

Europa als kulturelles Muster

Eine abendländische Rechenschaft / Von Werner Haftmann

Im Einladungsschreiben zu diesem Kongreß fand ich einen Satz, der mich zum Nachdenken anregte. Europa — so steht da zu lesen — sei nunmehr auf sich selbst gestellt.

Was ist da auf sich selbst gestellt oder vielmehr, was will sich da auf sich selbst stellen? — Dieses politische Machtkonglomerat etwa, von dem Montesquieu zwar sagen konnte, daß es eine Nation aus Nationen sei, das aber in tausendjährigen Bürgerkriegen ein politisches Gemeinschaftsbewußtsein nicht zu entwickeln vermochte und allein in den hohen Rängen seiner Kultur seine Gemeinschaftsfähigkeit begriff? — Dieses gleiche politische Machtkonglomerat also, das in unserem kurzen Leben in zwei furchtbaren Kriegen und in einer Kette von politischen Massenhysterien seine politische Macht und seine moralische Repräsentanz verspielte und dessen letzte politische Entscheidungsfreiheit heute darauf beruht, zwischen zwei großen Machtblöcken zu wählen? — Oder soll es unser alte abendländische Kulturmodell sein, das glanzvoll aus der Geschichte herleuchtet und seinen Zauber auf die Völker der Erde ausübt? — Aber auch von diesem Modell hat kürzlich der amerikanische Gelehrte Lionel Trilling in einer Untersuchung über „Die Situation der amerikanischen Intellektuellen in der heutigen Zeit“ die Feststellung getroffen, daß „Europa als kulturelles Muster ausgeschaltet sei“, eine Feststellung, die — wie ich Ihnen versichern kann — heute tief im Denken der amerikanischen Intellektuellen Wurzeln geschlagen hat. Ueber den gesamten Osten und die sich dort vollziehende Abwertung des europäischen Kulturmodells zu reden, erübrigt sich. Das ist die Ausgangslage, die wir antreffen.

Verwertbare Tatsachen

Auf Grund meiner bisherigen Arbeiten erwarten Sie nun gewiß, daß ich das mir gestellte Thema im Rahmen unseres Jahrhunderts behandle. Das mir zugeteilte Material sind die bildenden Künste. Dabei kann ich nun schon einer Sache ganz sicher sein, daß ein gewichtiger Teil unter Ihnen der Meinung ist, daß gerade die moderne Entwicklung in den bildenden Künsten die letalen Momente unseres europäischen Daseins überaus deutlich spiegelt, daß gerade sie in einem hemmungslosen, unkontrollierten Subjektivismus die Umgrenzungen und Sicherungen dessen, was wir europäische Kultur nannten, niedergerissen, vergeredet, vertan und verhöhnt hätten. Tatsächlich vollzogen sich ja die Entwicklungen in der modernen Kunst, die etwa 1885 mit Cézanne, van Gogh, Seurat und Gauguin in Gang kamen und etwa seit 1905 ein immer schnelleres Tempo annahm, gerade in jenem Zeitraum, in dem der Verfall der politischen und gesellschaftlichen Rangstellung Europas sich ereignete. Doch auch der, der sich solchen Erwägungen hingibt, erkennt damit zumindest implizite an, daß gerade der bildenden Kunst, als der Verwalterin der menschlichen Phantasie und bildlichen Vorstellungskraft, ein großer dokumentarischer Wert für die Erkenntnis unseres Menschentums zukommt. Denn schafft auch die Kunst, wie Thornton Wilder sagt, keine „verwertbaren Tatsachen“, so bringt sie doch die „dringenden Sehnsüchte“ zur Anschauung, die in den Menschen einer bestimmten Weltstunde an die Oberfläche wollen. Das will sagen: Kunst schafft einen eigentümlichen, die Vorstellungskraft des Menschen faszinierenden Hohlraum aus Wünschen, Sehnsüchten, Unruhen, blitzartig aufleuchtenden intuitiven Erkenntnissen, der wie ein saugendes Vakuum die intellektuellen und emotionalen Kräfte des Menschen anzieht und aus dem dann unsere Intelligenz die „verwertbaren Tatsachen“ schafft.

