere Spannung; alle Raumrichtungen sind gleichsam in jedem Punkt gesammelt, so daß ein jeder mit der ganzen Unendlichkeit des Raums schwanger ist. Dadurch wird das Moment der Zeit mit der reinen Statik des Raums vereint. Raum bedeutet die *Funk-*

tion des Räumlichwerdens, und zwar das Werden der Raumtotalität, so daß sich für Picasso die sehr fruchtbare Aufgabe ergibt, die plastische Gestalt dieses Räumlichwerdens zu schaffen. Die kausale Kraft wird als im Raum selbst liegend gedacht. Sie ist die Gegenkraft zu der Haupttendenz des Raums selbst. Der Konflikt spielt sich nicht nur im Raum, sondern am Raum selbst ab.

Die Tendenz der Kunst Picassos geht nun dahin, diese Raumwerdung sowohl in den Quantitäten der Massen, die sie bilden, wie in der Lage derselben zueinander, exakt zu bestimmen. Für den einzelnen Raumteil bieten sich die mathematischen Grundformen an als die bestimmtesten und für das Auge meßbarsten. Die Anordnung der Massen zueinander und im Raum aber mußte trotz aller Markierung und linearer Ausmessung zuletzt doch der völligen Vereinigung der Form- und Lichtwerte überlassen bleiben. Diese hat Picasso mit großem Ernst gesucht, so daß schließlich eine durchaus notwendige Kongruenz von Lichtstufe und Form erreicht zu sein schien. Aber außerhalb der Farbgegensätze von Schwarz und Weiß sind Licht und Schatten qualitative, aber nicht-materielle Momente, und Picasso hat sie zuletzt doch als Kompromiß empfunden. Die völlig klare Auflösung des Raums in reine Qualitäten ist nur auf der Fläche möglich.

Die Fläche hat in der Kunst Picassos von jeher eine große und eigene Rolle gespielt. Er hat sie immer als das Ewige empfunden, als die Grenze des irdischen Seins und auch als Grenze der menschlichen Gestaltungskraft. Schon auf seinen frühen Bildern ist die räumliche Unendlichkeit auf die Fläche gebannt worden, ohne daß perspektivisch-illusionistische Mittel die zweidimensionale Einheit des Bilds aufhe-

ben. Sie hat vielmehr die Realität in sich aufgesaugt und richtete sich in rhythmischer Aufteilung wie eine undurchdringliche Mauer auf, wie ein Ewiges, Unerreichbares, Absolutes, vor dem die armen Menschen mit der selbstverständlichen Größe der Heiligenfiguren gotischer Glasfenster, aber mit tiefer Traurigkeit standen.

Und auch in den späteren Werken wurde die Fläche als solche gewahrt. Ganz im Gegensatz zur klassischen Art der Raumbildung, die, in den Raum hineinschreitend, die Grundfläche durchbricht und nun gezwungen ist, die Raumferne durch eine ideelle Fläche zu begrenzen, beginnt Picasso auf der Fläche und schreitet nach vorn. Darum muß er die Dinge nach vorn hin limitieren, eine ideelle Vorderfläche schaffen. Damit war der Raum als unendliche Tiefendimension beschränkt auf die Lage der Dinge zueinander. Er war gleichsam an die Dinge selbst gebunden, deren Distanzen allein, soweit sie als für das Auge ausmeßbar dargestellt werden konnten, Raum bedeuteten. Ein *horror vacui* spricht aus diesen Bildern, eine Angst vor der weiten Ausdehnung des Himmels, vor der schlechten und ganz unfaßbaren Unendlichkeit, die sofort Platz greift, wo der Begriff der Quantität und Meßbarkeit nicht mehr zureicht.

Wir spüren in dieser neuen Art, Fläche und Raum in Beziehung zu setzen, ein ganz andersartiges Lebensgefühl. Indem Picasso das Absolute hinter der Gestaltung stehen ließ, setzte er die Dinge wohl in eine Beziehung zu ihm, aber es gelang ihm nicht, es in sie hinabzuziehen und ihnen dadurch jene innere Ewigkeit und Totalität sachlicher Lebendigkeit zu geben, die das Signum der absoluten Gestaltung ist. Er intendierte vielmehr eine ganz andere Art der Sachlichkeit.



Die Differenz zwischen den beiden Flächen, in die der Raum gespannt war, konnte auf ein Minimum zusammenschrumpfen, zumal mit der größeren Flächenhaftigkeit die Möglichkeit wuchs, den Raum als eine Relation von Quantitäten zu beschreiben. Diese waren zum mindesten gefüllt von der Materie der Farbe, welche (solange sie nicht in absolut glatter Fläche aufgestrichen, sondern in einzelnen Flecken gegeben wurde) Suggestionenwerte qualitativer Art enthielt. Dagegen gab es nur den Ausweg, die Farbflecken zu materialisieren, das heißt sie zur reinen Deskription von Realität zu erlösen. Die Farben bilden dann nicht mehr ein beliebiges, zufälliges (nur seelisch bedingtes) Fleckengewirr, sondern sie sind getreueste Wiedergabe des Materials, sei es, daß die Farbe als Farbe diese Funktion erfüllt, sei es als Stoffbezeichnung (Holz, Marmor).

Picasso begann dann gewisse fixe Formen, Buchstaben usw. in das Bild mitaufzunehmen. Die ganze Tendenz des Schaffens war ja darauf ausgegangen, die verworrene Vielheit des Raums in feste Formen zu gestalten, und es war gleichsam eine erste Probe auf das Resultat, wenn er die fixen Formen der Wirklichkeit mit ihnen vereinigen konnte. Schließlich ging er weiter, indem er Stücke des realen Seins mit in die Bildrealität hineinnahm, etwa Zeitungsausschnitte usw. So sind zwei scheinbar nicht zu vereinende Kontraste zusammengenommen: die reine Quantität, die aus der Deskription des Raums gewonnen ist, und eine flächenhaft fixe, ja reale Seinsform. Die Einheit der Empfindung, die sicher vorhanden ist, liegt schließlich darin, daß es sich beide Male um quantitativ genau deskribierte Raumrelationen handelt. Der Grund war augenscheinlich der, daß Picasso durch die Nähe zum Material sein Bild zu bereichern glaubte.

Es war ein weiter Weg, den Picasso zurückgelegt hatte, ehe er diese beiden Gegensätze vereinigen konnte. Denn zunächst mußte ja aus der neuen Raumschauung heraus der Gegenstand überhaupt erst geschaffen werden. Er bestimmt sich aus der Priorität des Raums als einer Reihe von Raumbeziehungen. Indem die Raumschichtung nach Höhe, Breite und Tiefe Ausgangspunkt wurde, in der die Dinge die- nende Stellung einnahmen, konnten verschiedene Dinge, die in derselben Raumschicht zusammenlagen, zu einer relativen Einheit verwachsen, während verschiedene Teile ein und desselben Körpers, weil sie in verschiedenen Raumschichten lagen, auseinandergerissen werden mußten.

Diese Spannung zwischen Raum und Gegenstand können wir psychisch so ausdeuten: Der Glaube der Renaissance an die absolute Schönheit, an das transzendente Sein, das Ding an sich, ist verloren. Alles Erleben ist bestimmt vom Erlebenden her, alles Sein ist immanent. Picasso kann also die notwendige Form eines menschlichen Körpers nicht mehr in seiner Schönheit suchen, sondern in seiner gesetzmäßigen Gestaltung; nicht mehr im Objektiven, sondern im Subjektiven. Für Picasso bedeutet also das Sehen nicht mehr eine einfache Wahrnehmung der Dinge, sondern ein Wissen, das entstanden ist durch ein neues Verhältnis zu ihren kubischen Werten. Er zerlegt jeden natürlichen Gegenstand in eckige und runde Flächen, die sich gegeneinander bewegen, und sieht ihn ferner von allen Seiten, da er ja als der schlechten Unendlichkeit des Raums völlig verfallen empfunden wird. Dann setzt er ihn — nach den erörterten Prinzipien seiner Raumbildung — aus so vielen Ansichten (die in der Natur nicht zugleich sichtbar zu sein brauchen) zusammen, wie das Ganze es notwendig erfordert.

Diese Erkenntnis des Gegenstands hängt weder an diesem selbst noch an der Willkür des Subjekts, bedeutet also keinerlei Schematismus und Abstraktion, sondern ein Wissen um seine räumlichen Werte unter der Bedingung eines bestimmten Kontrastkonflikts, so daß Picasso die verschiedensten Konzeptionen aus demselben Gegenstand zieht. Aber nicht nur von oben her, vom Ganzen ausgehend, sondern auch gleichsam von unten aus wird dem Schaffen auf diesem Weg eine notwendige Form aufgezwungen. Picasso will, daß sein neuer Kunstgegenstand durch seine Formen meßbar sei. Ein Körper muß so gegeben sein, daß ein intelligenter Mechaniker ihn nachbauen könnte. Es wird versucht, das Erlebnis in die unpersönliche Erfahrungsform des Ingenieurs zu zwingen.

Bei dieser Entstehung der Kunstform Picassos aus der Naturform würde das so beharrlich von ihm geforderte reine Ornament die größte Inkonsequenz seiner Kunst darstellen. Wie sehr sein schöpferisches Denken mit dem Gegenstand verknüpft ist, zeigt besonders der Umstand, daß sich seine Phantasie mit Vorliebe an die Artikulationen des Körpers wendet. Mit einem erstaunlichen Wissen von der natürlich-organischen Funktion der Glieder suchte er ihre Funktion unter dem Zwang eines bestimmten Ausdrucks wiederzugeben. Es gibt Frauenbrüste, die fremd an ihrem Körper hängen wie angeflogene Vögel oder vorjährige Beeren und andere, die schon an den Schultern ansetzen und beherrschend sind. Es gibt Arme, die wie die von Drahtpuppen lose im Körper sitzen, und Arme, die den ganzen Körper mit in die weite Rundung ihrer Kurven ziehen.

Das geforderte reine Ornament ist aus Willkür gezogene, leere Abstraktion gegenüber den Dingen, materielle

Reproduktion gegenüber dem psychischen Erlebnis. Dagegen stellt Picassos Kunstform eine reine, organische Funktion des Schaffenstrieb dar.

Hat nun Picasso mit seiner neuen und in sich konsequenten Konzeption des Raums die völlige Realisation, das Ziel der absoluten Gestaltung erreicht?

Ich sehe in seinem Prinzip zwei Diskrepanzen. Zunächst die zwischen Quantität und Qualität. Indem er darauf ausging, den Raum aus reinen Quantitäten zu beschreiben, war er genötigt, die dingliche Kontinuität für immer zu zerreißen und damit die Dinge zu vergewaltigen, ohne von ihnen das zu erreichen, was er wollte. Denn indem er sie als Ergebnis ihrer räumlichen Beziehungen bestimmt hat, wird er einerseits gezwungen, auf eine sehr bedenkliche Art materielle Realität in das Bild mit hinein zu nehmen, und muß andererseits einsehen, daß dieser neue Gegenstand nicht fähig ist, das Erlebnis wirklich zu realisieren. Picasso hat sich mit einer fast verzweifelten Liebe an die Dinge geklammert: an die leblosen, kleinen, immer gebrauchten und nie beachteten, an Papierbogen, Federhalter, Tintenfaß, Mandoline und Pfeife.

Die *nature morte* gewinnt ein Leben, dessen Bedeutung völlig über die Banalität des Gegenstandes hinauswächst und unser Auge besticht, sie in große Themen zu übersetzen, die uns unsere Erinnerung eingibt: den imposanten Aufbau einer Palasttreppe; unwirkliche Brückenbögen oder Cathedralwölbungen; kostbare Häuser, die Mythen aus einer anderen Welt gleich an einem Wasser zu liegen scheinen wie die Paläste am Canale Grande, strahlend und unwirklich. So stark, so drängend ist die psychische Kraft Picassos, daß er mit kleinsten Dingen Monumentalität sug-

geriert. Aber man muß sich hüten, dem nachzugeben. Denn Picasso meint die kleinen Dinge: die Pfeife, die Deckenquaste und das Strohgeflecht. Er machte sich von allen großen Stoffen frei und liebt die unscheinbaren und verworfenen Dinge mit dem Gestus des Königs: Er streichelt sie unendlich zart und gibt ihnen die Peitsche; er gießt über sie den ganzen Reichtum seiner plastisch-malerischen Imagination aus, und er zwingt sie, diese unerträgliche Wohltat hinzunehmen, indem er sie zwischen Linien und Tonmassen spannt wie einen Ring.

