

Sandro Bocola
Die Kunst der Moderne

IMAGO
Psychosozial-Verlag

Sandro Bocola

Die Kunst der Moderne

Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung
von Goya bis Beuys

Psychosozial-Verlag

Trotz unserer Bemühungen konnten nicht alle Rechteinhaber
der im Buch wiedergegebenen Kunstwerke und Fotografien ausfindig gemacht werden.
Berechtigte Ansprüche bitten wir an den Verlag zu richten.

Das Copyright der abgebildeten Werke liegt, sofern nichts anderes angegeben ist,
bei den Künstlern oder deren Erben.
Abbildungsnachweise ab Seite 617

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Unveränderte Neuauflage der 2. durchgesehenen und ergänzten Auflage von 1997

(Prestel, München/New York)

© 2013 Psychosozial-Verlag

Walltorstr. 10, D-35390 Gießen

Fon: 06 41 - 96 99 78 - 18; Fax: 06 41 - 96 99 78 - 19

E-Mail: info@psychosozial-verlag.de

www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung
des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Marcel Duchamp: »Bicycle Wheel« © Succession Marcel Duchamp/

VG Bild-Kunst, Bonn 2012

Umschlaggestaltung: Hanspeter Ludwig, Wetzlar

www.imaginary-world.de

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

www.majuskel.de

Printed in Germany

ISBN 978-3-8379-2215-8

INHALT

EINFÜHRUNG 13

Hauptthesen 18

These I: Die zwei Prinzipien der künstlerischen Gestaltung 18

These II: Der zyklische Verlauf der künstlerischen Entwicklung 28

These III: Die vier künstlerischen Grundhaltungen 31

Erster Teil – Das neue Paradigma

DAS ENDE DER NEUZEIT 37

1. Ein geschichtlicher Überblick 37

Die Vergöttlichung des Menschen 37

Der politische Absolutismus 39

Der Amerikanische Unabhängigkeitskrieg und die Französische Revolution 39

Der Kampf um eine neue Gesellschaftsordnung 41

Der wissenschaftlich-technische Fortschritt 41

Die industrielle Revolution 43

Der europäische Imperialismus 45

Die sozialistischen Ideologien 47

2. Das Welt- und Menschenbild des 19. Jahrhunderts 49

Das wissenschaftlich-philosophische Welt- und Menschenbild 49

Das esoterische Welt- und Menschenbild 62

3. Die Kunst des 19. Jahrhunderts 69

Die Stellung des Künstlers im Paris des 19. Jahrhunderts 69

Francisco José de Goya y Lucientes 71

Die edle Gesinnung und der große Mensch: Klassizismus und Historienbild 80

Sehnsucht und Leidenschaft: vom Historienbild zur Romantik 87

Die Suche nach dem Sinn: von der Romantik zum Symbolismus 101

Die Würde des Alltäglichen: von der Romantik zum Realismus 109

1. Die Wirklichkeit der Wahrnehmung 123
Edouard Manet und das Primat der Gegenwart 123
Claude Monet und das Primat des Lichts 126
2. Die Wirklichkeit der Ordnung 133
Georges Seurat und das Primat der Analyse 133
Paul Cézanne und das Primat der Synthese 135
3. Die Wirklichkeit des Gefühls 142
Vincent van Gogh und das Primat der Liebe 142
Paul Gauguin und das Primat der Sehnsucht 150
4. Die Wirklichkeit des Irrationalen 155
Edvard Munch und das Primat der Angst 158
James Ensor und das Primat des Wahns 165
Zusammenfassung 173

DIE UNSICHTBARE WIRKLICHKEIT UND DIE ÄSTHETIK
DES UNIVERSALEN 175

1. Das Universale als das Zeitlose und Unteilbare:
›naive‹ und ›primitive‹ Kunst 175
Die Kunst der Primitiven und das Primat der Magie 175
Henri Rousseau und das Primat des Glaubens 182
2. Das Universale als Struktur: vom Kubismus zur Neuen Gestaltung 193
Georges Braque, Pablo Picasso und das Primat der Form 193
Piet Mondrian und das Primat des Geistes 199
3. Das Universale als Energie:
vom Fauvismus zum ungegenständlichen Expressionismus 209
Henri Matisse und das Primat der Farbe 209
Wassily Kandinsky und das Primat des Triebes 213
Zusammenfassung 231

DAS NEUE PARADIGMA IM WELT- UND MENSCHENBILD
DER MODERNE 233

1. Das Weltbild der modernen Physik 235
Die Quantentheorie 236
Die Spezielle Relativitätstheorie 239
Die Allgemeine Relativitätstheorie 245
Der philosophische Aspekt der neuen Physik 250
2. Das Menschenbild der Psychoanalyse 254
Die drei Grundthesen 254
Der psychische Apparat 258
Die metapsychologischen Gesichtspunkte 260
Der philosophische Aspekt der Psychoanalyse 265
3. Die soziale Revolution 268
Der Erste Weltkrieg 268
Die russische Oktoberrevolution 269
Die Suche nach einer neuen Weltordnung 271
Die Suche nach einer neuen Gesellschaftsordnung 272
Ein neues Menschenbild 275

Zweiter Teil – Krise, Erneuerung und Vollendung

KRISE UND ERNEUERUNG 279

1. Vom Wesen des Klassischen 279
2. Kunst als Rätsel: Marcel Duchamp und der Einbruch des Absurden 284
Die Auseinandersetzung mit der Avantgarde 284
Der schöpferische Durchbruch: die Schönheit der Indifferenz 289
Das Konzept und die Macht des Zufalls 293
Regarder voir: der Mythos der Impotenz 294
Das Stilmittel der negativen Präsenz 299
Der Schachspieler 304
Das letzte Wort: Etant donnés 307

3. Die Auseinandersetzung mit dem Fortschritt 309
Die Idealisierung des Fortschritts: der Futurismus 309
Die Mystifizierung des Fortschritts: der Suprematismus 316
Fortschritt als Aufgabe: der Konstruktivismus 320
Die Verweigerung des Fortschritts: der Dadaismus 324
Die Problematik des Fortschritts und das Wesen des Manierismus 327
4. Heilungsversuche: der moderne Barock 331
Die strukturelle Tendenz: der Konstruktivismus zwischen intuitiver und mathematischer Ordnung 339
Die realistische Tendenz: von der Pittura metafisica zur Neuen Sachlichkeit 342
Die symbolistische und die romantische Tendenz: der zeichenhafte und der gegenständliche Surrealismus 351
Die Krise des individuellen Bewußtseins 370
Zusammenfassung 377