Das ist ein sehr merkwürdiger Problembereich. Zu ihm hat kürzlich ein Münchener Friseurlehrling einen bemerkenswerten Aus-

spruch beigetragen. Von einem Reporter über Sputnik II befragt, antwortete er kühllich: „I kann des ganze Gschroa gar net versteh'. So was hab i vor a paar Jahr scho im Kino gesehn.“ Er hat's im Kino, der modernen Traumfabrik, gesehen — schon vor Jahren. Aber nun lassen Sie uns überlegen: hat man nicht auch um und vor 1895 die Bilder Edward Munchs und die Dramen Strindbergs gesehen und in ihnen ein neues vielbildiges Menschenbild und eine neue Mechanik aus seelischen und unbewußten Regungen und Gegenregungen wahrgenommen, die ein ganz neues, dem griechischen Vollzug so ganz entgegengesetztes und doch wahrhaftes Schicksalsdrama ergaben — das moderne Schicksalsdrama, das dann von Wilder, O'Neill, Tennessee Williams weiterentwickelt wurde? Und war es dann nicht erst im Jahre 1900 und nun gerade in dem von diesen umlaufenden Bildern und Ideen so ganz durchtränkten Wiener Jugendstilmilieu, daß Sigmund Freud diese intuitiven, aus dem emotionalen Bereich heraufkommenden Erfahrungen im wissenschaftlichen Denken aufgriff und damit jene intellektuelle Durchdringung der menschlichen Psyche einleitete, die eine ganz neue Vorstellung vom Menschen ergab und nun auch „verwertbare Tatsachen“ schuf, die die moderne Psychologie und die moderne Medizin auf eine neue, vieldimensionale Grundlage stellten? —

Und weiter: Hat nicht die hohe bildnerische Intelligenz Cézannes auf seiner professionellen Ebene, der Malerei, schon seit 1890 eine neue Konzeption des Raumes entwickelt, die unsere seit der Renaissance perspektivisch orientierte Raumerfahrung ins Aperspektivische verschob? War es dann nicht diese Konzeption und der aus ihr sich ergebende Bildzwang, der die französischen Kubisten, die Orphisten, die italienischen Futuristen zwang, dem Raum darstellerische Selbständigkeit zu geben, ihn aperspektivisch zu orten, zu verschränken und durch Einführung kinetischer Bewegungssymbole so zu bewegen, daß Apollinaire schon 1911 diesen Vorgang in Parallele sehen konnte zu dem mathematischen Begriff der vierten Dimension? — Erfolgte nicht auch hier die Überführung dieser emotional vollzogenen Antworten auf ein verändertes Wirklichkeitsverhältnis in den Bereich der intellektuellen Prüfung — mit nachfolgender Schaffung der „verwertbaren Tatsachen“ — zumindest gleichzeitig oder gar später — nämlich 1905 durch Einstein und 1908 durch Minkowsky?

Kann man die Tatsache immer weiter übersehen, daß sich dem Maler Paul Klee — schon seit 1902 — Einsichten in die Gestaltstrukturen der Natur, in ihren Formwillen und ihre Formweisen ergaben, die erst wesentlich später — in der modernen Gestaltbiologie — in das wissenschaftliche Denken eintraten? — Daß etwa seit 1910 als eigentümliches Gegenbild zu unserer sich immer mehr in Zahlen und abstrakten Gefügen verschließenden Wirklichkeit die abstrakte Malerei entstand? — Wenn all diesen nachprüfbareren Tatsachen irgendein erkenntnistheoretischer Wert zukommt, so doch der, daß die Künste all jene Verschiebungen im Verhältnis des Menschen zu sich und zur Welt — das heißt zur Totalität seiner Wirklichkeit — genau verzeichnen, daß sie es sind, die die neuen Räume der Phantasie öffnen und somit das emotionale Klima schaffen, aus dem Erkenntnis und ihre soziale Frucht — die „verwertbare Tatsache“ — reift.