Aber die Dinge rächen sich. Das Erlebnis bleibt in seiner ganzen psychischen Materialität außerhalb des Werks und liegt — sobald man einmal die Fremdheit der Formen überwunden hat — ebenso literarisch ablesbar über dem Ganzen wie auf den früheren Werken. Ganz deutlich wird die Diskrepanz, sobald Picasso mit der Farbe arbeitet. Er hat sie jahrelang gewaltsam aus einer Konzeption ausschalten müssen, weil sie ihm die Form ruinierte; und jetzt geht sein ganzes Trachten darauf, der Form die eine, von ihr geforderte, adäquate Farbe zu finden. Das zeigt deutlich, daß die Konzeption nicht von einheitlichen Mitteln getragen ist und darum keine Formbildung im Sinne der absoluten Gestaltung bedeuten kann.

Dieser Diskrepanz entspricht die zweite zwischen Statik und Dynamik des Aufbaus. Dank seiner immensen Begabung, seine Erlebnisse in ein einheitliches Vorstellungsbild zu projizieren, ist immer zuerst die Gesamtheit da mit der ganzen Unmittelbarkeit des schöpferischen Stroms, während ihn die Füllung derselben in den Teilen vor eine unendliche Aufgabe stellt. Weil so die Beziehung der Teile zum Ganzen keine organische ist, droht die Vielfalt der Teile das Ganze zu zerbrechen. Die Dynamik bedroht die

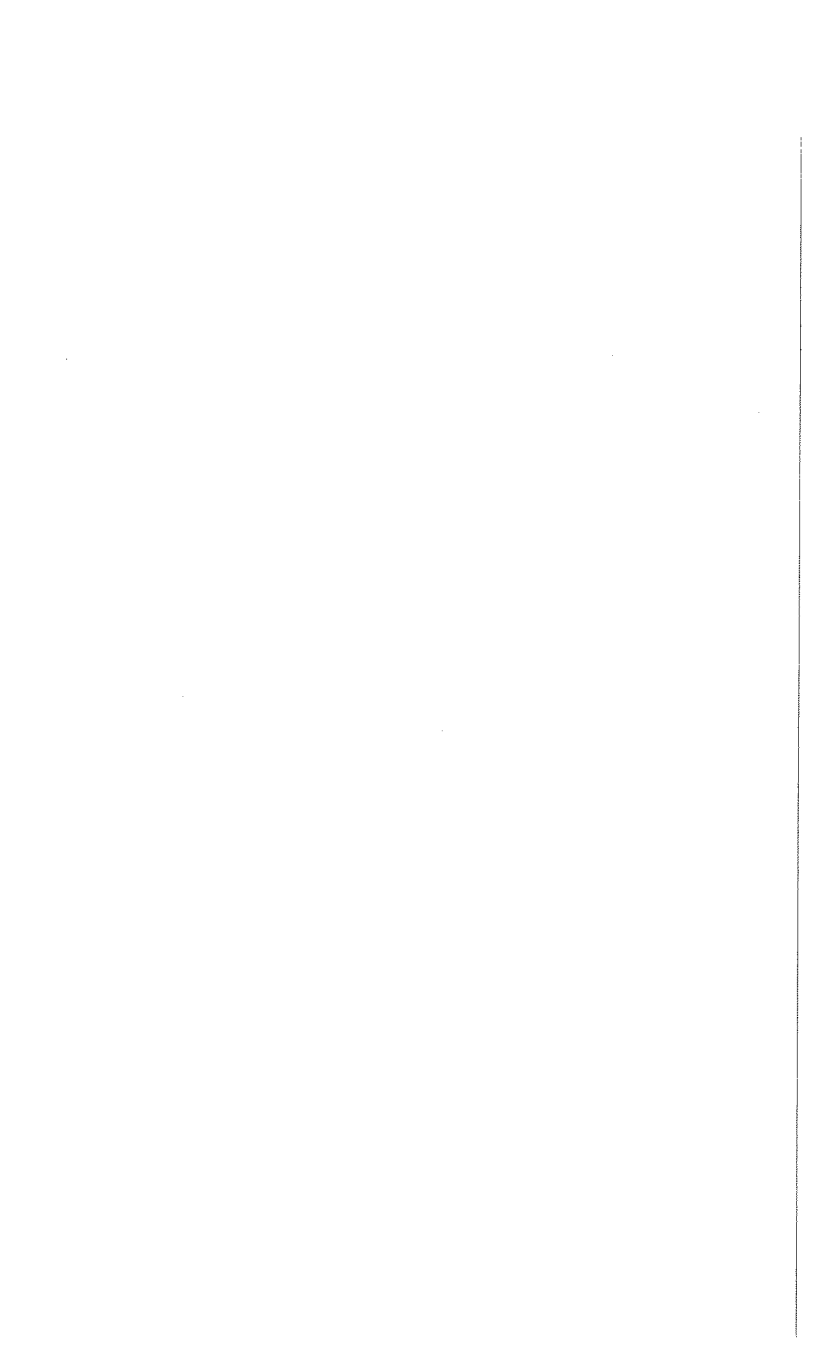
statisch-plastische Einheit, und diese bleibt bisweilen eine leere Fläche.

Der Grund für diese Diskrepanz kann allein in den Kräften gesucht werden, die an der Gestaltung beteiligt sind. Da sie (wie wir sahen) ein Manko im Subjekt wie im Objekt darstellen, bleibt ihre Funktion im Materialen. Dieses Manko liegt nicht darin, daß die Dinge nicht naturähnlicher geworden sind, sondern darin, daß bei ihrer Bildung eine ganze Seite der Welt überhaupt ausgeschaltet wurde. Indem Picasso den Wert und zugleich den Dualismus und die Inkonsequenz des Cézanneschen Raumbildungsprozesses erkannte, glaubte er, sich des Raums in einer unangreifbaren, unpersönlichen und gleichsam experimentellen Weise versichern zu müssen, und er meinte, das durch seine quantitative Deskription zu können. Er zerreißt damit die Totalität und Harmonie der psychischen Kräfte, so daß es zu einer individualpsychologischen Methodologie des Raums, nicht aber zu dessen Gestaltung kommt. Seine Leistung findet auf dem Gebiet der Wissenschaften eine Analogie eher in der Mathematik und in der Mechanik, also im Umkreis der Naturwissenschaften, als im Gebiet der Philosophie. Das zeigt deutlich die Gefahr von Picassos Einseitigkeit.

All diese Einwendungen gehen nur die absolute Wertung seines Werks an, bedeuten eine Auseinandersetzung mit seinen Prinzipien und lassen den relativen Wert desselben ganz außer Betracht. Auf seiner eigenen Gestaltungsstufe erreicht Picasso durch die Sensibilität für die Bildforderungen, durch die geschlossene und festgefügte Plastik seiner Konzeption, durch die Feinheit und den Umfang der Valeurs einen sehr hohen Grad der Vollendung. Wir haben

einen Menschen vor uns, dem das Schaffen eine innere Notwendigkeit ist; einen Geist, der den Mut hat, seine eigenen Tiefen und Forderungen zu erkennen, und die Kraft, sich ihnen Schritt für Schritt zu nähern. Ich weiß nicht, ob die tiefe Ehrlichkeit des Manns und Künstlers oder ob diese ununterbrochene Konsequenz seiner Entwicklung mehr zu bewundern ist. Beide Momente trennen ihn in einer unüberbrückbaren Kluft von allen Kubisten und Futuristen.

Wir haben es mit einem im höchsten Sinn schöpferischen Künstler zu tun, der unsere Welt erweitert und unserer künstlerischen Erziehung ein Führer sein kann und muß. Denn seine Betonung und Realisierung des Raums enthält die wesentlichsten Elemente des Kunstschaffens ebenso in sich wie die Mathematik die Fundamente philosophischer Produktion. Der Begriff der Mathematik, der sich uns hier zum Vergleich anbietet, bezeichnet den ganzen Weg, den wir von der Willkür des Impressionismus zum Gestaltungswillen Picassos durchlaufen haben; denn was war dem Impressionismus fremder als gerade dieser Begriff? Daß Picasso uns mehr eine fruchtbare Lektion als ein geschlossenes und absolut gestaltetes Werk gegeben hat, muß uns auf den hoffen lassen, der dieses Wissen zur Weisheit des *père Corot* komplettieren kann.





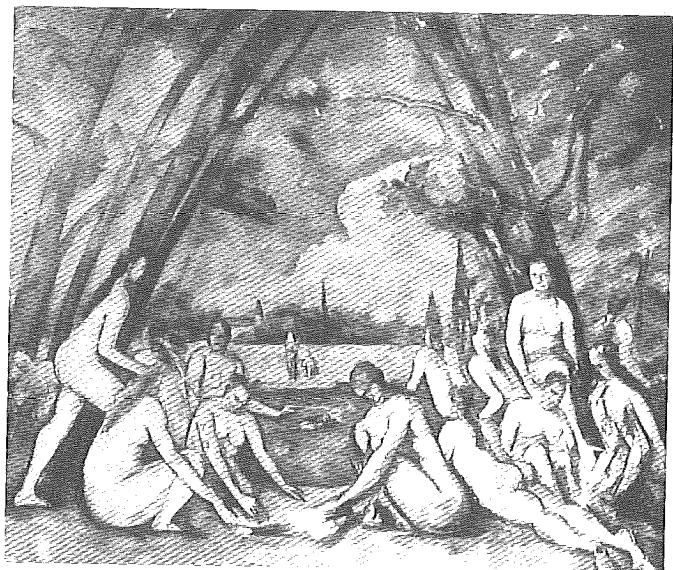
## Ein historischer Vergleich

Die innere Bedingtheit und Unvollständigkeit der modernen Kunst, die sich uns überall zeigte, solange wir den Maßstab der absoluten Gestaltung konsequent beibehielten, wird uns geradezu demonstriert, sobald wir Werke der Vergangenheit zum Vergleich heranziehen und den erkenntniskritischen durch den historischen Standpunkt ergänzen; etwa einem Cézanne einen Poussin gegenüberstellen, wozu uns Cézanne selbst ermächtigt, indem er seinen eigenen Begriff einer klassischen Kunst definiert durch die Worte: »Poussin schöpft voll und ganz aus der Natur.«

Der Unterschied beider liegt in der meisterlichen Ruhe, mit der Poussin sein Bild aufbauen kann. Er beginnt mit einer nicht zu starken Betonung des vordersten Plans und schreitet von hier aus in den Raum. Jede Raumrichtung wird zugleich durch ihre Gegenrichtung oder durch die Betonung der Fläche gewissermaßen zum Stehen gebracht, in sich gespannt, und erhält dadurch eine Labilität, die ihr in gleicher Weise die Statik des Raums und die Dynamik der Zeit sichert. Durch diese Spannung wird die Raumbildung zu einer reinen Intensität, entfernt sich vom Mathematisch-Architektonischen der starren Raumerschließung und sichert die Kontinuität des räumlichen Verlaufs. Poussin durchschreitet den Raum, geführt vom inneren Konflikt seiner Konzeption immer wieder jeder Tiefentendenz eine Hemmung durch ein Gegenmotiv vorschiebend, und dadurch dem Raum einen Richtungsreichtum sichernd; immer wieder die Fäden sammelnd und auflösend, ohne Angst, den Raum nicht durchmessen zu können. Darum kann er



*Poussin: Apollo und Daphne*



*Cézanne: Grandes Baigneuses 1889—1905*

den Raum völlig in sich schließen, so daß weder von außen her etwas durch den ersten Plan in das Bild hinein, noch aus seinem letzten Plan etwas aus ihm herausragen kann.