DER POLITISCHE AUFSTAND GEGEN DIE MODERNE 379

1. Der Nationalsozialismus 381
Hitlers Lehrjahre 381
Die Ideologie des Nationalsozialismus 383
Versuch einer psychologischen Deutung 385
Die Machtergreifung 388
Der Parteiapparat 389
Die Judenverfolgung 390
Die Kulturpolitik 390
Ein Staat, ein Volk, ein Führer 393
2. Der Zweite Weltkrieg 395

TRIUMPH UND VOLLENDUNG 399

1. Mystische Verschmelzung durch Rausch und Meditation:
die ungegenständliche Romantik 401

2. The medium is the message: der moderne Realismus 411
Die Ambiguität des Wirklichen: Jasper Johns und Robert Rauschenberg 414
Das Bekenntnis zum Trivialen: die amerikanische Pop Art 432
Der Mythos Amerika und die englische Pop Art 450
Die Fixierung des Ausschnitts: der Nouveau Réalisme 457
Die Wirklichkeit der Illusion: der Hyperrealismus 462
Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der Pop Art und des Nouveau Réalisme 464
3. Die Ideologie des Unpersönlichen: der ungegenständliche Klassizismus 468
Der Eigenwert der Farbe: die Post Painterly Abstraction 468
Der Eigenwert der Form und des Materials: die Minimal Art 476
Der Eigenwert der Zahl: die Konkrete Kunst 483
Der Eigenwert der Bewegung: Op Art und Kinetische Kunst 486
4. Magie und Ritual: der moderne Symbolismus 492
Der Sog der Leere und das ungegenständliche Symbol 492
Joseph Beuys und die ‚Unfähigkeit zu trauern‘ 503
Versuch einer Deutung 516
Arte Povera und Land Art 544
5. Zwischenbilanz 550
Zur Struktur und Dynamik der künstlerischen Entwicklung 550
Vorläufiges zur Wertfrage 555

Dritter Teil – Fragmentierung und Zerfall

DER VERLUST DER WIRKLICHKEIT: DAS ENDE DER MODERNE 561

1. Ein geschichtlicher Überblick 561
Auf dem Weg zur offenen Gesellschaft: von der Stunde Null bis zu den sechziger Jahren 561
Die Wende der siebziger Jahre 567
Der Zusammenbruch der Sowjetunion 571
Die Medienrevolution 573

2. Die narzisstische Krise 574
3. Die Kunst der Postmoderne 579
Die Kunstszenen der achtziger Jahre 579
Innovationsverzicht und Opportunismus: das Prinzip der Respektlosigkeit 580
4. Ausblick 602

Bibliographie 605
Personenregister 619

Dank

Während der Niederschrift dieses Buches ist mir viel Hilfe und Ermutigung zuteil geworden. Fritz Billeter hat die entstehende Arbeit über eine Zeitspanne von fast zehn Jahren als Freund und Lektor begleitet und ist mir bei der Formulierung mancher schwierigen Stellen hilfreich zur Seite gestanden. Meine Freunde Rolf Fehlbaum, Pierre Haubensak und Marcel Schaffner haben mir immer wieder Gelegenheit geboten, meine Gedanken an ihren Einwänden zu klären. Gottfried Boehm, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Basel, Hans-Jörg Heusser, Direktor des Schweizerischen Instituts für Kunsthistorische Studien, Paul Parin, Psychoanalytiker, Willy Rotzler, Kunstschriftsteller, Werner Schmalenbach, ehemaliger Direktor der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und Armin Wildermuth, Professor der Philosophie an der Hochschule St. Gallen, haben frühere Fassungen meines Manuskripts gelesen und mich durch ihr Interesse und ihre Kommentare ganz wesentlich in meinem Unterfangen bestärkt. Armin Thellung, Professor für theoretische Physik an der Universität Zürich, hat meine Darstellung der Quantentheorie und der Relativitätstheorie durchgesehen und durch wertvolle Vorschläge ergänzt. Ihnen allen sei sehr herzlich gedankt.

Claudia Bocola und Bettina Vaupel danke ich für ihre Mitarbeit bei der Redaktion der Bibliographie und der Bildlegenden, Camille Hartmann Hertig für die sorgfältige Abschrift und die typographische Verarbeitung des Manuskripts, Felix Steiner für seine Assistenz bei der graphischen Gestaltung des Buches. Im weiteren danke ich allen Autoren und Verlagen, die mir erlaubt haben, Stellen aus ihren Werken zu zitieren oder als Zusammenfassung in meine Darstellung einzufügen. Ein ganz besonderer Dank gilt Eckhard Hollmann, ohne dessen Engagement dieses Buch nicht in seiner jetzigen Form vorliegen würde. Schließlich danke ich meiner Gefährtin Yvonne Wilen, die mit ihrer Zuneigung und ihrem ungebrochenen Vertrauen wesentlich zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen hat.

Für Claudia

EINFÜHRUNG

Bei den gegenwärtigen Diskussionen über die Kunst der Postmoderne kommen deren Gegner und Befürworter nicht darum herum, auch deren Gegenpol – die Kunst der Moderne – zu beschreiben und zu bestimmen. Dabei wird deutlich, daß kein Konsens darüber besteht, was deren Eigenart ausmacht, welches die gemeinsamen, verbindenden Merkmale ihrer vielfältigen Ausgestaltungen sind und welche Bedeutung diesen zukommt.

Anspruchsvolle Versuche, die künstlerische Entwicklung der Moderne als ein Ganzes zu begreifen und darzustellen, sind äußerst selten, wohl deshalb, weil sich eine umfassende Sicht derselben nur rückblickend, also frühestens dann gewinnen läßt, wenn sich diese Entwicklung ihrem Ende zuneigt.

Dies ist mittlerweile eingetreten. Ich beabsichtige deshalb, die bisherige Lücke zu schließen und die künstlerische Entwicklung der Moderne von ihren impressionistischen Anfängen bis zur pluralistischen Kunstszene der Gegenwart als einen zusammenhängenden, einheitlichen und sinnvollen Vorgang darzustellen und verständlich zu machen. Dabei werde ich sie einerseits aus ihren kultur- und sozialgeschichtlichen Bedingungen, andererseits aus der psychischen Struktur und der psychischen Dynamik erklären, die dem schöpferischen Prozeß zugrunde liegen.