Das Verhältnis zur Zeit

Eine Frage grundlegenden Charakters sollten wir vor dem Weitergehen klären: Was unterscheidet eigentlich die europäische Kultur von allen anderen Kulturen? Was ist die ihr eigentümliche Kraft, die sie seit drei Jahrtausenden in Bewegung hält? — Die Antwort scheint mir diese: es ist ihr besonderes Verhältnis zur Zeit; es ist die aus diesem Verhältnis sich ergebende Dynamik und ihr gewalttätiger Generationenrhythmus, die diese Kultur auszeichnen und ihr ein sonderbares Kainsmal aufdrücken. Da ist nichts mehr von der feierlichen langatmenden Ruhe Ägyptens, das in wenigen, wie für die Ewigkeit bestehenden Figuren und in der unwandelbaren Hierarchie seiner Ikonographien seine Vorstellungen von Dauer in der Zeit sammelt. Da ist nichts von der aus immer gleichen Quellen in gleiche Vorstellungsschemata hinein wuchernden Formfülle Indiens, nichts auch von der lang hinschwingenden „Linie der Mitte“ der Ostasiaten. Da ist aber auch nichts von jener halluzinierten Bannung des Blicks durch Mythisches, das in der tief in die Folklore eingebetteten Kunst Altamerikas, Perus und Mexikos zur Form kam; noch auch die dunkle im Schlummer ihrer Folklore ruhende Schreckwelt Afrikas.

Wie ganz anders das Bild unserer Kultur! Leise trägt schon der griechische archaische Apoll das Bild des Menschen in eine neue direkte Wachheit hinüber. Homers Naturgleichnisse schon zeigen eine neue direkte individuelle Besitznahme der Welt. Die frühe griechische Dichtung entwirft schon ein reiches vielfältiges Bild von der Empfindungswelt des Menschen: von der biedereren Redlichkeit des böiischen Bauerndichters Hesiod bis zum frühlichen Zynismus des parischen Soldaten Archilochos. Herodot entdeckte die Welt und ihren zeitlichen Ablauf, die Geschichte. Mit dem Meister der großen Dypylonvase tritt uns schon am Ausgang des geometrischen Stils eine Künstlerindividualität entgegen. Und aus dieser Morgenröte unserer Kultur hebt sich wie eine aufgerichtete Deise ein wilder, kühner Satz, der Satz Heraklits: Streit ist der Vater aller Dinge! Streit — das ist im archaischen Sprachgebrauch auch die Diskussion Streitgespräch und Wechselrede — Lebensvollzug in der hellsten Wachheit von Angriff und Verteidigung. Im-

mer steht der ganze Mensch pointiert und in Schärfe profiliert für seine Sache. Und nun tritt aus dieser sich formierenden Welt ein gänzlich neuer Menschentyp hervor: der Künstler, das Genie. In keiner anderen Kultur können wir ihm in dieser Ausformung begegnen. Es ist Phidias, der ihn zur Erscheinung bringt, der Erste, der mit seinen Figuren zugleich auch seine Monographie in seine ihm zwischen Geburt und Tod gegebene Zeit einschreibt. In einer außerordentlichen, schrittweise zu verfolgenden geistigen und bildnerischen Anstrengung verwandelt er den alten mythischen Apoll zur geisterfüllten und geistdurchströmten Menschengur, tritt er aus dem mythischen Bereich in den des menschlich bestimmten Idealschen hinüber. Aber indem da das Genie, die aus allem herausretende Individualität sich aufrichtet, provoziert sich zugleich eine weitgehend neue, nur unserer Kultur in dieser Schärfe eignende Erscheinung: der Kampf der Generationen als der anregenden Jugendreihen. Fortab wird das Bild der europäischen Kultur durch eine Dynamik gekennzeichnet, deren schneller Takt durch den unaufhörlich anbrachenden Rhythmus der Generationen skandiert wird.