Der Bildraum ist zu einer Einheit geworden, die weder Aufteilungen in Gründe kennt noch gar ein Außerhalb. Innerhalb dieser Einheit kann Poussin so weit in die Tiefe gehen, als er will. Er kann dank einer meisterlichen Beherrschung der Luftperspektive und der Gesetze, nach denen die Farben durch die Ferne modifiziert werden, das dunstige Verdämmern malen, ohne in die Kategorien des Naturraumes zurückzufallen, weil dieses weißbläuliche Dämmern der Ferne nicht mehr Bezeichnung einer Natursituation ist, sondern Form und Faktor des ganzen Bildes: Resultat des Ganzen.

Bei Cézanne dagegen spürt man die Wut des Willens, mit der er sich seinen Konflikt vor Augen hält, seinen Raum in Etappen zerlegt, um ihn sicher zu haben. Er gibt viel direkter, was er zu sagen hat. Die Bäume biegen sich ganz gegen ihre Natur zu einem Dreieck, die Figuren stürmen direkt auf ihr Ziel los, sind so augenscheinlich auf ein Zentrum hin gesammelt. Trotzdem hat Cézanne Mühe gehabt, in den Kunstraum hineinzukommen und sich in ihm zu halten. Perspektivische Rechnungen drohen ihm die Einheit der Fläche zu zerreißen und die Gestaltung in einen illusionistischen Naturraum zurückfallen zu lassen.

Die Differenz der Gestaltung ist von einer solchen des Realisierungsgrads begleitet. Bis zu welcher Stufe der Illusionistik konnte Poussin die strenge und viel inhaltsreichere Gesetzmäßigkeit seiner Gestaltung erlösen, sie in ein Detail der Blätter, der Stoffe, der Haut betten! Cézanne dagegen gibt sie als ein ablesbares Gerüst, als einen skelettartigen Knochenbau. Daher bedeutet ihm ein stoffloser

Farbfleck die letzte Realisierung, während Poussin diesen so weit materialisiert, daß noch die Materie selbst den Gefühlsgehalt des Ganzen gibt.

Fragen wir uns nach den Gründen dieser Unterschiede, so mögen sie zunächst in einer inneren Sicherheit liegen, die dem alten Meister die Ruhe gab, seine Erlebnisse ausreifen zu lassen, bis sie wie eine reife Frucht von ihm abfielen. Er hat keine Furcht, die lebendige Empfindung der Natur zu verlieren, noch in ihr zu verharren, weil für ihn Gestalten die organische Aufhebung und Erhaltung der Natur im Bild bedeutet. So braucht er weder seine Optik noch seine Logik, weder seine Empfindung noch seinen Willen zu forcieren. In einer völligen Harmonie aller psychischen Kräfte reifte das Erlebnis zu einer reinen Energetik der Form.

Ein Zweites aber ist das große Wissen Poussins und der alten Meister. Man kannte als Maler vor allem die Forderungen und Bedingungen des Raums, man kannte die Dinge: das Wachstum der Bäume, die Lagerung der Felsen, den Bau des Körpers, das Leben der Tiere. Man begnügte sich nicht mit dem Schein der Dinge, sondern suchte sie in ihren Gründen zu begreifen, da sie ja die Träger und Mittel des Gestaltungswillens sein mußten. Wieviel Beobachtung mag vorangegangen sein, ehe Poussin diese Kühn malen konnte, die so sehr die Quintessenz ihres Daseins bedeuten, daß alles davor verblaßt, was je an Tiermalerei geleistet wurde.

Zu dem Wissen um die Dinge kommt das um die Materialien. Um bis in die Materie hinein zu realisieren und jedesmal die Materie dem Gehalt anzupassen, mußte Poussin sie bis in die feinsten Abstufungen ihres Ausdrucks hinein kennen. Und wer von unseren Malern ahnt heute auch nur

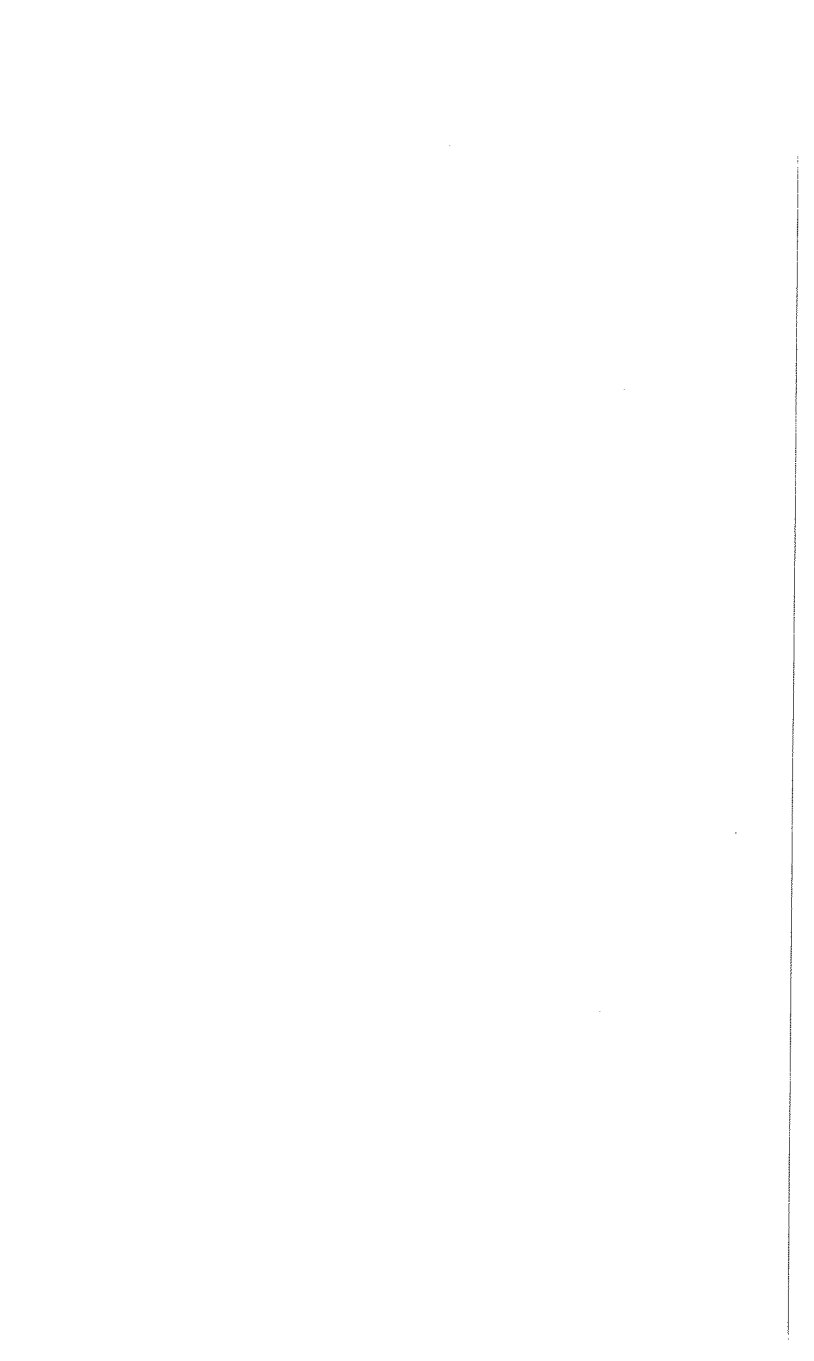
das große Geheimnis dieser in ihren Tiefen glühenden Dunkelmalerei?

Das Wichtigste aber scheint mir die Totalität des Empfindens zu sein, die uns das Poussinsche Bild zeigt. Ich meine nicht so sehr die Vielheit der Objekte und auch nicht, daß Mensch und Baum, Tier und Berg beieinander sind, sondern daß sie von einem einheitlichen Gefühl gezeugt und getragen sind, das sich über die engen Grenzen des Subjekts hinaus zu einer Menschlichkeit der Empfindung erweitert hat, welche die ganze Welt umfaßt. Die Welt ist nicht vermenschlicht, anthropomorphisiert, sondern in der Eigenbedeutung ihres Lebens erhalten und zur Allheit der Welt aufgehoben. Das ist kein Pantheismus, für den von vornherein alles göttlich und einig ist, es ist vielmehr der Triumph der schöpferischen Kraft, die aus der völlig verstreuten und feindlichen Mannigfaltigkeit der Welt eine neue, einige, in sich geschlossene Harmonie aufbaut, aus der die Objekte so wenig verbannt sind, daß sie in ihr und durch sie erst ihr wahres Leben führen.

Das ist das Manko der modernen Kunst, daß sie sich vom Individualismus nicht zu befreien und, in den Kreis des egozentrischen Subjekts gesperrt, die Totalität der Welt nicht in ihre Konzeption aufzunehmen vermag. Die Frage der Kunst wird zu einer Frage des Lebens, und wir sahen, wie in der Moderne immer große Teile desselben unter-sprungen wurden. Fast überall fanden wir keine Menschen, sondern Ästhetiker, denen eine Forderung absurd erscheint, daß man erst sein Leben bis in die kleinsten Dinge hinein und bis an seine weitesten Grenzen ernst und ehrlich gestalten müsse, ehe man den Pinsel auch nur in die Hand nehmen kann. Man wirft heute die wesentlichen Dinge

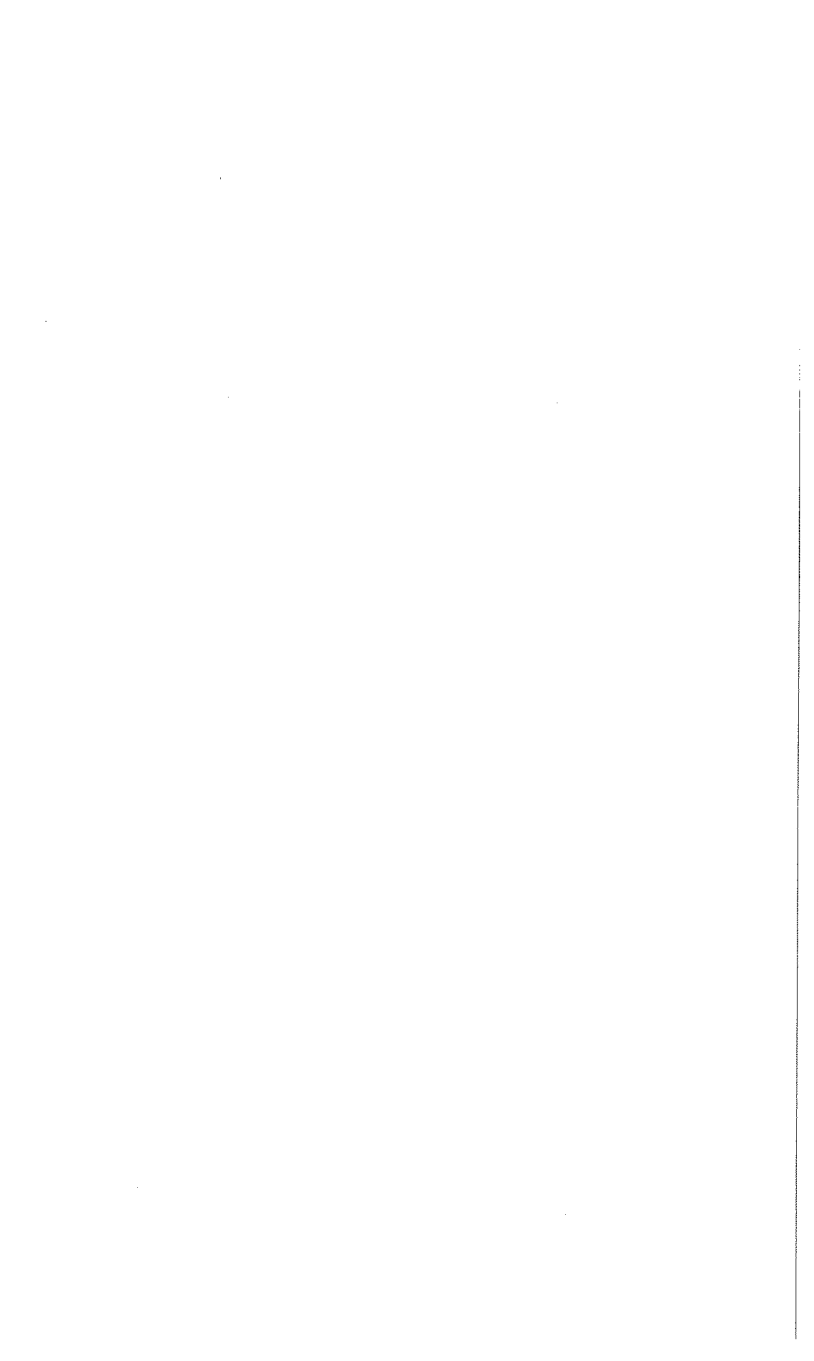
leichtfertig über Bord, oder man hängt sie sich als Pose um. Und während man wähnt, in seinem Pinsel das Mittel zu haben, um in dieser armseligen Scheinwelt das ganze All auf die Leinwand zu bannen, hat man schon die Möglichkeit verscherzt, zu jener Vollständigkeit der Gestaltung zu kommen, welche die großen Ahnen auszeichnet: die Glasmaler von Chartres, Giotto, Rembrandt, Corot.