Trotz der geschichtlichen Darstellungsform meiner Untersuchung will ich keine Kunstgeschichte der Moderne schreiben, sondern lediglich versuchen, deren große Entwicklungslinien und Zusammenhänge aufzuzeigen. In gedrängter Form verfolge ich auch parallele Entwicklungen in Wissenschaft, Philosophie, Politik und Sozialgeschichte. Diese in sich abgeschlossenen Kapitel sind durch ihr Erscheinungsbild (Text auf grauem Grund) gekennzeichnet. Sie fassen im Sinn einer ›Materialiensammlung‹ die wichtigsten Etappen der historischen Entwicklung zusammen, auf die ich mich in meinen kunstgeschichtlichen Ausführungen beziehe. In letzteren beschränke ich mich auf die bildende Kunst und insbesondere auf die Malerei. Nur wenige Maler werden – stellvertretend für ganze Gruppen oder Richtungen – ausführlich behandelt. Im Fall der großen, den meisten Lesern vertrauten Pioniere (wie Cézanne, van Gogh, Matisse etc.) begnüge ich mich dabei mit wenigen Seiten, während problematische und schwerer zugängliche Künstler wie z.B. Duchamp oder Beuys ausführlicher behandelt werden. Es ist klar, daß mit einer solchen Auszeichnung keinerlei Werturteil verbunden ist.

Ich veranschauliche die künstlerische Entwicklung am Werk weniger etablierter Künstler. Diese Auswahl spiegelt nicht nur die künstlerische Produktion unse-

res Zeitalters, sondern auch deren Rezeption durch das Publikum. Diese bildet nämlich einen ebenso entscheidenden Faktor der künstlerischen Entwicklung; sowohl Erfolg und öffentliche Anerkennung als auch deren Fehlen wirken sich in vielfältiger und weitreichender Weise positiv oder aber negativ auf jedes künstlerische Schaffen aus. Wir können nur darüber spekulieren, wie sich das Werk von Cézanne oder van Gogh entwickelt hätte, wenn diese Künstler zu Lebzeiten öffentliche Anerkennung gefunden hätten; es ist auch müßig, zu fragen, wie Picasso wohl weitergemalt hätte, wenn, wie im Fall von Cézanne und van Gogh, praktisch niemand davon Notiz genommen hätte. Es ist klar, daß das Werk dieser Künstler von dessen Rezeption nicht zu trennen ist.

Der Erfolg eines Künstlers weist darauf hin, daß sich das Publikum in irgendeiner Weise in seinem Werk (oder seiner Person) erkennt oder zu erkennen vermeint und sich damit identifiziert. Nur das »erfolgreiche« Werk spiegelt das Bewußtsein »seiner« Zeit; das gilt auch dann, wenn dieses Bewußtsein – und damit der Erfolg – wie im Fall mancher Pioniere, der Entstehung des Werkes zeitlich nachhinkt.

In diesem Sinn will meine Darstellung die vielfältige künstlerische Produktion der Moderne nicht etwa in all ihren Verzweigungen verfolgen, sondern sie zeichnet in erster Linie die Geschichte ihrer Erfolge und damit die Entwicklung des künstlerischen Bewußtseins im 20. Jahrhundert nach.

Ein Wort noch zu meinen Hinweisen auf die Entsprechungen zwischen wissenschaftlichen, politischen und sozialgeschichtlichen Entwicklungen und dem gleichzeitigen Verlauf der bildenden Kunst. Diese Entsprechungen sind sehr bedeutungsvoll, weisen sie doch darauf hin, daß sich in der künstlerischen Produktion einer Kultur dieselben Auffassungen, Einstellungen und geistigen Kräfte äußern, die deren Entwicklung auf anderen Gebieten vorantreiben. Dessen ungeachtet besteht meiner Auffassung nach zwischen diesen parallelen und synchronen Vorgängen kein Kausalitätsverhältnis im Sinn der Beziehung von Ursache und Wirkung; die Künstler der beginnenden Moderne standen den bahnbrechenden Entdeckungen der zeitgenössischen Wissenschaft ebenso verständnislos gegenüber wie die damaligen Wissenschaftler den Errungenschaften der modernen Malerei und Plastik.

Die Übereinstimmungen lassen sich viel eher darauf zurückführen, daß die beiden synchronen Prozesse in einer gemeinsamen kulturellen Vergangenheit gründen, die sich im kollektiven Bewußtsein und im kollektiven Unbewußten niedergeschlagen hat; mit anderen Worten: daß sie dieselbe Ausgangslage miteinander gemein haben. Damit soll nicht gesagt sein, daß dieselbe Ausgangslage zwangsläufig zu ähnlichen Entwicklungen führen müsse. So lassen sich um die Jahrhundertwende in allen kulturellen Bereichen die unterschiedlichsten Tendenzen und Entwürfe beobachten. Jede Wendezeit zeichnet sich dadurch aus, daß neu

anfallende Probleme durch die bisherigen Entwürfe nicht mehr zu lösen sind, daß also das bisherige Bewußtsein und die bisherigen Auffassungen der neuen Situation nicht mehr gerecht werden. Anders gesagt: Eine kulturelle und soziale Ausgangslage fällt mit einer geistigen Krise zusammen und verlangt nach deren Lösung. Dabei determiniert sie die Lösungsversuche, die unternommen werden, nur indirekt: Diese sind vielfältig und ganz unterschiedlicher Art; doch bestimmt sie durch die Probleme, die sie stellt, und durch die Fragen, die sie aufwirft, die jeweiligen Bedingungen und Voraussetzungen, unter denen ein solcher Entwurf erfolgreich sein kann. Die Ausgangslage einer kulturellen Entwicklung legt somit die Kriterien fest, nach denen unter konkurrierenden Vorschlägen die besten als Sieger bestimmt werden.

Die Probleme einer Wendezeit sind grundsätzlicher Art. Sie verlangen zu ihrer Lösung nach einem neuen Paradigma, das den gestellten Forderungen, d.h. der besagten, alle Bereiche betreffenden Ausgangslage, genügt: Aus diesem gemeinsamen Paradigma ergibt sich die sinngemäße Übereinstimmung zwischen der wissenschaftlichen, politischen, sozialen, philosophischen und künstlerischen Entwicklung eines neu anbrechenden Zeitalters (und innerhalb dieses Zeitalters einer neuen Epoche).