Als Einzelner gegen das Ewige

Und je weiter wir uns der Neuzeit nähern, desto schneller und akzentuierter scheint dieser Rhythmus zu werden, so sehr, daß es an bestimmten Brennpunkten entschlossener geistiger Entscheidungen zur Erkenntnis einer geschichtlichen Lage von entscheidender Bedeutung sein kann, ob zum Beispiel eine Skulptur 1418 oder 1420 gefertigt wurde, ein Gemälde 1500 oder 1502, ein Bild 1906 oder 1907 und darüber ein völlig legitimer, wissenschaftlicher Streit entbrennen kann, der nur dem Laien unverständlich erscheinen könnte.

Was sich in diesem Rhythmus ausdrückt, so sagen wir, ist ein besonderes Verhältnis zur Zeit. Zeit wird dem Menschen dieser Kultur zum maßlosen Umräum des Ewigen, aus dem ihm Geburt und Tod den eigenen Existenzraum ausklammern, in dem er als Einzelner gegen das Ewige anzustehen hat. Zeit ist ihm die Frist der Selbstverwirklichung. Dahinter steht als dunkler Fond im Unbewußten die Sorge um den Tod. Es ist mir immer ein selbstverständlicher Gedanke gewe-

Wir veröffentlichen den Vortrag, den der deutsche Kunsthistoriker, Professor Dr. Werner Haftmann (Hamburg), auf der ersten Tagung der Europäischen Kultur-Stiftung im November in Amsterdam (vgl. F.A.Z. vom 26. November) gehalten hat.

sen, daß gerade das Christentum — als der metaphysische Gegenwurf gegen diese Grundsituation des europäischen Existenzgefühls — zur Religion dieser Kultur hat werden können, weil sein wirkungsmächtigster Satz die Verheißung des ewigen Lebens war. Was aber da auf der einen Seite verzweifelt nach Erlösung aus zeitlicher Situation schrie, verkündete auf der anderen Seite die Würde und die Rebellion des autonomen Menschen, der seine Zeichen in seine Zeit setzt und Zeit als Gestaltmaterial seiner Persönlichkeit begreift.

Und welche Gestalten von welch kühnem herrischen Umriss kamen da herauf und stellten sich vor den Fond der Zeit: der „Philosoph“ Platons, den er im „Staat“ beschrieb; der politische Aristokrat Machiavellis, den er im „Principe“ beschrieb; Machiavelli und die wilde Gestaltwelt Shakespeares, der Faust und dann Nietzsches. Und dazu andere Bilder: die pointierte, skeptische, elegante Geistigkeit des Joseph von den Reimser Pforten, die scharf zuckelnde, kühne Selbstbehauptung des Bamberger Reiters, die nachdenkliche Jugendlichkeit des siegenden Bronzedeckel Donatello, die in sich gelassene, aus dem Blick drohende Aggressivität des Marmoradams Michelangelos und die versunkene Trauer Rembrandts. Gestalten und Bilder, die eine menschliche Haltung in Figur fassen, die gegen das gleichmäßige Rinnen der Zeit die Behauptung des Menschen als eines Einzelnen stellt, dessen Bestimmung es ist, seine zugemessene Wirklichkeit zu setzen und zu definieren — in Lied und Vers und Bild. Mehr als jede andere ist europäische Kultur auf die Persönlichkeit gestellt, die in ihrem eigenen Umriss Wirklichkeiten setzt.