Wenn wir sie fragen könnten, worauf diese Fülle und Vollständigkeit, diese innere Größe ihres Werks beruhe, müßten sie nicht die tiefsinnigen Worte Poussins wiederholen: »Ich habe nichts vernachlässigt«?





# Anhang



## Zu den Anmerkungen und zum Literaturverzeichnis

Max Raphaels zum Teil kursorische, zum Teil ungenaue Literaturverweise wurden überprüft, die bibliographischen Angaben entsprechend ergänzt oder korrigiert. Waren die von Raphael benutzten Auflagen oder Ausgaben nicht eindeutig identifizierbar, wurden solche herangezogen, die während Raphaels Studienzeit erschienen sind (1907—13; vgl. dazu die biographische Skizze in *Marx Picasso*). Bibliographische Angaben in eckigen Klammern beziehen sich auf später erschienene Ausgaben.

Die Zuordnungen der Verweise Raphaels zum Text stammen vom Herausgeber; im Original bezeichnen die Verweise nur die entsprechende Seite. Ergänzende Anmerkungen des Herausgebers sind im Anmerkungsteil durch *kursiv* gestellte Verweisziffern gekennzeichnet. In einigen Fällen wurden Einfügungen in den Text, die den Gedankenfluß unterbrechen, in den Anmerkungsteil genommen. Die Verweisziffern sind dann mit \* gekennzeichnet.

Zur besseren Übersicht wurden alle im Text erwähnten Schriften in einem Literaturverzeichnis zusammengestellt. Die Anmerkungen verweisen darauf mit Autorennamen und Entstehungs- bzw. Erscheinungsjahr der herangezogenen Ausgabe.

Der Herausgeber dankt Tilman Göhler für seine Mitarbeit beim Auffinden der Zitate.

## Anmerkungen zu Teil I

- 1 Cohen 1889, S. 336
- 2 Kant 1790, § 34 (B 143)
- 3 Die Zusammengehörigkeit der Künste hat *Leonardo* (1909, 1. Teil, § 34) betont, wenn er die Arbeitsweise von Maler und Musiker vergleichend ausführt: »Obgleich die dem Auge gegenüberstehenden Dinge, wie sie allmählich nacheinander folgen, in ununterbrochenem Zusammenhang eins das andere berühren, so werde ich nichtsdestoweniger meine Regel (der Abstände) von 20 zu 20 Ellen machen, ebenso wie der Musiker zwischen den Tönen, obwohl diese eigentlich alle in eins aneinanderhängen, einige wenige Abstufungen von Ton zu Ton angebracht hat, dieselben Prime, Sekunde, Terz, Quart und Quint benennend und so von Stufe zu Stufe für die Mannigfaltigkeit des Aufsteigens und Niedersinkens der Stimme Namen einsetzte. — — Und würdest du sagen, die Musik sei aus Verhältnismäßigkeit zusammengefügt, so bin ich mit ganz ebensolcher Verhältnismäßigkeit der Malerei nachgegangen, wie du sehen wirst.«
- 4 Félibien 1666 [1724, Bd. 4, S. 74 f.]
- 5 Münsterberg 1900, S. 155 f.
- 6 Baerwald 1909, S. 373 f. — Stern (1911, S. 212) diskutiert Baerwalds Ergebnisse.
- 7 Goethe (Epirrhema): Bd. 2, S. 249; zit. nach: Dessoir 1906, S. 81
- 8 Kroner 1908, bes. S. 97
- 9 Dessoir 1906, S. 61
- 10 Goethe (Einfache Nachahmung der Natur...), Bd. 33, S. 58
- 11 Hönigswald 1903, S. 48
- 12 Goethe (Dichtung und Wahrheit, 2. Teil, 8. Buch), Bd. 23, S. 123
- 13 Münsterberg 1900, S. 63
- 14 James 1909, S. 326
- 15 Taine 1878. Im programmatischen Vorwort werden, in Anschluß an Comte, »Rasse«, »Milieu« und »Moment« als streng determinierende Faktoren jeder geistigen Gestaltung genannt.
- 16 Zitiert nach Mâle 1907, S. 432 f. — Raphael verweist auch auf S. 9 ff., wo Mâle die Grundsätze der mittelalterlichen Ikonographie erläutert.
- 17 Goethe (Vorrede zu Winckelmann), Bd. 34, S. 348: »Das Gemüt hat einen Zug gegen die Religion; ein religiöses Gemüt mit Naturell zur Kunst, sich selbst überlassen, wird nur unvollkommene Werke hervorbringen; ein solcher Künstler verläßt sich auf das Sittlich-Hohe, welches die Kunstmängel ausgleichen soll. Eine Ahnung des Sittlich-

Höchsten will sich durch Kunst ausdrücken, und man bedenkt nicht, daß nur das Sinnlich-Höchste das Element ist, worin sich jenes verkörpern kann.«

18 Simmel 1911 [1919<sup>2</sup>, S. 165—166]

19 Cohen 1889, S. 239 f.

20 Rodin 1912, S. 11

21 Den Künstlern zur Belustigung diese Sätze von Mach (1911, S. 251): »Was hat diese Gehörsentwicklung mit der Arterhaltung zu schaffen? Geht sie nicht weit über das Notwendige oder überhaupt nur Nützliche hinaus?... Eigentlich kann man in bezug auf jede Kunst dieselbe Frage stellen... Die Frage liegt nur am nächsten bezüglich der Musik, welche gar kein praktisches Bedürfnis zu befriedigen, meist nichts darzustellen hat. Sehr verwandt mit der Musik ist aber die Ornamentik. Wer sehen will, muß Richtungen der Linien unterscheiden können. Wer sie fein zu unterscheiden vermag, dem kann sich aber, gewissermaßen als ein Nebenprodukt seiner Ausbildung, das Gefühl für die Gefälligkeit der Kombinationen von Linien ergeben. So verhält es sich auch mit dem Sinn für Farbenharmonie nach Entwicklung des Unterscheidungsvermögens für Farben, so wird es auch mit der Musik sich verhalten.«

22 te Peerdt 1899, S. 34 f: »Das Sehbild ist keine geschlossene Wahrnehmungseinheit, es ist keineswegs unmittelbare Raumwahrnehmung... sondern es ist ein aus unzählbaren Bewegungsmomenten hervorgehendes Compositum... zusammengehalten durch die in uns, im Subjekt liegende Kraft der Raum- und Zeitbildung...«

23 Félibien 1666, S. 36 [Aus welcher Ausgabe die Übersetzung stammt, konnte nicht ermittelt werden]. Eine Stelle gleichen Inhalts findet sich bei Leonardo 1909, S. 48: »Setzen wir den Fall, du Leser siehst mit einem Blick dieses ganze beschriebene Blatt an. Du wirst so gleich urteilen, es sei voll verschiedener Buchstaben, aber in diesem Augenblick wirst du nicht erkennen, was für Buchstaben das seien, noch was sie sagen wollen. Daher mußt du es Wort für Wort, Satz für Satz durchmachen, wenn du Kenntnis von diesen Buchstaben haben willst. So ist es auch, wenn du zur Höhe eines Gebäudes hinauf willst, du wirst dich bequemen, Stufe für Stufe hinaanzusteigen, sonst ist's unmöglich, zu seiner Höhe zu gelangen.«

24 Bergson 1908, S. 55

25 Münsterberg 1900, S. 121 f.

26\* Durch dieses gegenseitige Erzeugen offenbart sich uns die ganze Pikanterie einer speziellen Aufgabe der Bildenden Künste wie der Musik: ein Ornament, eine fixe und unveränderliche Form mit in diese

gegenwärtige Erzeugung aufzunehmen. Dieses interessante Problem ist bisher völlig zu kurz gekommen.

- 27 Cohen 1912, Bd. 1, S. 159 f.
- 28 Binet 1909
- 29 Zur Behandlung von Licht und Farbe: Cohen 1912, Bd. 1, S. 337; Bd. 2, S. 312 f. u. 378 f.
- 30 Goethe (Material der bildenden Kunst), Bd. 33, S. 48
- 31 Die Abbildung stammt aus: Ziehen 1911, Abb. 17, erläutert S. 94—100. — Vgl. auch Wundt 1908—11, zur Licht- und Farbpfindung Bd. 2, S. 145—273
- 32\* Nur mit Vorbehalt kann man von einem linearen oder malerischen Stil sprechen, da reine Linie oder Farbe Extreme darstellen und als solche Zeichen von Armut der Gestaltung sind. Gerade die Vereinheitlichung ihrer Divergenzen macht die Bedeutung und Größe des Künstlers aus. Dabei ist es nicht nötig, daß die Einheit eine Harmonie gleichwertiger Teile bilde; diese können verschieden nachdrücklich und schwer, vielleicht auch konträr betont sein. In dieser Einheit müssen aber die Divergenz der Teile und die Stofflichkeit der Elemente verschwunden sein. In ihrer Labilität stellt sie einen vielfachen Funktionswert für die verschiedenen Organe dar und enthält in ihrer Bestimmtheit eine innerliche Unendlichkeit an Möglichkeiten.
- 33 Scholz 1906 [in: 1914, S. 59—75; hier S. 68]
- 34 Mach 1911, S. 148 f.
- 35 Indem ich den Ursprung der Formbildung aus der Intensität nachdrücklichst betone, trete ich wohl in Gegensatz zu *Hildebrand* (1908, bes. S. 98 f.). Während Hildebrand scheinbar nur *einen* Ausgleich zwischen Raum und Fläche anerkennt, den der klassischen griechischen Plastik und Renaissance, also gleichsam eine Form apriori als Ideal aufstellt, hat für mich die Form eine aposteriorische Stellung, und es gibt eine Mannigfaltigkeit von Formen.
- 36 Mit dieser Art der Raumbildung scheint mir aber jenes andere Problem nicht erledigt zu sein, das die mathematische Perspektivkonstruktion vergeblich zu lösen sich bemüht hat: Nach welchen Gesetzen verkleinern sich die Gegenstände im so geschaffenen Kunst-raum? Die Größenabnahme der Gegenstände in der Entfernung ist offenbar ein Grundprinzip der Raumbildung überhaupt, und der Maler, der auf die Gründe der Objektwerdung zurückgeht, muß es berücksichtigen. Seine Lösung wird zwar immer aus der Intensität der schöpferischen Stimmung fließen, aber es ist ja gerade Sinn und Aufgabe der Wissenschaft, hier Gesetzmäßigkeiten zu bilden. Wir müssen auf den grandiosen Versuch *Leonardos* zurückgreifen, um

hier eine Lösung anzubieten. Er fand, »indem er den Raum der Bildfläche zwischen der Grundlinie und dem Horizont in fünf gleiche Distanzen perspektivisch einteilt und als Einheitsmaß jeder Distanz die Entfernung des Auges von der Bildfläche annimmt, daß die Verhältniszahlen in den fünf Abständen genau mit den Zahlenverhältnissen stimmen, die die Hauptintervalle der Musik beherrschen...«. Vgl. Marie Herzfeld (Einleitung zu Leonardo 1909, S. 17 f.) Der Raum in seiner völligen Gestaltung kann nur eine kontinuierliche Einheit sein. Die Frage nach der Möglichkeit mehrerer Zentren wird ihr untergeordnet. Die Diskontinuität zerlegt den Raum in Vorder-, Mittel- und Hintergrund und macht ihn zu einem zusammengesetzten. Dieser kompositäre Raum bezeugt eine mangelhafte Gestaltung. Ein anderer Unterschied in der Raumbildung liegt darin, ob die Tiefe in Parallelebenen zur Grundebene erreicht wird oder in der Diagonalebene; das erstere nennen wir eine *strukturelle*, das letztere eine *destruktive Raumbildung*. Dieser Gegensatz liegt an sich außerhalb der Raumgestaltung, ist aber das fundamentalste Charakteristikum der Raumbildung und der Modellierung.