Ich bin mir der Grenzen meines Unterfangens wohl bewußt. In seiner 1954 erstmals in Buchform erschienenen Untersuchung *»Das Elend des Historizismus«* unterstreicht Karl R. Popper den Unterschied zwischen historischen und theoretischen Wissenschaften: während letztere alle ihre Beobachtungen auf allgemeine Gesetze beziehen, die ihrerseits die Standpunkte liefern, von denen aus Beobachtungen gemacht werden können, fehlt den historischen Wissenschaften eine entsprechende, derart verbindliche Struktur. Deren Funktion muß von etwas anderem übernommen werden, denn ohne Standpunkt kann es keine Geschichte geben; auch die Geschichtsforschung muß *selektiv* sein, will sie nicht in einer Flut von wertlosem und unzusammenhängendem Material ertrinken. Der einzige Ausweg aus dieser Schwierigkeit ist nach Poppers Auffassung *»die bewußte Einführung eines vorgefaßten selektiven Standpunktes in die historische Forschung, d.h. wir schreiben die Geschichte, die uns interessiert. Das bedeutet nicht, daß wir die Fakten verdrehen dürfen, bis sie in ein System vorgefaßter Ideen hineinpassen, oder Tatsachen, die nicht hineinpassen, vernachlässigen können. Im Gegenteil, alles erreichbare Tatsachenmaterial, das für unseren Standpunkt von Bedeutung ist, soll sorgfältig und objektiv [...] berücksichtigt werden. Aber um alle jene Fakten und Aspekte, die mit unserem Standpunkt nichts zu tun haben und uns nicht interessieren, brauchen wir uns nicht zu kümmern.«*¹

¹ Popper, 1987 (1960), S. 117-119

Solche selektiven Standpunkte erfüllen in der Geschichtswissenschaft ähnliche Funktionen wie die Theorien in der theoretischen Wissenschaft, nur lassen sich solche historischen ›Standpunkte‹ oder ›Einstellungen‹ nicht prüfen – sie können nicht widerlegt werden; somit genügen sie auch nicht den Kriterien der Wissenschaftlichkeit. Kann ein solcher selektiver Standpunkt nicht als prüfbare wissenschaftliche Hypothese formuliert werden, so ist er als eine ›historische Interpretation‹ zu bezeichnen.

Der Historizismus² verwechselt diese Interpretation mit Theorie. Dies ist nach Popper sein Kardinalfehler: »Es ist beispielsweise möglich, ›die Geschichte‹ als Geschichte des Klassenkampfes oder des Ringens der Rassen um die Weltherrschaft oder als Geschichte der religiösen Ideen oder als Geschichte des Kampfes zwischen der ›offenen‹ und der ›geschlossenen‹ Gesellschaft oder als Geschichte des wissenschaftlichen und industriellen Fortschritts zu interpretieren. All dies sind mehr oder weniger interessante Standpunkte, gegen die als Standpunkte nichts einzuwenden ist. Aber die Historizisten stellen sie nicht als solche dar und sehen nicht ein, daß es zwangsläufig eine Vielfalt von Interpretationen gibt, die im Grunde alle gleich geistreich und gleich willkürlich sind (wenn auch manche sich durch Fruchtbarkeit auszeichnen, was von einiger Bedeutung ist). Anstatt dessen präsentieren die Historizisten sie als Theorien und behaupten, daß ›alle Geschichte die Geschichte von Klassenkämpfen ist‹ usw. [...] Andererseits verfallen die klassischen Historiker, die sich diesem Verfahren mit Recht entgegenstellen, leicht in einen anderen Fehler. Da sie nach Objektivität streben, fühlen sie sich gezwungen, jedem selektiven Standpunkt aus dem Wege zu gehen. [...]»

Diesem Dilemma kann man natürlich dadurch entgehen, daß man sich über die Notwendigkeit, einen Standpunkt einzunehmen, im klaren ist, daß man diesen Standpunkt offen darlegt und nie vergißt, daß er nur ein Standpunkt unter vielen ist und – selbst wenn er einer Theorie gleichkommt – vielleicht nicht geprüft werden kann.«³

Zu einem ähnlichen Schluß kommt auch der deutsche Historiker Sebastian Haffner: »Eine Geschichtswissenschaft, die mit der Naturwissenschaft vergleichbar wäre, gibt es nicht und kann es nicht geben, aus einem sehr einfachen Grunde: Die Natur ist Gegenwart, die Geschichte aber befaßt sich mit Vergangenheit. Gegenwart ist real, konkret, erforschlich. Vergangenheit aber ist eben nicht mehr real, sie ist irreal geworden. Die Zeit hat sie uns entrückt, es gibt sie nicht mehr, daher kann man sie auch nicht mehr erforschen. Im Grunde beruht alle Geschichtswissenschaft auf einer simplen Begriffsverwechslung, einer Verwechslung der Begriffe Vergangenheit und Geschichte. [...]»

Mit einem Wort: Geschichte ist nichts Vorgegebenes wie Natur, Geschichte ist selbst schon ein Kunstprodukt. Nicht alles, was je geschehen ist, wird Geschichte, sondern nur das, was Geschichtsschreiber irgendwo und irgendwann einmal der

Erzählung für wert erachtet haben. Erst Geschichtsschreibung schafft Geschichte. Geschichte – um es ganz scharf zu sagen – ist keine Realität, sie ist ein Zweig der Literatur.«⁴

In voller Übereinstimmung mit diesen Auffassungen stellt meine Darstellung eine rational begründete historische Interpretation dar und erlaubt als solche keine sicheren Voraussagen auf zukünftige künstlerische Entwicklungen.

Jeder derartige Versuch setzt stillschweigend oder explizit die Annahme eines oder mehrerer gemeinsamer Nenner voraus, die es erlauben, die unterschiedlichen Ausgestaltungen und die vielfältigen Aspekte einer umfangreichen künstlerischen Produktion gegeneinander abzugrenzen, miteinander zu vergleichen und zueinander in Beziehung zu setzen. Keine vergleichende Kunstabetrachtung kommt ohne derartige Parameter aus; diese bestimmen letztlich den Charakter und die Systematik der jeweiligen Untersuchung, denn die Art der Fragestellung determiniert die Antwort. Die Parameter meiner eigenen Darstellung basieren auf drei Hauptthesen, die unter verschiedenen Gesichtspunkten erläutert und begründet werden.

² Unter Historizismus versteht Popper jene Einstellung zu den Sozialwissenschaften, »die annimmt, daß historische Voraussage deren Hauptziel bildet und daß sich dieses Ziel dadurch erreichen läßt, daß man die ›Rhythmen‹ oder ›Patterns‹, die ›Gesetze‹ oder ›Trends‹ entdeckt, die der geschichtlichen Entwicklung zugrunde liegen.« (Popper, 1987, S. 2)

³ Ebd., S. 117-119

⁴ Haffner, 1987, S. 14, 15

Hauptthesen

These I: Die zwei Prinzipien der künstlerischen Gestaltung

»Your speculation that great art involves both poles of the self is fascinating and should be pursued.«

Heinz Kohut, 1980,
in einem Brief an den Autor

Meine erste These betrifft zwei gegensätzliche Prinzipien, die eine konstante Bedingung des künstlerischen Schaffens bilden und in jeder Kunsterfahrung ihre Wirksamkeit entfalten.