Schöpferische Kräfte unter einheitlichem Gesetz

Der Beweis für diese Behauptung ist am Material der bildenden Künste schnell zu führen, wobei ich noch einmal daran erinnern möchte, daß diesem Material erhöhte Bedeutung für die Erkenntnis der Seinsweise des zeitgenössischen Menschen zukommt. Nirgends sinnfälliger als gerade in den bildenden Künsten zeigt sich der globale Rang der modernen europäischen Form- und Ausdrucksweisen. Da steht an sichtbarster Stelle die Architektur. Ihre Weise der Gestaltung — die ausgebildet wurde durch den Belgier van de Velde, den Oesterreicher Loos, durch die bedeutende Kette der französischen und deutschen Architekten, die im Gedankenkreis des ausklingenden „Jugendstil“ und der „Art Nouveau“ standen, und die schließlich in der Arbeit der holländischen „Stijl“-Gruppe und des deutschen „Bauhauses“ zu „exempla“ der modernen Vorstellung vom menschlichen Umräum erfand — ihre Weise der Gestaltung also hat heute den Erdkreis erobert. Ihre Modelle stehen heute allenthalben von Japan bis Südamerika. Sie haben gerade und besonders in Amerika neue Muster hervorgebracht — das „Graduate Center“ von Grosius in Harvard University, das Institute of Technology von Mies van der Rohe in Chicago —, an denen sich der Formwille junger amerikanischer Architekten entzündet und gerade jetzt sich anschickt, in das Stadtbild von New York einzubrechen.

Selbst in der Sowjetunion ist hinter jenen verhängenden, vorgeklebten und verklebten Prunkfassaden dieser neue Bauwille zu spüren. Das erstaunlichste und sinnfälligste Beispiel bietet wohl die Tätigkeit Le Corbusiers. Da baut dieser europäische Architekt, ohne in irgendeiner Weise von irgendeiner politischen Macht getragen zu sein, allein im Rahmen menschlicher Übereinstimmungen, Modellfälle von Architektur in der ganzen Welt: baut eine Stadt in Indien, berät die Bauplaner in Persien und Columbien, errichtet in Marseille eine großstädtische Wohnanlage als exemplum, baut in St. Dié und in Berlin.

Nicht anders steht es in Skulptur und Malerei. Was durch Rodin, Maillol, Boccioni und Brancusi formal entwickelt, durch Gonzales, Giacometti und die jüngere englische Bildhauerschule ausgebaut wurde, stellt heute das theoretische Fundament einer weltweiten skulpturalen Tätigkeit dar. In der Malerei hat der aus dem Denken Cézannes in klaren logischen Schritten entwickelte französische Kubismus, der romantischere Inhalte in vergleichbare Bildformen einbauende deutsche Expressionismus, der aus der Vorleistung der italienischen „Pittura Metafisica“ entstandene europäische Surrealismus und die strenge harmonische Gestaltung des Holländers Mondrian eine formale Sprache und das Gerüst eines neuen Bildes entwickelt, das vorbildlich für die bildnerische Tätigkeit in der Welt ist — weil mit ihm die so gänzlich neuen Erfahrungen und Einsichten des modernen Menschen an Natur, Welt und Mensch überhaupt erst sagbar geworden sind. Maler wie Picasso, der für das Drama des Menschen in dieser Zeit eine Bilderschrift fand, Maler wie Paul Klee, der aus einem tiefen Einblick in die verborgenen Formkräfte der Natur parallel gelagerte Bildstrukturen erfand, Maler wie Kandinsky, der für die innere Antwort des Menschen auf die Erregungen des Lebens die Sprachkraft der reinen farbigen Formen einsetzte — all diese Maler, und viele mehr, sind heute weltgültige Meister.

Nie hat es in der Geschichte eine Lage gegeben, in der die Welt mit solcher Kraft auf die Gestaltungs- und Lebensweise des europäischen Menschen antwortete. Man kann diesen Vorgang auch nicht damit verkleinern, daß man auf die moderne Entwicklung des Nachrichtenwesens, des Verkehrs und der

In einem — gewiß etwas absurden — Gedankenexperiment ließe sich diese Kultur auch vorstellen ohne irgendeinen geographisch und folkloristisch fixierten Raum, nur getragen von einer Schar von Menschen, Brüdern in einer unbegrenzten Welt, die das Unwiderfliche jedes Augenblicks kennen und aus dieser Unwiderflichkeit handeln, gestützt auf einen eigentümlichen Typus von Mensch — den Europäer. Mit dieser vergleichsweise Ortslosigkeit, diesem Mangel an Folklore, diesem unmittelbaren Setzen auf den Menschen als dem Einzelnen, dieser Vordringlichkeit der Bewältigung und Gestaltung von Wirklichkeit, hängt doch offenbar die Sendungs- und Werbekraft unserer Kultur zusammen — als sei in ihrer ganzen Zielrichtung bereits der Wille zu einer Weltkultur angelegt, der ja tatsächlich im letzten Jahrhundert alle Kulturen der Welt überwand.