37 zit. nach: Bernard 1904, H. 32, S. 28 [Cézanne 1979, S. 282] — Vgl. auch Descartes 1641, Vorwort an den Leser, und Eckermann, Gespräche mit Goethe, z. B. vom 17. März 1828 oder vom 10. Nov. 1823

38 Kandinski 1912

39 Kant 1790, § 34 (B 143)

40\* In der Welt des tatsächlichen Seins bildet die reale Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter eine ganz andere Wertungsskala: die der *Brauchbarkeit*. Ich meine damit nicht nur die äußere Brauchbarkeit als Wandschmuck, als Verkaufsobjekt usw.; sondern auch die innerliche zur Auslösung einer Stimmung, als harmonisches Genußmittel, ja selbst zur Erziehung usw. Hier ist der Wertungsmaßstab nicht mehr immanent, sondern relativ zur Welt des Seins, für die er gebraucht wird.

Von dieser Brauchbarkeitsskala führt *kein Weg zur absoluten Wertung*. Hier herrscht transsubjektive Allgemeingültigkeit, die ganz unabhängig ist von einzelnen Urteilenden, dort subjektivistische Willkür, die höchstens durch ein Additionsverfahren zu ordnen oder durch ein externes Prinzip zu sichten ist. Beide können selbst in ihren Methoden der Ordnung niemals den Boden der Willkür verlassen. Wir können deshalb nur einen Maßstab allgemeingültiger Wertung denken, dagegen Hunderte von Möglichkeiten zur Überwindung der Willkür auf dem Boden des Subjektivismus. Und da das

Wertungsbedürfnis der Kunst gegenüber nie ganz zum Schweigen zu bringen war, so haben wir durch die moderne *psychologische Ästhetik* tatsächlich eine solche Reihe von Vorschlägen zu hören bekommen (Müller-Freienfels 1912; Meyer 1901). Ebenso unmöglich wie der Versuch, vom individuellen und subjektiven Akt her zu einer Wertskala zu kommen, erweist sich der andere Weg, den Grad der Allgemeinheit des Urteils zum Maßstab zu nehmen. Wir sahen schon, daß das Allgemeine, das Wesen oder der Begriff, nicht Sinn der absoluten Gestaltung ist, entsprechend ist das den allgemeinen Menschen fordernde Urteil kein allgemeingültiges Wertungsurteil. Auch bei allen von außen herangetragenen Prinzipien der Biologie, des Pragmatismus, der Metaphysik und der Mystik handelt es sich noch um *Brauchbarkeitswertungen*, wenn diese auch aus der Welt des realen in die des transzendentalen Seins verrückt sind. Für die Kunst als Kunst gibt es keinen Maßstab der Wertung außerhalb der Gestaltung selbst.

41 Goethe (Von deutscher Baukunst), Bd. 33, S. 10 f.

## Anmerkungen zu Teil II

### *Die Eroberung des neuen Lebensgefühls*

- 1 Hamann 1907; dieses Buch liegt den folgenden Ausführungen zugrunde, insbesondere seine Behandlung des Impressionismus nicht als Stil, sondern als Ausdruck einer Weltanschauung und Lebensauffassung, die Hamann allerdings nicht auf das ausgehende 19. Jh. beschränkt.
- 2 Rodin nach: Cladel. Die von Raphael benutzte Ausgabe, die auch eine Einleitung von C. Lemonier enthält, war nicht aufzufinden.
- 3 Baudelaire (Raketen), [1981, Bd. 5.2, S. 29]
- 4 Raphael verweist auf die bis 1912 auf deutsch erschienenen Schriften Bergsons; zur Kritik Bergsons auf Kroner 1910.
- 5 Zu den folgenden Darlegungen: Dilthey 1890; Rickert 1892
- 6 Mach 1911, S. 19; s. auch S. 1—30, 291—294; Mach 1905
- 7 Avenarius 1888
- 8 Baudelaire (Correspondance), [1975, Bd. 4, S. 229, auch hier ohne Quellenangabe]
- 9 Bergson 1912 und Kroner 1910, S. 128 u. 145 f.
- 10 Simmel 1907, zit. nach Hamann 1907, S. 131
- 11 Duret [1920, S. 53, 57]
- 12 Mauclair 1904



- 13 Baerwald 1905, S. 33 f.
- 14 Nietzsche (Zarathustra, Von neuen Götzen), [1977, Bd. 2, S. 315]
- 15\* Sie wäre als ganze von der Wissenschaft erst zu thematisieren; eine Forderung, die weder von Margis (1911) noch von Lewin (1913) erfüllt wurde. Das Schema der Individualanalyse ist dazu völlig unbrauchbar, weil es zwischen Mensch und Werk trennt, dem Menschen gegenüber im Allgemeinsten, Unbedeutendsten, Alltäglichsten bleibt; dem Werk gegenüber über den seit lange üblichen philologischen Apparat nicht hinauskommt. Schon das völlige Mißverhältnis der Inhaltsaufteilung (bei Margis: 3 Seiten über die innere Gestaltung, 57 Seiten über das literarische Schaffen, 119 Seiten über die Persönlichkeit) sollte dem Psychologen die erkenntniskritische Frage vorlegen, ob die Interpretationsmethode der analysierenden Psychologie überhaupt fähig ist, das wesentliche Problem zu stellen.
- 16 Ich leugne also keineswegs, daß hier ein schöpferischer Akt vorliegt, aber ich werde noch dartun, daß es sich nur um dessen *Beginn* handelt, der keineswegs irgendeine Allgemeingültigkeit hat. Dieser wesentliche Unterschied kann nicht scharf genug betont werden, da ihn jüngsthin keine geringere Autorität als Cohen (1912, Bd. 1, S. 337, Bd. 2, S. 404 f.) zu verwischen suchte. Cohen ist zuzustimmen, das Wort *Impression* ist mißverständlich: »Die Impression geht sonst vom Objekt aus. Hier dagegen soll das Objekt nicht empfangen werden. Mehr als es von der Kunst überhaupt geschieht [sic!], wird hier gegen eine solche rezeptive Auffassung des einwirkenden Objekts Stellung genommen. Das Objekt ist so wenig vorhanden, daß es schlechthin nicht einmal zum Problem gemacht wird; in einer punktuellen Einheit soll es erst begründet, von ihr aus konstruiert werden. Das ist gerade das Gegenteil von *Impression*; das ist erzeugendes Denken; und so hier erzeugendes Schaffen.« Zu bemerken ist freilich, daß es für den Idealisten im Grunde nur erzeugendes Schaffen geben kann. Aber Cohen meint es anders: »Versenken in den bunten Wechsel der alltäglichen Naturphänomene ist der ganze alle anderen Ziele ausschließende nunmehrige Zweck der Malerei...« (2, S. 404) »Die Selbständigkeit von Luft und Licht muß deshalb die Vermittlung der Raumgestaltung umgehen, wenn sie der Landschaft selbständige Eigenart erobern will. Die Natur freilich ist immer das Korrelat zum Selbst; sie kann nicht ausgeschaltet werden. Aber das wird die Frage: ob Licht und Luft nicht an und für sich selbst das Gepräge und den Gehalt der Natur auf sich nehmen können. Was ist denn Natur anders im letzten Sinne als Luft und Licht?« (2, S. 405)

Solche Sätze sind energisch abzulehnen; nicht nur weil sie gegen die Grundlagen der Cohenschen Ästhetik mißtrauisch machen, sondern weil sie — wären sie gültig — die ganze idealistische Erkenntnistheorie ad absurdum führen würden. In der Tat liegt hier deren bisherige Grenze, daß man die Allgemeingültigkeit und Wahrheit eines Gedankens allein aus dem isolierten Vermögen und seiner apriorischen Grundlage deduzierte und nicht aus dem schöpferischen Trieb überhaupt, in dem jene doch nur einen Teil bilden.

- 17 Hier liegt die exzeptionelle Stellung und Bedeutung Renoirs, daß er ungeheuer viel kubischen Gehalt mit der Fläche zu vereinen gewußt hat. Auch in der Farbgebung geht er in der Vereinheitlichung weit über die anderen Impressionisten hinaus. Aber ein Bild im Sinne der absoluten Gestaltung hat Renoir doch nie gemalt.
- 18 Mach 1911, S. 257; zit. nach: Hamann 1907, S. 119; und Simmel, zit. nach: Hamann 1907, S. 140
- 19 Wagner 1851, Bd. 4, S. 128 f.
- 20 Münsterberg 1900, S. 10
- 21 Vgl. Duret / 1920 / über Monet
- 22 Mach 1911, S. 268; zur Kritik des *Ökonomieprinzips*: Hönigswald 1903, S. 13 f.
- 23 v. Gogh 1911 und Bernard 1893 und 1911. — Raphaels Kritik an den zeitgenössischen Übersetzungen folgend, wurden die von ihm französisch zitierten Briefe neu übersetzt. Auch in neueren Ausgaben waren die Briefstellen nicht alle nachzuweisen, daher nur dieser globale Hinweis auf Raphaels Quellen (d. Hg.).
- 24 Die Verwandtschaft der *Vitalität* wird am deutlichsten, wenn man die wenigen Radierungen Ruisdaels mit Zeichnungen van Goghs vergleicht. Die *symbolische Absicht* Ruisdaels ist schon von Goethe (Ruisdael als Dichter, Bd. 27, S. 161) im Hinblick auf dessen Gemälde »Der Judenkirchhof« (Gemäldegalerie Dresden, Katalog Nr. 58) hervorgehoben worden. Doch ist gerade hier die Lösung ungenügend, weil sie im Gegenständlichen bleibt.
- 25 Pseudonym (= ich habe viel getragen) des niederl. Kolonialbeamten und späteren Schriftstellers Edouard Dowes Decker (1820—87)
- 26 James 1909, S. 438
- 27 Dasselbe Prinzip als Forderung für den Fortschritt in der Individualpsychologie hat Stern (1911, bes. S. 320 f.) formuliert. Die Undenkbarkeit desselben bei erkenntnistheoretischer, normativer, kurz bei schöpferischer Arbeit zeigt eklatant die Differenz der Gestaltungsstufen. — Im übrigen zeigt sich in diesem Zusammenhang ein menschliches Problem der vorigen Generation; es ist interessant zu

beobachten, welchen Weg Hauptmann zu seiner Lösung vom Drama *Einsame Menschen* (1891) bis zu *Gabriel Schillings Flucht* (1912) genommen hat. Dort nimmt der »Held« sich das Leben, weil er ohne das Weib, das ihn versteht, nicht leben kann; hier, weil er mit dem Weib, das ihn zu verstehen behauptet, nicht leben kann.