Ihr universaler Charakter manifestiert sich unter anderem im breiten Spektrum der sie betreffenden Aussagen und Umschreibungen. Eine der klarsten und einfachsten findet sich in Piet Mondrians Aufsatz *»Plastic Art and Pure Plastic Art«* (London 1937): »Obwohl Kunst grundsätzlich überall und immer gleich ist, so erscheinen doch zwei einander diametral entgegengesetzte menschliche Neigungen in ihren vielen und unterschiedlichsten Äußerungen. Die eine richtet sich auf die Schaffung universaler Schönheit, die andere auf den ästhetischen Ausdruck des eigenen Selbst, mit anderen Worten, dessen, was man denkt und erlebt. Die erste strebt danach, die Wirklichkeit objektiv darzustellen, die zweite subjektiv. So sehen wir in jedem Werk der bildenden Kunst das Streben, Schönheit objektiv, lediglich durch die gegenseitig ausgewogenen Beziehungen von Form und Farbe auszudrücken, und gleichzeitig den Versuch, das auszudrücken, was diese Formen, Farben und Beziehungen in uns bewegen. Dieser letztere Versuch muß notgedrungen zu einem individuellen Ausdruck führen, der die reine Darbietung der Schönheit trübt. Trotzdem sind beide der zwei einander entgegengesetzten Elemente (universell-individuell) unentbehrlich, soll das Werk Gefühl erwecken. Die Kunst mußte die richtige Lösung finden. Trotz der zweifachen Natur der schöpferischen Neigungen hat die bildende Kunst durch eine bestimmte Art der Koordination zwischen objektivem und subjektivem Ausdruck eine Harmonie erzeugt. [...] Die Suche nach einem geeinten Ausdruck durch das Gleichgewicht der beiden Gegensätze ist für den Künstler ein dauernder Kampf gewesen und wird es immer sein... Das einzige Problem der Kunst besteht darin, ein Gleichgewicht zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven zu finden. Es ist dabei von der größten Bedeutung, daß dieses Problem im Bereich der bildenden Kunst – d.h. technisch – und nicht im Bereich des Denkens gelöst wird.«⁵

In seiner Siebdruckfolge *Jazz* beschreibt Henri Matisse unter dem Titel ›Mes courbes ne sont pas folles‹ eine derartig ›technische‹ Lösung: »*Die Vertikale ist in meinen Geist eingezeichnet, sie hilft mir, die Richtung meiner Linien genau zu bestimmen, und auch in meinen rasch hingeworfenen Zeichnungen ist keine Linie, wie etwa die eines Zweiges in einer Landschaft, ohne Beziehung zur Vertikalen entstanden. – Meine Linien sind nicht verrückt.*«⁶

Eine andere Auffassung der beiden Prinzipien tritt uns im Gegensatz apollinisch-dionysisch entgegen. Dieses von Schelling eingeführte Begriffspaar bezeichnet den im Wesen des Gottes Apoll zutage tretenden klaren, auf Form und Ordnung gerichteten, bewußten Willen im Gegensatz zu dem sich in Dionysos offenbarenden rauschhaften, unbewußten und unklaren Schöpfungsdrang: »*Im Menschen finden wir eine blinde, ihrer Natur nach schrankenlose Produktionskraft, der eine besonnene, sich beschränkende und bildende, eigentlich also negierende Kraft in demselben Subjekt entgegensteht... Nicht in verschiedenen Augenblicken, sondern in demselben Augenblick zugleich trunken und nüchtern zu sein, dies ist das Geheimnis der wahren Poesie.*«⁷

In diesem Sinn äußert sich auch Friedrich Nietzsche: »*Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, daß die Fortentwicklung der Kunst an die Duplizität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt. Diese Namen entlehnen wir von den Griechen, welche die tiefssinnigen Geheimlehren ihrer Kunstanschauung zwar nicht in Begriffen, aber in den eindringlich deutlichen Gestalten ihrer Götterwelt dem Einsichtigen vernehmbar machen. An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysos, knüpft sich unsere Erkenntnis, daß in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik als der des Dionysos besteht: beide so verschiedene Triebe gehen nebeneinander her, zumeist im offenen Zwiespalt miteinander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort ›Kunst‹ nur scheinbar überbrückt; bis sie endlich, durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen ›Willens‹, miteinander gepaart erscheinen und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen.*«⁸

5 Zitiert nach Mondrian, 1987, S. 15 (Übers. d. Verf.)

6 Matisse, 1947, S. 81-84 (Übers. d. Verf.)

7 Schelling, 1836-61, zitiert nach Hoffmeister, 1955, S. 67

8 Nietzsche, 1955 (1872-74), S. 47

Schon die Gegenüberstellung dieser wenigen Zitate zeigt die weite Bedeutungsspanne, innerhalb der sich unsere beiden künstlerischen Prinzipien verstehen lassen. Trotz ihrer unterschiedlichen Auffassungen sehen jedoch alle diese Autoren in der gestalthaften Verbindung beider Grundtendenzen die entscheidende Bedingung jeder großen Kunst.

Worauf gründet diese universale Struktur der künstlerischen Schöpfung? Nietzsche bezeichnet die beiden Prinzipien als Triebe, Schelling als Kraft oder Drang und Mondrian als menschliche Neigungen. Offensichtlich verstehen sie alle drei als elementare, konstitutionell bedingte Gegensätze menschlichen Strebens überhaupt. Die Forderung nach ihrer innigen Verbindung überschreitet damit den Rahmen der künstlerischen Gestaltung und betrifft ein allgemeines menschliches Verhalten.

Der psychologische Aspekt

Wenden wir uns somit der Psychologie zu, so stoßen wir dort auf eine erste grobe Entsprechung unserer beiden Kräfte oder Neigungen in dem durch die Psychoanalyse untersuchten Antagonismus von *Es* und *Über-Ich*.