Damit sind wir wieder bei der Gegenwart und fragen uns — im vollen Bewußtsein der ganzen Ohnmacht unserer politischen und gesellschaftlichen Lage —, wie es denn heute mit dieser Dynamik und Strahlkraft unserer Kultur bestellt sei. Die Antwort ist überraschend: — jener eben angedeutete Vorgang, die Ausweitung unserer Kultur zur Weltkultur, ist gerade in unserem durchlebten Leben zu seiner Kulmination gekommen. Die europäische Kultur, die europäische Weise des Daseins und die europäische Art des Angehens und der Bewältigung von Wirklichkeit ist in ihren geistigen Aspekten heute zu einem Modellfall der menschlichen Existenz überhaupt geworden. Selbst alles, was sich heute im Osten, in den arabischen Ländern, in Afrika und in Amerika an Widerstand gegen diesen Modellfall zeigt, ist genau gesehen, doch nur Modifikation und folkloristische Einbindung dieses Grundmodells in andersgeartete Lebenszusammenhänge. Das würde sagen: — daß zwar Europa auf einen fast tödlichen Tiefpunkt seiner politischen und gesellschaftlichen Kraft gekommen ist, daß aber ein bestehen blieb — der Europäer und seine Weise der Bewältigung von Wirklichkeit.

Reproduktionstechnik hinweist, denn die Wirkung dieser Bilderfahrzeuge und ihrer Bilderfracht bezeugt gerade die aufrufende Macht der Botschaft, die sie tragen, und die Empfänglichkeit der Empfänger. Denn hier war eine Ausdrucksweise erarbeitet worden, die auf der emotionalen Seite jene neuen Erregungen, Einsichten und Sehnsüchte in sich hineinnahm und anschauerbar machte, die auf der intellektuellen Seite gleichzeitig bewußt wurden, aber dort in die Unanschaulichkeit von Zahl, Gleichung und Energiesymbol sich verschlüsselten.

Die Ausarbeitung dieser Ausdrucksweise aber konnte sich auf die gleiche Gemeinsamkeit des europäischen Handelns stützen, die seit je diese Kultur stark und vielfältig und bewegt gemacht hatte — auf die Einheit und Vielfalt der in ihr wirkenden Kräfte. Denn von dieser fundamentalen Einheit in Gesinnung und Entwicklung legt gerade die Kunst unseres Jahrhunderts ein erstaunliches Zeugnis ab. Seit Beginn dieses Jahrhunderts ist es, als unterstünden alle schöpferischen Kräfte in den europäischen Ländern einem einheitlichen Gesetz. Ganz unabhängig voneinander und gleichzeitig an den verschiedensten Orten brechen die gleichen unterstützenden künstlerischen Vorstellungen durch. 1905 treten in Paris unter Führung von Matisse die „Fauves“ hervor, und gleichzeitig bildet sich, ganz unabhängig davon, aber mit völlig vergleichbaren künstlerischen Absichten, der erste Vortrupp des deutschen Expressionismus, die Künstlergemeinschaft „Brücke“. 1910/11 kommt der französische analytische Kubismus zu seiner Kulmination, und gleichzeitig tritt in Italien der Futurismus hervor. 1911/12 schieben sich in die strenge Architektur des französischen Kubismus poetischere und expressivere Inhalte ein, der französische Orphismus, und gleichzeitig zeigt sich der gleiche Vorgang in der deutschen Künstlergruppe des „Blauen Reiter“. Es ist auch in diesen ganz wenigen entscheidenden