28 Nach: Gauguin 1910, S. 582

*Auf dem Weg zur absoluten Gestaltung*

- 1 Signac 1903, S. 17 und 12
- 2 Denis 1910, S. 91
- 3 Jules Christophe, Seurat; zit. nach: Lazar [1919, S. 74]
- 4 Signac 1903, S. 81 f.: »Selbst die kleinsten Arbeiten der Neo-Impressionisten können als dekorativ angesehen werden... Beispiele einer Kunst von großer dekorativer Entfaltung... Diese Bilder, welche den Wänden unserer modernen Wohnungen wieder Licht geben... sind nicht auch sie Dekorationen?«
- 5 Zum folgenden vgl. Bernard 1904 u. 1907; Denis 1907 u. 1910. Diesen Aufsätzen entstammen die Zitate der briefl. oder mündl. Äußerungen Cézannes. — Raphael lehnt sich sehr eng, bis in die Wortwahl, an die genannten Aufsätze an. Cézannes Briefe sind wiederabgedruckt in: Renan 1979.
- 6 Denis 1907, S. 23 und 21
- 7\* Das spezifische Problem der Moderne: Wie können naturorganische Gegenstandseinheit und kunstorganische Gestaltungseinheit zur Deckung gebracht werden? hat Cézanne mit der ganzen Kraft seines Willens zu lösen versucht, aber letztlich hat er sich mit einer Ausgleichsform naturatmosphärischer Art begnügen müssen. Daher die häufige Wiederkehr großer Laubmassen, einfarbiger Kleider und Anzüge (moderner Anzüge, mit denen niemand zuvor etwas anfangen können), spiegelnder Wasser, gestreckter Felder usw. In ihnen fand Cézanne ein gefügiges Material, die Gegenstandsform der Bildobjekte zu bestimmen. Da sie nicht mehr aus dem natürlichen Sein herüber genommen wurden, mußten sie geschaffen werden, und zwar nach den Prinzipien der Gestaltung selbst: durch die Grundstimmen der Konzeption, durch die Art der Modellierung und Raumbildung, durch die besondere Stellung im Ablauf des neuen Organismus, durch den Funktionswert für das Werkganze. Kehrt eine Form, z. B. eine Kurve, wieder, so bestimmt sie sich in ihrer Gestaltvariation aus dem Funktionswert des Raumteils, in dem sie steht.

- 8 nach: Bernard 1907, S. 623
- 9 nach: Bernard 1904, S. 23
- 10 nach: Denis 1907, S. 126, u. Denis 1910, S. 93
- 11\* Man hat also Cézanne ganz zu Unrecht einen Mystiker genannt [so auch Bernard 1904, S. 26 f., dem Raphael in diesem Punkt widerspricht]. Er war es — wie jeder Künstler — am Ausgangspunkt seines Lebens. Denn hätte er die Einheit der Welt nicht einmal mystisch empfunden, wie hätte sich ihm der Trieb bilden sollen, die zerfallene in einer Schöpfung zu einen? Für ihn als den Künstler war sie ein unendlich verworrener, lange aus dem Schoße Gottes gefallener Dualismus. Das Urwesen der Mystik hat Meister Eckhart in seiner Predigt von der Armut am Geiste dargelegt. Es heißt dort: »Also sagen wir: der Menschen solle so arm stehen, daß er eine Stätte, darin Gott wirken möge, weder sei noch in sich habe! Solange der Mensch in sich Raum behält, so lange behält er Unterschiedenheit. Darum eben bitte ich Gott, daß er mich Gottes quitt mache! Denn das unseiende Sein ist jenseits von Gott, jenseits von aller Unterschiedenheit: da war nur ich selber, da wollte ich mich selber und schaute mich selber als den, der diesen Menschen gemacht hat! So bin ich denn die Ursache meiner selbst, nach meinem ewigen und nach meinem zeitlichen Wesen. Nur hierum bin ich geboren. — In meiner Geburt wurden auch alle Dinge geboren: ich war zugleich meine eigene und aller Dinge Ursache. Und wollte ich: weder ich wäre noch alle Dinge. Wäre aber ich nicht, so wäre auch Gott nicht!« (Meister Eckhart 1903) In diesen Worten liegt der vermessene und tragische Sinn aller Mystik. Vermessen, weil sie die ganze Realität und den transzendenten Gott jeder Religion hineinzieht in die in völliger Abgeschlossenheit lebende Seele; und tragisch, weil sie konsequenterweise von diesen Erlebnissen nicht reden kann, ohne sich selbst zu verleugnen. Denn das Wort, der Begriff ist schon die Tat des schöpferischen Menschen. Da dessen Wesen aber darin besteht, daß er eine Realität setzt, durch die organische Gestaltung dieser Realität das Absolute zu erreichen strebt, so kann man unmöglich den schöpferischen Menschen durch den mystischen definieren. Der Satz wird erlaubt sein, daß der Künstler nur auf Kosten seiner schöpferischen Kraft Mystiker, der Mystiker nur auf Kosten der Reinheit seiner mystischen Erfahrung schöpferischer Mensch sein kann.
- 12 nach: Bernard 1904, S. 24; u. 1907, S. 400; u. Denis 1907, S. 129
- 13 Bernard 1907, S. 613
- 14 vgl. Cézannes Brief an Bernard vom 15. April 1904; Bernard 1907, S. 617; ebenso: 1904, S. 24. Denis 1907, S. 129

- 15 nach: Bernard 1904, S. 24: »Man sollte nicht von *modellieren*, man sollte von *modulieren* sprechen.« Dazu auch: Denis 1907, S. 130
- 16 nach: Duret 1907, S. 122
- 17\* Raphael beschreibt ein Bild, offensichtlich von Renoir (»Blühende Bäume«): Warmes Sonnengelb liegt auf dem schmalen Streifen des Hintergrundes und wird, durch das Blau des Wassers hindurchgehend, kühler, bräunlich im grünen Gras und endet kalt, weißlich-gelb im Vordergrund rechts. Ein Wind streicht das Gras in der Gegenrichtung dieses Lichtzuges. Zerrissene Wolken am Himmel. Wiese, Wasser und Himmel sind möglichst ineinander übergeführt, die Kontinuirlichkeit des stofflichen Zusammenhanges hergestellt durch Farbflecken, die eine Lichtstufe bedeuten. Alle linearen Gliederungen der Massen verschwinden dagegen. Wollte man trotzdem die kubische Fülle der Grasbüschel für gestaltete Form nehmen, so würde ein Ausschreiten des Raumes das Gegenteil beweisen. Die Ferne verliert sich in die Unendlichkeit des Raumes, und der völlig verschwimmende Horizont hat keinen Form- und Motivzusammenhang mehr mit dem Raum. Das passive Erleiden der Atmosphäre bildet ihn.
- 18 Denis 1907, S. 126
- 19\* »Die Empfindung erfordert, daß die Mittel, sie in ihrer vollen Intensität auszudrücken, ständig verformt und neu geschaffen werden. Man darf also nicht versuchen, die Empfindung in vorbestimmte Ausdrucksmittel zu pressen, sondern man muß seinen Empfindungsgeist in den Dienst der Empfindung stellen.« (Nach: Bernard) Gegenüber dem Leben des Organismus ist das Schema der Tod. Diese harte Unlebendigkeit eignet sowohl der Zeichnung wie der Farbe Hodlers. Daß es sich in seinen Werken lediglich um die Illustration seiner Gedanken handelt — die eine voluntaristische Biologie zum Inhalt haben — hätte man eher erkannt, hätten Hodlers Werke nicht die Kraft der Monumentalität. Es bleibt ihr Vorzug, daß sie sich im Beschauer gleichsam den Raum selbst konstruieren, in den sie hineingehören. Das zeigt ihre Kraft, ändert aber nichts daran, daß sie unreine Äußerungen des schöpferischen Triebes darstellen. Darin liegt die entscheidende *Differenz zwischen Cézanne und Hodler*. Hodler bleibt in der Materialität seines Erlebnisses befangen. Er limitiert den schöpferischen Trieb nicht auf dem Weg der Formbildung, sondern durch Konstruktion eines Schemas. Wenn ich das Erwachen des Tages an variierten und aufeinanderfolgenden Stufen des Erwachens des Menschen darstelle, so habe ich den Inhalt durchaus begrifflich fixiert und ihm so alle innere Weite

und damit jedes Interesse genommen. Und wenn ich diese Etappen in eine fünffürige Anordnung bringe, deren Hälften miteinander korrespondieren, so ist das eine Vereinzelung der Teile und eine äußere Ordnung, die nichts von der inneren Vitalität des Organismus hat. Es ist das ein Schema, das sich über den schon schematisierten Gedanken legt und dessen Endlichkeit optisch komplett macht. — Gegen Burger (1912) möchte ich ausdrücklich betonen, daß ich diesen Vergleich zwischen Cézanne und Hodler bereits 1911 (M. R. Schönlanck 1911) durchgeführt habe; ich schrieb damals: »Welche Bedeutung hat Hodler für eine zukünftige Malerei? Man ist namentlich in akademischen Kreisen geneigt, dieselbe sehr hoch anzuschlagen, und man beruft sich auf die Ausstellungen Schweizer Künstler, die überall durch ein sehr hohes Niveau aufgefallen sind. Jenseits dieser nationalen Schranken aber wird man nichts beibringen können. Ich glaube vielmehr, daß Hodlers Sprache eine durchaus persönliche bleiben muß, weil sie stilisiert und ein Schema konstruiert. Stilisierungen aber können nicht die erschöpfende Sprache einer Zeit werden, wenn sie auch unter den Händen eines großen Künstlers ein bewundernswürdig weites und allgemeines Gebiet von Tatsächlichkeiten umfassen können. Nicht Hodler, sondern Cézanne hat den Weg gewiesen, auf dem allein eine neue Malerei sich entwickeln kann, sich schon entwickelt hat.«

### *Die Nachfolger Cézannes*

1 Denis 1910, S. 92 f.

2 Matisse 1909, S. 440

3 Vgl. die angeführten Schriften von Bergson und Münsterberg

4 Scholz 1906 [in ders. 1914, S. 59 f.]

5\* Es ist offensichtlich, daß wir im Vergleich zu den Impressionisten einen völlig anders gearteten Persönlichkeitstypus vor uns haben. Die Spanne einer Generation, welche die Expressionisten von diesen trennt, hat eine anscheinend typische Veränderung hervorgerufen. Denn wenn nicht alles täuscht, ist die Differenz dieselbe wie die zwischen den Künstlern der letzten Generation des Quattrocento und der ersten des Cinquecento, die uns Wölfflin in so unnachahmlicher Klarheit geschildert hat (vgl. Wölfflin 1899; 1905; 1911). Mit denselben formalen Ausdrücken könnte die Entwicklung der Moderne bezeichnet werden: die stärkere und erschöpfende Inanspruchnahme des Mittels, die größere Klärung der Flächen-Raum-

beziehungen, die stärkere Schließung der Bildform, die andere, stärkere Integrierung des Teils ins Ganze, die Klärung und Vereinfachung der optischen Vorstellungen überhaupt. Nur muß man sich hüten, diese Wesensdifferenz in eine Differenz der Wertungsgrade, in einen Entwicklungsfortschritt zu verwandeln. Wie groß die Anstrengung und die Leistung eines Matisse auch gewesen sein mag, ehe er zu seiner Einfachheit kam, ich stehe nicht an, Renoir den größeren Künstler zu nennen, ebenso wie Mantegna, Signorelli oder Botticelli einem Raffael oder Andrea del Sarto überlegen sind. Es handelt sich um zwei verschiedene Gestaltungsarten, die beide gleichweit von der absoluten Gestaltung entfernt bleiben und unter sich keinen anderen Wertungsvergleich zulassen als den der Persönlichkeitsstärke. Wenn jene von Leonardo erreicht wurde, so ist das Verhältnis Raffaels und Sartos historisch-entwicklungsmäßig zu ihm ebenso wie das von Gauguin oder Matisse zu Cézanne, der Künstler der absoluten Gestaltung steht also historisch zwischen der naturalistisch-deskriptiven und idealistisch-abstrahierenden Gestaltungsstufe, nicht selten von der einen herkommend die andere vorbereitend. Diese — offenbar typische — Form der historischen Beziehung der drei Gestaltungsstufen zeigt auch die deutsche Literatur in der Stellung Goethes zwischen den Künstlern der Sturm- und Drangperiode und den Romantikern.