Das von Freud in den 30er Jahren entwickelte Konzept des »*psychischen Apparates*«⁹ umfaßt drei psychische *Instanzen* mit unterschiedlichen Funktionen: »*Die Macht des Es drückt die eigentliche Lebensabsicht des Einzelwesens aus. Sie besteht darin, seine mitgebrachten Bedürfnisse zu befriedigen. Eine Absicht, sich am Leben zu erhalten und sich durch die Angst vor Gefahren zu schützen, kann dem Es nicht zugeschrieben werden. Dies ist die Aufgabe des Ichs, das auch die günstigste und gefahrloseste Art der Befriedigung mit Rücksicht auf die Außenwelt herauszufinden hat. Das Über-Ich mag neue Bedürfnisse geltend machen, seine Hauptleistung bleibt aber die Einschränkung der Befriedigungen.*

¹⁰«¹⁰

Auf den ersten Blick scheint es naheliegend, in der Neigung zum »*Ausdruck des eigenen Selbst*«, in der »*dionysischen, ihrer Natur nach schrankenlosen Produktionskraft*« des Menschen die Macht des *Es* zu erkennen und die »*Neigung zur Schaffung universaler Schönheit*«, das apollinische Prinzip einer »*besonnenen, beschränkenden, also eigentlich negierenden Kraft*« als Ausdruck des *Über-Ich* zu verstehen. Doch sind weder das *Es* noch das *Über-Ich* für sich allein genommen irgendeiner Äußerung fähig. Nur über das *Ich* können Regungen des *Es* oder Forderungen des *Über-Ich* Ausdruck und Gestalt finden; diese treten also nie

⁹ Eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten theoretischen Konzepte der Psychoanalyse findet sich auf Seite 254 ff. dieses Buches.

¹⁰ Freud, (1938), G.W. xvii, S. 70

›rein‹ auf, sondern immer nur in Verbindung und Konkurrenz mit den jeweils sie begleitenden Forderungen und Ansprüchen des *Ich*. Dieses hat damit nicht nur Anteil an jeder Äußerung der beiden anderen Instanzen, sondern bedingt darüber hinaus auch jede Möglichkeit ihrer Verbindung zu einer intelligiblen Gestalt.

In ihren Anfängen konzentrierte sich die Psychoanalyse auf die Erforschung des Unbewußten und auf den Konflikt, der sich aus den gegensätzlichen Strebungen von *Es* und *Über-Ich* ergab und der den wundersamen Gebilden des Traumes zugrunde liegt. Die psychoanalytische Traumdeutung diente denn auch als Modell für die ersten Versuche der neuen Wissenschaft, das Phänomen der Kunst zu begreifen. Die spezifischen Verbindungen, die *Es* und *Über-Ich* sowohl im alltäglichen Verhalten als auch im künstlerischen Schaffen mit der integrierenden Kontroll- und Führungsinstanz des *Ich* eingehen, sowie die psychischen Strukturen, deren sich das *Ich* zur Erfüllung seiner Aufgaben bedient, wurden in dieser ersten Phase der Psychoanalyse weitgehend außer acht gelassen. Das Interesse Freuds und der damaligen Analytiker galt in erster Linie den Faktoren, die dem innerpsychischen Konflikt zugrunde liegen, und weniger denjenigen, die seine Überwindung bedingen. Die für den künstlerischen Prozeß so bedeutsame integrierende Funktion des *Ich* wurde erst in einer späteren Phase der psychoanalytischen Entwicklung durch die Ich-Psychologie (Anna Freud, Heinz Hartmann, Ernst Kris u. a.) erforscht. In den 50er und 60er Jahren entwickelte schließlich der 1981 verstorbene amerikanische Psychoanalytiker Heinz Kohut auf der Grundlage der *Ich*-Psychologie mit seinen Untersuchungen zur Psychologie des Narzißmus einen neuen theoretischen und begrifflichen Rahmen, der ein tieferes Verständnis der Voraussetzungen und Bedingungen unserer beiden Prinzipien oder Strebungen ermöglicht.

Die Selbstliebe – der Narzißmus – stellt nach Kohut eine entscheidende Bedingung unserer psychischen Gesundheit dar. Kohut analysiert die Struktur und Dynamik des Selbst, d.h. die Bedingungen, auf Grund derer wir uns als ein Zentrum eigener Ambitionen, Interessen und Wertvorstellungen, kurz: als ein eigenes Wesen empfinden und auf Grund derer wir in der Lage sind, uns selbst anzunehmen und zu lieben; er untersucht die Ausbildung und Entwicklung unserer Selbstliebe und die psychischen ›Inhalte‹ oder Konfigurationen, auf die sie sich richtet.

Die ersten Lebenserfahrungen des Säuglings unterscheiden nicht zwischen Innen- und Außenwelt, zwischen Ich und Nicht-Ich, sondern bloß zwischen der Empfindung von Lust oder Unlust. Die Mutter (oder sonstige Bezugsperson), deren pflegerische Interventionen die jeweiligen Bedürfnissspannungen des Säuglings aufheben, wird noch nicht als getrenntes und eigenständiges Wesen erlebt, sondern verschmilzt mit der ›Einheitswirklichkeit‹ des Säuglings. Für diesen besteht der wesentliche und alleinige Inhalt der Wirklichkeit in der sich wiederholenden Erfahrung, daß seine Bedürfnisse jeweils »wie von selbst« befriedigt werden.

Diese Erfahrungsreihe bildet die Grundlage des archaischen Allmachtsgefühls, das zu einem der ersten Bestandteile oder Inhalte seiner Psyche wird.¹¹

Erst allmählich lernt der Säugling die Schwankungen seines Wohlbefindens mit dem Auftreten der Mutter in Bezug zu setzen und diese als etwas von ihm Getrenntes zu erleben. Nun wird sie zur überlebensgroßen, allmächtigen Figur. Kind und Mutter sind jedoch noch immer nicht klar voneinander getrennt, die kindliche Selbstwahrnehmung schwankt zwischen den beiden Polen dieser symbiotischen Zwei-Einigkeit: diese wird entweder durch das Kind »repräsentiert«, indem es nach dem Vorbild der Mutter versucht, sich selbst in seiner Einheit und Ganzheit zu erfahren; es empfindet dabei die Mutter als Teil seiner selbst und übernimmt damit in seiner Phantasie auch deren Größe und Macht; oder aber es ist die Mutter, in der die Zwei-Einigkeit Gestalt annimmt, und das Kind empfindet nun sich als Teil, als Teil ihrer Größe und Macht. In rudimentärer Form haben sich beim Kind damit die beiden Pole etabliert, zwischen denen seine Selbsterfahrung und sein Selbstgefühl oszillieren, nämlich

- a) das Gefühl der eigenen Größe und Allmacht, das die Grundlage des »*grandiosen Selbst*« bildet und das nach Äußerung und Zurschaustellung drängt, und
- b) die archaisch-allmächtige Elternfigur, die Grundlage der späteren »*idealisierten Strukturen*«, die dem Kind mit der Forderung entgegentritt, ihr zu entsprechen, um so zu einem Teil ihrer Größe und Macht zu werden.