Lebendige Verbindung zur Welt

Mit diesem schönen Bild von Jean Jaurès würde ich nun meinen Vortrag schließen können, wenn mich nicht eine arge Befürchtung quälte: als könnten meine Worte zu einem nach Lage der Dinge höchst lächerlichen Optimismus auffordern; als könnten sie die furchtbare Enttäuschung und Resignation verdecken, die die gesellschaftliche Entwicklung und der politische Provinzialismus Europas den Künstlern und Intellektuellen bereitet hat und die so dunkel und drohend besonders aus dem gegenwärtigen französischen und englischen Schrittmittel klingen; als könnten sie auch jene europäische Ueberheblichkeit, jene unenuchhaften Dünkel jener sogenannten „christlichen Abendländer“ und „europäischen Humanisten“ fördern, die heute nicht weiter wäre als ein neuer verachtenswerter Provinzialismus. Denn indem das Leitbild der europäischen Kultur heute die Grundlage einer sich immer deutlicher abzeichnenden Weltkultur geworden ist, hat es in den anderen Regionen mächtige, eigenartige und großartige Kräfte freigelegt, die ihr eigenes Schwergewicht zu entwickeln beginnen.

Es kann sich also gar nicht mehr darum handeln, Europa als isoliertes Phänomen zu betrachten und es darin zu belassen, es kann sich nur darum handeln, es in die lebendigste Verbindung zu jenen neuen schöpferischen Kräften in der Welt zu bringen und diesen Welt in der Tore zu öffnen. Damit auch in diesem größeren Rahmen Ueber-einstimmung und Gemeinsamkeit bewahrt bleibt und entsteht, sich auch da jene größere

Jahren, daß allenthalben in Frankreich (Picabia und Kupka), in Deutschland (Kandinsky) und bis nach Rußland hin gleichzeitig die Gedanken und Vorstellungen von abstrakter Malerei an die Oberfläche kommen.

Dann kommt der Krieg und zerschneidet nun jede vorstellbare Verbindung. Und doch sieht man, als er zu Ende ist, daß er diese engmaschige Einheit des Denkens doch nicht hatte zerstören können. Da wurden in Rußland im Kreise der Suprematisten und Konstruktivisten die gleichen bildnerischen Ideen bedacht, die in der holländischen „Stijl“-Gruppe lebendig waren und die in der großartigen Lehrstätte des deutschen „Bauhauses“ sich dann sammelten. Da wurden in New York, in Zürich und in Köln gleichzeitig die Experimente des Dadaismus in Gang gebracht, aus denen nach dem Krieg der Surrealismus als internationale Erscheinung hervortrat.

Diese schöne Polyphonie

So ließe sich dieses eigentümliche Zusammenwirken bis in unsere unmittelbare Gegenwart verfolgen und würde gerade in ihr eine neue Stärke beweisen. Denn wie ließe es sich sonst erklären, daß zum Beispiel in Deutschland nach dem ganzen geistigen Elend der Hitlerzeit und dem säkularen Zusammenbruch, ohne daß unmittelbare Einflüsse angenommen zu werden brauchen, sich unverzüglich die künstlerischen Kräfte dieses Landes im gleichen Kraftfeld ausrichteten und gleichen Triebkräften unterstanden wie im übrigen Europa auch? — Oder daß in diesen letzten Jahren jene künstlerische Bewegung, die wir als abstrakten Neo-Expressionismus, Tachismus oder wie auch immer bezeichnen, plötzlich in allen Ländern und in aller Breite vorhanden ist. — Wie in einem großen Chor alle Stimmen einem einheitlichen Ausdruckswillen unterstehen, so zeigt auch die zeitgenössische Kultur Europas diese überwindende Ausdruckseinheit, die sich als umfassender Stil kundtut.

Wie aber in einem Chor das einzelne Stimmmaterial die Klangnuance gibt und dort aufgerufen wird, wo diese Nuance den Zusammenklang fördert, so zeigt sich auch in der modernen europäischen Kultur diese schöne Polyphonie und dieser eigentümlich sicher geführte Einsatz der nationalen Stimmen in ihren Besonderheiten. Und zwar zeigt sich dieses: Dort, wo die strenge Fugierung und die formale Klarheit ins Spiel kommen, übernimmt Frankreich die Führung; da holt dann Matisse aus dem expressiven Ueber-schwang die kühlste und reinste Formel der Schönheit hervor, legen die französischen Kubisten die strenge Architektur des neuen evokativen Bildes fest, schlüsseln die Orphisten (Delaunay oder Jacques Villon) ihre dichterischen Erlebnisse in einen klar fasettierten Formkristall ein und suchen noch die französischen Surrealisten nach formaler Stimmtheit und theoretischer Genauigkeit. Immer ist etwas Rechnerisches darin.