6 Matisse 1909, S. 339

7 Matisse 1909, S. 339

8 Matisse 1909, S. 339

9 Greiner 1904, Sp. 1117 f.

10\* Zeigten mir Experimente, die ich an Kindern vornahm, ein völliges Vorherrschen von zufälligen Assoziationen, so differieren die Meinungen selbst bei Menschen, die ad hoc abstrahiert haben. Gelb bedeutet z. B. für Leonardo: Erde; für Goethe: heitere, muntere, reizende Eigenschaft; für Kant: Freundlichkeit; für Kandinsky: nähert sich dem Menschen, beunruhigend, frech, aufdringlich, irdische Farbe, tolle Kraftverschwendung ohne Vertiefung (Herbst); für van Gogh: la clarté divine; für Gauguin: cette couleur (jaune clair) suggère la nuit (!), sans toutefois l'expliquer; im Volksmunde gibt es auffälliger- und bisher noch immer unerklärterweise nur die Neidfarbe Gelb (Vollbehr S. 355). Aber selbst wenn man geneigt ist, diese Differenzen durch Annahme persönlicher Assoziationen und je nach der Lichtstufe verschiedener Ausdruckswerte zu erklären, so bleibt doch die völlige Übereinstimmung mehr ein Wunsch als eine Tatsache; und selbst wenn diese Übereinstimmung durch die Forde-

rung gesichert wäre, daß der psychische Stimmungswert der gleiche sein müsse wegen der Beziehungen zum Licht und der Zusammensetzung jeder Farbe aus Licht und Dunkelheit, so würde das Arbeiten direkt in der reinen Farbe kein hinreichendes Mittel sein.

11 nach: Rotonchamp 1906 [1925, S. 153]

12 Scholz 1913 [1919, S. 168 f.]

13 Meyer 1906 [1922]

14 Vgl. v. Scholz 1906: Die 1. These trägt die Überschrift »Der Wille zum Zwang«.



## Literaturverzeichnis

- Avenarius, Richard** 1888: Kritik der reinen Erfahrung, Leipzig
- Baerwald, Richard** 1905: Psychologische Faktoren des modernen Zeitgeistes. In: Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung, H. 15, Leipzig
- 1909: Experimentelle Untersuchungen über Urteilsvorsicht und Selbsttätigkeit. In: Zeitschrift f. angewandte Psychologie und psycholog. Sammelforschung, Bd. 2, Leipzig
- Baudelaire, Charles** (Correspondances): Les Fleurs du Mal. Übers. v. Heinrich Horváth. [In: Ch. B., Sämtliche Werke, Bd. 4, Neue Blumen des Bösen. Materialien. Hg. F. Kemp, München 1975]
- (Raketen): [In: Ch. B., Gesammelte Schriften, Bd. 5: Briefe und Tagebücher. Hg. u. übers. v. Max Bruns, Reprint Dreieich 1981]
- Bergson, Henri** 1908: Materie und Gedächtnis. Essays zur Beziehung zwischen Körper und Geist. Einführung v. H. Windelband, Jena
- 1911: Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinstatsachen, Jena
- 1912: Schöpferische Entwicklung, Jena
- 1912: Einführung in die Metaphysik (2. Aufl.), Jena
- Bernard, Emile** 1893: Vincent van Gogh. Lettres de Vincent van Gogh à E. Bernard et à son frère Théodore. In: Mercure de France, Nr. 40 (April), S. 333—339, Nr. 41 (Mai), S. 1—22, Nr. 42 (Juni), S. 112—122, Nr. 43 (Juli), S. 211—217, Paris
- 1904: Paul Cézanne. In: L'Occident, Bd. 5, Nr. 32 (Juli), S. 17—30, Paris
- 1907: Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites. In: Mercure de France, Nr. 247 (1. Okt.), S. 385—404, u. Nr. 248 (16. Okt.), S. 606—627, Paris
- Binet, Alfred** 1909: Le mystère de la peinture. In: Année psychologique, 15. Jg., Paris
- Burger, Fritz** 1912: Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart, München
- Cézanne, Paul**: Briefe. Vgl. Bernard, 1904 u. 1907
- Cladel, Judith** (o. J.): Rodin. L'homme et l'oeuvre [vgl. dies.: Rodin, sa vie glorieuse, sa vie inconnue, Paris 1936]
- Cohen, Hermann** 1889: Kants Begründung der Ästhetik, Berlin
- 1912: Ästhetik des reinen Gefühls (2 Bde. = 3. Teil von: System der Philosophie), Berlin
- Denis, Maurice** 1907: Cézanne. In: L'Occident, Nr. 68 (Juli), S. 118—138, Paris.

- 1910: Von Gauguin und van Gogh zum Klassizismus. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 8. Jg., S. 92—101, Berlin
- Descartes, René** 1641: Meditationen über die Grundlagen der Philosophie. (Übers. v. L. Fischer, Leipzig: Reclam)
- Dessoir, Max** 1906: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Grundzügen dargestellt, Stuttgart
- Dilthey, Wilhelm** 1890: Beiträge zur Lösung der Frage vom Ursprung unseres Glaubens an die Realität der Außenwelt und seinem Recht. In: Sitzungsberichte der Preuß. Akademie d. Wissenschaften, Jg. 1890, II, S. 977 ff.
- Duret, Théodore** 1913: Die Impressionisten [4. Aufl. 1920, Berlin]
- Eckermann, Johann Peter**: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. Gustav Moldenhauer, Leipzig (Reclam) 1884
- Meister Eckhart** 1903: Von der Armut am Geiste. In: Meister Eckharts Schriften und Predigten (2. Bde.). Aus dem Mittelhochdeutschen übers. und hg. v. Hermann Büttner, Jena und Leipzig
- Félibien, André** 1666: Entretiens sur les vies et les oeuvres des plus excellents peintres anciens et modernes; avec la vie des architectes (Paris) [Paris 1724, Bd. 4]
- Flandrin, Hippolyte** (o. J.): Lettres et Pensées
- Gauguin, Paul** 1910: Vincent van Gogh. In: Kunst und Künstler (vgl. Denis 1910), 8. Jg., S. 579—586
- Goethe, Johann Wolfgang von**: Sämtl. Werke. Jubiläumsausgabe in 40 Bdn. u. Reg. Bd. Hg. v. Eduard von der Hellen, Stuttgart (Cotta) 1902—12
- Dichtung und Wahrheit: Bd. 23
- Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil (1788): Bd. 33, S. 54—59
- Epirrhema, aus: Gott und Welt: Bd. 2, S. 249
- Material der bildenden Kunst (1788): Bd. 33, S. 48—49
- Ruisdael als Dichter (1813): Bd. 35, S. 3—8
- Von deutscher Baukunst (1772): Bd. 33, S. 3—12
- Vorrede zu Winckelmann (1805): Bd. 34, S. 348
- Gogh, Vincent van** 1911: Briefe an Emile Bernard und an seinen Bruder Théodore (4. Aufl.), Berlin, [Neuausgabe der Briefe: hg. v. I. van Gogh-Bonger, übers. v. L. Klein-Diepold, Berlin (Cassirer) 1914]
- Greiner, Leo** 1904: (Rezension von) Heinrich Mann, Jagd nach Liebe. In: Das Litterarische Echo. Halbmonatsschrift für Litteraturfreunde, 6. Jg., H. 16 (Mai), Sp. 1117—19, Berlin
- Hamann, Richard** 1907: Impressionismus in Leben und Kunst, Köln

- Hauptmann, Gerhard** 1891: Einsame Menschen. Drama  
— 1912: Gabriel Schillings Flucht. Drama
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich** (o. J.): Ästhetik (Hg. v. Friedrich Bassenge nach der Ausgabe von 1842, Frankfurt/M. o. J.)
- Hildebrand, Adolf von** 1908: Das Problem der Form in der bildenden Kunst (6. verm. Aufl.), Straßburg
- Hönigswald, Richard** 1903: Zur Kritik der Machschen Philosophie. Eine erkenntnistheoretische Studie, Berlin
- Hofmannsthal, Hugo von** 1892/1901: Der Tod des Tizian (Bruchstück und Fragment)
- James, William** 1909: Psychologie, Leipzig
- Kandinski, Wassily** 1912: Das Geistige in der Kunst, München
- Kant, Immanuel** 1790: Kritik der Urtheilskraft (2. Aufl., B)
- Kroner, Richard** 1908: Über logische und ästhetische Allgemeingültigkeit. Kritische Bemerkungen zu ihrer transzendentalen Begründung und Beziehung (Diss.), Leipzig  
— 1910: Henri Bergson. In: Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur, Bd. 1. H. 1, S. 125—150
- Lalo, Charles** 1912: L'introduction sur l'esthétique
- Lazar, Bela** [1919]: Die Maler des Impressionismus. Sechs Vorträge (2. Aufl.) (= Aus Natur und Geisteswelt Nr. 395), Leipzig und Berlin
- Leonardo da Vinci** 1909: Traktat von der Malerei. Hg. u. Einleitung von Marie Herzfeld, Jena
- Lewin, Ludwig** 1913: Friedrich Hebbel. Beitrag zu einem Psychogramm. In: Hebbel Forschungen, Bd. 4, Berlin
- Mach, Ernst** 1905: Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung, Leipzig  
— 1911: Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen (6. Aufl.), Jena
- Mâle, Émile** 1907: Die kirchliche Kunst des 13. Jahrhunderts in Frankreich. In: Zur Kunstgeschichte des Auslands, H. 52, Straßburg
- Margis, Paul** 1911: E. T. A. Hoffmann. Eine psychologische Individualanalyse. In: Zeitschrift f. angew. Psych. ... (vgl. Baerwald 1909), Beiheft 4
- Matisse, Henri** 1909: Notizen eines Malers. In: Kunst und Künstler (vgl. Denis 1910), 7. Jg., S. 335—47
- Mauclair, Camille** 1904: L'Impressionisme: son histoire, son esthétique, ses maîtres (2. Aufl.), Paris
- Meyer, Richard M.** 1901: Über das Verständnis von Kunstwerken. In: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur. Bd. 7 (Nr. 4), S. 362 f.

- Meyer, Conrad Ferdinand** (Meine eingelegten Ruder triefen...): In: C. F. M., Gedichte. Erster Vorsaal, Leipzig
- Müller-Freienfels, Richard** 1912: Psychologie der Künste. Eine Darstellung der Grundzüge. Bd. 1: Die Psychologie des Kunstgenießens und des Kunstschaffens. Bd. 2: Formen des Kunstschaffens und die Psychologie der Wertung, Leipzig, Berlin
- Münsterberg, Hugo** 1900: Grundzüge der Psychologie. Allgemeiner Teil: Die Prinzipien der Psychologie (Bd. 1, mehr nicht ersch.), Leipzig
- Nietzsche, Friedrich**: Also sprach Zarathustra [In: Werke in drei Bänden, Hg. Karl Schlechta, Bd. 2, S. 563—760, München 1977<sup>8</sup>]
- te Peerdt, Ernst** 1899: Das Problem der Darstellung des Momentes der Zeit in den Werken der malenden und zeichnenden Kunst, Straßburg
- Rickert, Heinrich** 1892: Der Gegenstand der Erkenntnis. Ein Beitrag zum Problem der Philosophie der Transzendenz, Freiburg
- Rodin, Auguste** 1912: Die Kunst, Leipzig
- Rotonchamps, Jean de** [1925]: Paul Gauguin (2. Aufl.), Paris (1. Aufl. Privatdruck: 1906)
- Schönlank, M. R.** (= Max Raphael aus Schönlanke) 1911: Berliner Ausstellungen. In: Nord und Süd. Deutsche Halbmonatsschrift, November 1911, S. 260—264, Berlin
- Scholz, Wilhelm von** 1906: Kunst und Notwendigkeit. Vier Thesen. [In: Gedanken zum Drama. Neue Folge (2. Aufl.) 1915, S. 59—75] — 1913: Neue Gedichte. [In: Ges. Werke, München 1919, Bd. 1: Erster Band der Gedichte]
- Signac, Paul** 1903: Von Eugène Delacroix zum Neoimpressionismus, Krefeld
- Simmel, Georg** 1907: Philosophie des Geldes (2. Aufl.), Leipzig — 1911: Michelangelo. In: Philosophische Kultur. Gesammelte Essays [2. Aufl. 1919, Leipzig]
- Stern, William** 1911: Die Differentielle Psychologie in ihren methodischen Grundlagen, Leipzig
- Taine, Hippolyte** 1878—80: Geschichte der englischen Literatur (3 Bde.), Leipzig
- Vollbehr, Th.**: Die Neidfarbe Gelb. In: Zeitschrift für Ästhetik, Bd. 1
- Wagner, Richard** 1851: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft (Oper und Drama, 3. Teil). In: Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. 4 (5. Aufl.), Leipzig o. J.
- Wölfflin, Heinrich** 1899: Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, München. — 1905: Die Kunst Albrecht Dürers, München