Die weitere Entwicklung dieses Kern-Selbst wird durch die Beziehungen des heranwachsenden Kindes zu seiner nächsten Umgebung bestimmt. Das Kind erfährt sich – im Sinn einer Spiegelung – durch die Augen seiner Eltern. Sowohl deren positive als auch deren graduell und realitätsgerecht korrigierende Reaktionen auf seine Äußerungen werden von ihm verinnerlicht und ermöglichen ihm im günstigen Fall die schrittweise Umwandlung seiner archaischen Größen- und Allmachtphantasien in ein gesundes Selbstvertrauen, in realitätsgerichtete Ambitionen und in die exhibitorische Freude an der eigenen Aktivität, d.h. an deren Zurschaustellung. Auch die idealisierten Elternfiguren werden zunehmend realistischer gesehen und die mit diesen verbundenen Vorstellungen als Grundlage seiner leitenden Ideale durch den Heranwachsenden verinnerlicht.

In diesem zweispurigen Prozeß entwickeln sich aus dem Kern-Selbst die entscheidenden psychischen ›Inhalte‹ oder Gestaltungen, auf die sich unsere Selbstliebe richtet, die beiden wesentlichen Bestandteile oder ›Pole‹ unseres Selbst:

¹¹ Diese Zusammenhänge wurden schon früh durch Freud aufgedeckt und in mehreren Arbeiten ausführlich besprochen. Der Säugling »*halluziniert wahrscheinlich die Erfüllung seiner inneren Bedürfnisse, verrät seine Unlust bei steigendem Reiz und ausbleibender Befriedigung durch die motorische Abfuhr des Schreiens und Zappelns und erlebt darauf die halluzinierte Befriedigung.*« (Freud, (1911), G.W. VIII, S. 232, Fußnote)

- a) der *exhibitorische Pol* des Selbst (das grandiose Selbst), der das Gefühl und die Überzeugung der eigenen Einmaligkeit, die damit verbundenen Vorstellungen und Erfahrungen und die Freude an deren Zurschaustellung umfaßt, und
- b) der *idealisierte Pol* des Selbst (die idealisierten Strukturen), der in den eigenen leitenden Idealen besteht und im Erfolg der Bemühungen, im eigenen Wollen und Handeln diesen zu entsprechen.

Diese beiden Pole bilden fortan den inneren Kern des Individuums und fallen mit dessen tiefster und innigster Wahrnehmung seiner selbst zusammen. Sie bilden die Grundlage der inneren Erfahrung, von der wir sagen »das bin ich«.¹²

Das Selbstgefühl des Menschen ist umso ›runder‹ und einheitlicher, und seine Selbstliebe richtet sich umso vollständiger auf seine ganze Person, je stabiler und autonomer die beiden Pole seines Selbst ausgebildet sind, je mehr die Strebungen des exhibitorischen Pols und die Forderungen des idealisierten Pols aufeinander bezogen und ihrem Inhalt nach kompatibel sind und je besser es dem Ich gelingt, ihren oft gegenläufigen Ansprüchen gleichzeitig Rechnung zu tragen und sie so gemeinsam zu erfüllen. Das entsprechende narzistische Gleichgewicht wird somit, auch im Fall einer optimalen Kindheitsentwicklung, nicht etwa ein für alle Male etabliert; auch das erwachsene Individuum braucht zu seiner Aufrechterhaltung weiterhin Möglichkeiten zur Spiegelung eigener Äußerungen und zur Bestätigung des eigenen Wertes.

Kohuts theoretische Konzepte gehen (im Gegensatz zu denen der frühen Psychoanalyse) davon aus, daß das Wirken des Menschen nicht bloß auf Ziele direkter, verschobener oder sublimierter Triebbefriedigung ausgerichtet ist, sondern in gleichem Maß auch die Erfüllung und den Ausdruck des eigenen Selbst – d.h. seiner beiden Pole – anstrebt. Erlaubt es die psychoanalytische Triebtheorie, die künstlerische Schöpfung als Ausdruck sublimierter Triebbefriedigung zu deuten, so läßt sich das Kunstwerk unter dem Gesichtspunkt der Narzissmustheorie Kohuts als Gestalt und Ausdruck des Selbst, d.h. der Ambitionen und Ideale eines Künstlers und seiner Zeit, verstehen.

Wir werden später noch ausführlicher auf Kohuts Theorie zurückkommen, vor allem auf seine Untersuchung der Bedingungen, unter denen die Entwicklung eines stabilen Selbstgefühls gelingt oder scheitert und auf seine Analyse der Reaktionen, mit denen ein entsprechend Geschädigter versucht, dem Verlust seines

12. Mit seiner Theorie der beiden Pole unseres Selbst umschreibt Kohut nichts anderes als die elementare Struktur, die das *Ich* annimmt, wenn es Inhalte des *Es* oder des *Über-Ich* integriert. In diesem Sinn steht Kohuts Theorie – trotz gegenteiliger Meinungen vieler Analytiker – in keinem Widerspruch zum Freud'schen Konzept des ›psychischen Apparates‹, sondern gibt nur einen anderen Aspekt derselben psychischen Tatbestände wieder. Die beiden Pole des Selbst stellen keine Instanzen dar, sondern funktionelle Verbindungen, die sich aus deren Beziehungsstruktur ergeben. Im exhibitorischen Pol findet die Übereinstimmung zwischen *Ich* und *Es* ihre psychische Gestalt, im idealisierten Pol die zwischen *Ich* und *Über-Ich*.

Selbstgefühls und seines narzistischen Gleichgewichtes entgegenzuwirken; auch diese Bedingungen und Reaktionen wollen wir nämlich zur künstlerischen Entwicklung, vor allem zu der unserer Gegenwart, in Beziehung setzen. Vorerst begnügen wir uns jedoch damit, in Kohuts Konzept der zweipoligen Struktur und Dynamik des Selbst die psychologische Entsprechung unserer beiden künstlerischen Prinzipien zu erkennen. Wir übernehmen dieses als eine der theoretischen Grundlagen unserer weiteren Untersuchungen und stellen damit fest: Jedes Kunstwerk lebt aus der Spannung zwischen den Ansprüchen exhibitorischer Streubungen und den Forderungen idealisierter Strukturen, die in ihm zur Geltung kommen. Die elementare Herausforderung künstlerischen Schaffens besteht in der Verbindung dieser beiden Prinzipien zu einer homogenen Gestalt.