Dort nun, wo die tastbare Realität, das Ding und die zeitgenössische Weise seines Erlebens in Rede stehen, tritt Italien in den Vordergrund. Da entdeckt Giorgio de Chirico im härtesten Dasein der einfachsten Dinge ihre poetische und beunruhigende Fabel, lassen die Maler der „Pittura Metafisica“ aus der stummen Größe der Dinge die einfache Legende des Verlassenen, einsamen Dinges in seiner Würde entstehen, suchen die italienischen Maler des klassischen Realismus, der um 1920 in Europa auflebte, die originale Solidität der Dinge noch einmal zu erfassen, immer ist etwas Klassisches darin.

Dort aber, wo die tiefen Erregungen im Menschen und das lyrische Durchfühlen der Natur in den Vordergrund rücken, antwortet nun Deutschland mit aller Macht. Da holen die Meister des deutschen Expressionismus — Kirchner oder Nolde — aus ihren visuellen Erlebnissen die ekstatische Vision hervor, sucht Franz Marc aus einem tiefen Erlebnis der Natur nach der „mystisch-innerlichen Konstruktion im Weltbild“ und verwandelt schließlich Paul Klee seine tieferen Erfahrungen an Natur und Welt in reinste bildnerische Poesie. Immer ist etwas Romantisches darin. — Und in diesem Zusammenwirken unter einem gemeinsamen Auftrag, aus dieser Einheit und Vielfalt, der auch der modernen europäischen Kultur ihre Kraft und ihren Reichtum gibt, scheint ein Bild als passender Vergleich sich anzubieten: das Bild eines Blütenstrausses, in dem jede Blume ihren eigenen Duft und ihre eigene Farbe hat und alle doch zu einem größeren Ganzen zusammenwirken.

Einheit und Vielfalt herstellt, in der die Völker der Welt nicht nur zusammenleben, sondern zusammenschaffen. „Die Co-Existenz zur Co-Creation zu erweitern“ — davon sprach auch vor einem Jahr in Venedig der sowjetische Kultursprecher Ilya Ehrenburg; aber er sprach es verriäterisch, denn er sprach es im Sinne der politischen Taktik. Wenige Tage später ging sein Wort im Blut der Ungarn unter. Dennoch liegt in jenem Wort eine außerordentliche Aufgabe bezeichnet. Kulturen sterben ganz schnell. Der Irrtum einer Generation, ihre Resignation, ihr Nicht-mehr-weiter-Wollen, ihr Nicht-mehr-weiter-Wissen genügt, um den Untergang zu besiegeln. Sie sterben dann, wenn ihre Aufgabe erfüllt ist oder zu alt geworden ist und die neuen Aufgaben keinen Zauber mehr haben. Unsere europäische Aufgabe hat aber einen Zauber — noch! — obwohl er im Meer der Resignation unterzugehen droht. Darum ist es notwendig, daß wir uns gerade in diesem ganzen Elend und der ganzen Mequinität Europas eine neue europäische Gesinnung machen und diese mit unseren Leidenschaften, Plänen, Entwürfen und Träumen dicht erfüllen und uns dabei aber zugleich bewußt halten, daß diese Gesinnung nur dann einen Wert hat, wenn sie sich eingebunden fühlt in einen großen gemeinsamen Auftrag der gesamten Menschheit. Das war ein alter Traum des Europäers. Sollten wir nun, wo seine Verwirklichung unmittelbar und mit dringender Notwendigkeit vor uns steht, vor dem gewiß riesigen Ausmaß der Schwierigkeiten und der Opfer resignieren?

KAFFEE HAG

selbst trinken und schenken