- 1911: Das Problem des Stils in der Bildenden Kunst. In: Sitzungsberichte d. Preuss. Akademie der Wissenschaften, Jg. 1912, S. 572—578
- Wundt, Wilhelm** 1908—11: Grundzüge der psychologischen Physiologie (3. Bde., 6. umgearb. Aufl.), Leipzig
- Ziehen, Theodor** 1911: Leitfaden der physiologischen Psychologie in fünfzehn Vorlesungen (9. Aufl.), Jena

*Im Nachlaß Max Raphaels findet sich eine **Mappe zur Psychologie** (Nr. 53 des von Frau Emma Raphael erstellten Verzeichnisses). Sie enthält bislang nicht genau datierbare Exzerpte und ein Manuskript »Zur Kritik der Psychologie der Malerei«. Über die im Literaturverzeichnis angegebenen psychologisch-philosophischen oder -physiologischen Schriften hinaus finden sich noch Exzerpte zu:*

*Arréal, Lucien: Psychologie du Peintre*

*Herrmann: Literarische Kritik*

*Stern, William: Über die Psychologie der individuellen Differenzen*

## Redaktionelle Notiz

**Von Monet zu Picasso**, die erste Buchveröffentlichung Raphaels, ist zuerst 1913 im Delphin Verlag, München, erschienen (2. Aufl. 1919, seither nicht wieder veröffentlicht). Dieser Text ist Grundlage der vorliegenden Neuausgabe. Der Text wurde sorgfältig redigiert, Druckfehler wurden korrigiert und der heutigen Schreibweise angepaßt. In einigen Fällen erschien es der Lesbarkeit wegen notwendig, unübersichtlich lange Satzkonstruktionen aufzulösen und Uneinheitlichkeiten der Terminologie auszugleichen.

Die Zitate wurden überprüft; die französischsprachigen hat Wolfram Schäfer ins Deutsche übertragen.

Von den Abbildungen der Originalausgabe wurden nur diejenigen übernommen, auf die Raphael explizit eingeht, darüber hinaus eine für den jeweils besprochenen Maler typische. Dieses Vorgehen scheint gerechtfertigt, weil die Illustrationen der Erstausgabe offensichtlich vor allem im Bestreben, die damals noch recht unbekanntem Gemälde bekannt zu machen, ausgewählt wurden und darum in nur zufälligem Zusammenhang zum Text stehen.

## Namenregister

- Alembert, Jean le Rond d' 76  
Avenarius, Richard 93, 208
- Baerwald, Richard 29, 204, 209  
Baudelaire, Charles 94, 208  
Bergson, Henri 55, 94, 205, 208,  
214  
Bernard, Émile 143, 207, 210,  
211, 212, 213  
Binet, Alfred 206  
Böcklin, Arnold 119  
Botticelli, Sandro 215  
Bouguerau, Adolphe William  
145  
Burger, Fritz 214
- Cézanne, Paul 27, 74, 133, 134,  
135, 136, 137, 138, 139, 140,  
141, 142, 143, 144, 145, 146,  
147, 148, 149, 150, 151, 153,  
155, 156, 158, 160, 172, 173,  
177, 190, 193, 196, 211, 212,  
213, 214  
Christophe, Jules 211  
Cladel, Judith 208  
Cohen, Hermann 204, 205, 206  
Comte, Auguste 204  
Corot, Camille 171, 199
- Daumier, Honoré 141  
David, Jacques-Louis 164  
Degas, Edgar 41  
Dekker, Eduard Douwes (*siehe*  
Multatuli) 210
- Denis, Maurice 211, 212, 213, 214  
Descartes, René 207  
Dessoir, Max 204  
Dilthey, Wilhelm 208  
Dürer, Albrecht 33  
Duret, Théodore 105, 208, 210, 213
- Eckermann, Johann Peter 207
- Félibien, André 27, 204, 205  
Fichte, Johann Gottlieb 53  
Flandrin, Hippolyte 57  
Flaubert, Gustave 58, 95  
Frank, César 133
- Gauguin, Paul 123, 133, 153,  
156, 167, 168, 169, 210, 215  
Gautier, Théophile 38, 127  
Gebhardt 97  
Geoffroy, Gustave 95  
Giotto di Bondone 199  
Goethe, Johann Wolfgang von  
21, 26, 125, 204, 208, 210, 215  
Gogh, Vincent van 113, 115,  
116, 117, 118, 119, 120, 121,  
122, 123, 167, 168, 210, 215  
Goyen, Jan van 60  
Greiner, Leo 215
- Hamann, Richard 208, 210  
Hauptmann, Gerhart 211  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 31  
Herzfeld, Marie 207  
Hildebrand, Adolph von 206

Namen- und Sachregister wurden von Harald Justin erstellt.  
Sie beziehen sich ausschließlich auf die Texte Max Raphaels.

- Hodler, Ferdinand *213, 214*  
Hofmannsthal, Hugo von *28*  
Holbein d. J., Hans *47*  
Hönigswald, Richard *204, 210*  
Hume, David *79*
- Ingres, Jean Auguste Dominique *164*
- James, William *204, 210*  
Jesus Christus *45*
- Kandinsky, Wassily *76, 207, 215*  
Kant, Immanuel *23, 24, 55, 79, 89, 204, 207, 215*  
Kopernikus, Nikolaus *89*  
Kroner, Richard *204, 208*
- Lazar, Bela *211*  
Lemonier, Camille *98, 208*  
Lewin, Ludwig *209*  
Leonardo da Vinci *204, 205, 206, 215*  
Lorrain, Claude *60*  
Lotze, Hermann *125*
- Mach, Ernst *93, 95, 205, 206, 208, 210*  
Mâle, Emile *204*  
Mann, Heinrich *163*  
Mantegna, Andrea *215*  
Marées, Hans von *27*  
Margis, Paul *209*  
Matisse, Henri *27, 171, 172, 173, 175, 177, 214, 215*  
Mauchair(e), Camille *208*  
Meissonier, Jean Louis Ernest *109*  
Meister, Eckart *212*  
Meyer, Richard *208, 216*  
Michelangelo Buonarroti *42*  
Monet, Claude *47, 60, 96, 101, 105, 108, 176, 210*
- Multatuli (Eduard Douwes Dekker) *121, 210*  
Müller-Freienfels, Richard *208*  
Münsterberg, Hugo *106, 204, 205, 210, 214*
- Nietzsche, Friedrich *100, 209*
- te Peerdt, Ernst *205*  
Perikles *40*  
Picasso, Pablo *177, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191*  
Pissarro, Camille *140*  
Poussin, Nicolas *21, 27, 28, 48, 74, 193, 197, 198, 199*
- Raffael, Raffaello Santi *215*  
Rembrandt, Hermansz van Rijn *199*  
Renan, Ernest *87, 211*  
Renoir, Auguste *150, 210, 213, 215*  
Rickert, Heinrich *208*  
Rodin, Auguste *46, 87, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 109, 205, 208*  
Rotonchamps, Jean de *215*  
Ruisdael, Jacob Isaacksz van *119, 210*
- Sarto, Andrea del *215*  
Schiller, Friedrich *41*  
Scholz, Wilhelm von *62, 173, 206, 214, 216*  
Schönlank, M. R. (= Max Raphael) *214*  
Seurat, Georges *129, 130*  
Signac, Paul *128, 133, 211*  
Signorelli, Luca *215*  
Simmel, Georg *205, 208, 210*  
Stern, William *204, 207*  
Strindberg, August *167*



Taine, Hippolyte 39, 95, 204

Vollbehr, Th. 215

Wagner, Richard 100, 105

Wölfflin, Heinrich 214

Wundt, Wilhelm 206

Ziehen, Theodor 206

*Verzeichnis mythologischer und  
biblischer Namen*

Flora 169

Gott 34, 41, 42, 92, 133, 155

Prometheus 149.

Wotan 169

# Sachregister

- Absolute Gestaltung (reine Gestaltung) 29, 33, 34, 35, 79, 80, 104, 109, 111, 112, 118, 123, 125, 134, 137, 138, 148, 149, 151, 164, 167, 168, 180, 188, 193, 210
- Bild 160, 168
- Bildende Künste 62, 65, 68
- Chaos und Ordnung 118
- Erkenntnistheorie 23, 25, 29, 52, 92
- Expressionismus 159, 160, 161, 164
- Farbe 57, 59, 60, 128, 129, 162, 164
- Cézanne 135, 142, 143
  - Matisse 171, 172
- Form (künstlerische Form) 51, 120
- absolute Form 124
  - -bildung 65, 68, 72, 104
  - Einheit 130
  - Cézanne 142, 144
  - Picasso 187
- Futurismus 191
- Gesetze
- künstlerische und wissenschaftliche 127
- Impressionismus 90, 91, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 104, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 117, 123, 124, 128, 129, 136, 142, 150, 155, 159, 160, 161, 162, 171, 191, 210
- Neo-Impressionisten 127, 128, 130, 131, 211
- Intuition 94
- Karikatur 36, 121
- Klassizismus 53, 164
- Kubismus 191
- Kunst 36 f., 46, 55, 56, 57, 60, 75, 79, 81, 82, 159
- Natur 74, 75, 78, 109, 165
  - Religion 24
  - Problem 23 ff.
  - Wesen 23
  - und Wissenschaft 23 f., 51, 70, 71, 78, 79
- Kunst der Antike 27
- Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts 193, 198
- Kunst des Mittelalters (Gotik, Romanik) 39, 40
- Kunsttheorie
- psychologische Kunstanschauung 57
- Künstler 38, 40, 41, 42, 51, 58, 60, 81, 82, 83, 91, 105, 127
- Licht 57, 59, 66, 73, 127 f.
- Cézanne 142
  - Matisse 172
  - Picasso 179
- Linie 57, 59, 60, 129
- Mathematik (mathematische Form, Meßbarkeit der Kunst, mathematische Formen und Figuren, mathe-

- matische Aufteilung) 66, 68, 191  
 Modellierung 144, 145
- Natur  
 – Cézanne 139, 141  
 – -empfinden 128  
 – Gauguin 168  
 Naturalismus 47  
 Notwendigkeit  
 – bildhafte 123, 179  
 – innere 175, 191
- Raum 65, 68, 69, 71, 72, 111, 116, 117, 206, 207  
 – Cézanne 136, 142, 146, 147, 190, 196  
 – Picasso 182 f.  
 – Poussin 193  
 Realismus 164  
 Renaissance 186  
 Rhythmus, Rhythmik 63 f.  
 – Matisse 173, 175  
 Romantik 31, 32
- Skizze 109, 128  
 Schöpferischer Trieb (schöpferischer Akt – Denken, Ich, Kraft, Mensch, Tat, Wille) 23 f., 30, 32, 33 f., 40 f., 52, 53, 57, 61, 71, 72, 75, 78 f., 91, 100, 112, 118, 124, 136, 137, 142, 145, 155 f., 160, 169, 180, 188, 212, 213
- »Sich selbst setzender Konflikt« 61 f.  
 Sinnliche Wahrnehmung 43 f.  
 – Auge 43 f., 93, 94, 127, 156  
 – Sehen 49  
 – Sehakt 123  
 Symbolismus 35
- Totalität 51, 53, 55, 56, 82  
 – des Empfindens 198
- Wille 43 f., 134 f., 160, 182
- Zeit im Kunstwerk (Aktionszeit, Bewußtseinszeit, Bildzeit, Feldzeit, Figurenzeit, Erlebniszeit, Deutungszeit, Gestaltungszeit, Wahrnehmungszeit) 65, 67, 72, 115  
 – Rodin 103
- Im Text erwähnte Kunstwerke*
- Cézanne, Grandes Baigneuses 193 f.  
 van Dyck, Duke of Richmond 59, 60, 65, 67, 78  
 van Gogh, Die Schlucht 115  
 Matisse, Selbstbildnis 170 f.  
 Rodin, Bürger von Calais 102  
 – Die Hand Gottes 109 f.  
 Ruisdael, Der Judenkirchhof 207  
 Seurat, Le Chahut 130