Der kulturelle Aspekt

Eine deutliche Entsprechung zu unseren beiden Prinzipien ergibt sich aus der sozialen und kulturellen Bedingtheit unserer Existenz und aus dem Wesen der menschlichen Sprache, das diese Bedingungen spiegelt. Jeder Mensch ist sowohl ein unverwechselbares und einmaliges Individuum als auch Mitglied einer Gesellschaft, die er in seiner Person vertritt. So gegensätzlich ihre jeweiligen Ansprüche auch scheinen mögen, so sind doch Gesellschaft und Individuum untrennbar miteinander verbunden. Sie sind nicht nur aufeinander angewiesen, sondern bilden zwei Aspekte ein und derselben Erscheinung. Jedes menschliche Verhalten hat sowohl individuellen als auch gesellschaftlichen Ansprüchen gerecht zu werden, doch durchdringen sich diese in einer so vielfältigen und verwickelten Art und Weise, daß sich ihre gegenseitige Beziehung in Form eines einfachen Gegensatzes nicht erschöpfend ausdrücken läßt. So sieht Immanuel Kant in »*der ungeselligen Geselligkeit der Menschen*«, d.h. »*im Hang derselben, in Gesellschaft zu treten, der doch mit einem durchgängigen Widerstände verbunden ist [...] das Mittel, dessen sich die Natur bedient, die Entwicklung aller ihrer Anlagen zustande zu bringen.*«¹³

Dadurch, daß jeder Mensch seine leitenden Ideale als objektive, d.h. auch unabhängig von ihm gültige Werte erlebt, können verschiedene Menschen dieselben Ideale vertreten. Gemeinsame Ideale verbinden diejenigen, die sie miteinander teilen, zu einer Gemeinschaft und bilden damit eine der Grundlagen jeder Kultur. Sie repräsentieren gewissermaßen den sozialen und integrierenden Aspekt unserer psychischen Struktur. Demgegenüber ermöglicht es das Erlebnis eigener subjektiver Streubungen und Ambitionen dem Einzelnen, sich als Zentrum eigener Initia-

¹³ Kant, 1968 (1784), S. 20f.

tive und Aktivität zu erfahren und sich als Individuum von seinen Mitmenschen abzugrenzen, aber auch auf sie einzuwirken.

Obwohl diese beiden gegensätzlichen Tendenzen unserer Psyche oft zueinander in Widerspruch treten, sind an jedem Verhalten immer beide beteiligt. Der Gegensatz zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen entspricht damit nicht der Gegenüberstellung von Individuum und Gesellschaft; wie Arnold Hauser so schön sagt, verläuft die Grenze, an der das soziale und das individuelle Prinzip, das Allgemeine und das Einmalige aufeinanderstoßen, mitten durch jedes einzelne Individuum. In diesem Sinn erlaubt die gesellschaftliche Entsprechung unserer beiden künstlerischen Prinzipien interessante Einblicke in die Art ihrer gegenseitigen Bedingtheit.

Jede Gemeinschaft gründet auf einer Reihe von Übereinkünften und Maximen, die das Verhalten ihrer einzelnen Mitglieder im Hinblick auf kollektiv angestrebte Ziele regeln. Diese Konventionen und Gesetze strukturieren das Verhalten aller Mitglieder der jeweiligen Gemeinschaft und machen damit für jeden Einzelnen das Verhalten der anderen relativ verständlich, voraussehbar und – im Rahmen der bestehenden Ordnung und der eigenen Möglichkeiten – auch beeinflussbar. Diese Konventionen bilden die Voraussetzung jeder gesellschaftlichen Kommunikation und jeder Kooperation. Sie können jedoch ihre Funktion nur dann erfüllen, wenn sie für alle verbindlich sind, d.h. eingehalten werden. Zu diesem Zweck werden sie idealisiert, und ihre Nichtbeachtung wird mit Sanktionen belegt, die von Spott oder Verachtung bis zu eigentlichen Strafen reichen können.

Nicht nur Modeströmungen, Anstandsregeln, Brauchtum und Gesetze, ethische und ästhetische Prinzipien, Moral und ‚guter Geschmack‘ – auch das Wissen und die Technik, über die eine Gesellschaft verfügt, setzen sich aus einer Vielfalt solcher Ordnungen zusammen. Deren Geltung wird in den meisten Fällen sowohl durch rationale als auch durch irrationale Werte und Argumentationen legitimiert. Damit unterscheiden sie sich voneinander nicht nur nach der Art ihrer Funktion, sondern auch nach dem emotionalen Wert, den sie für den Einzelnen und die Gesellschaft besitzen.

Jeder Einzelne nimmt mehr oder weniger bewußt zur Vielfalt bestehender Konventionen und Maximen Stellung, wobei er sich im Interesse der eigenen Integrität darum bemüht, ihre gegenseitige Kohärenz und Übereinstimmung zu stärken, um sie miteinander zu einer umfassenden, übergeordneten Struktur zu verbinden. Zu diesem Zweck ordnet er sie entsprechend der Bedeutung, die er ihnen zumäßt: einzelne verwirft er, andere nutzt er pragmatisch, wieder andere verinnerlicht er und macht sie damit im wahren Sinne des Wortes zu seinen eigenen. Doch konfrontiert die Gesellschaft den Einzelnen nicht nur mit Gesetzen und Konventionen; sie bietet ihm innerhalb dieses Rahmens auch eine Anzahl von Möglichkeiten, seine Triebansprüche und seine exhibitorischen Strebungen und Ambitionen zu befrie-

digen. Auch unter diesen hat er diejenigen zu wählen, die er sich zu eigen macht. Die zweifache Auswahl, die er damit trifft, bestimmt nicht nur den Freiraum, den er seinen Triebansprüchen und seinen exhibitorischen Strebungen gewährt, und die besondere Form ihrer jeweiligen Ausgestaltung, sondern sie bildet auch die Grundlage seines sozialen und individuellen Selbstverständnisses. Wir wissen alle aus eigener Erfahrung, wie schwierig es ist, diese Auswahl kohärent zu gestalten und sowohl mit dem idealisierten und dem exhibitorischen Pol unseres Selbst als auch mit unserem sozialen Umfeld in Übereinstimmung zu bringen.

In gleicher Weise versucht auch jede Gesellschaft, ihre Interessen und Ambitionen – genau genommen die ihrer Mitglieder – mit der mehr oder weniger kohärenten Ordnung ihrer vielfältigen idealisierten Strukturen in Übereinstimmung zu bringen und sowohl ihre Strebungen als auch ihre Werte einem leitenden Paradigma zu unterstellen. Dies führt zu einem dialektischen Prozeß, in dem der individuelle Freiraum und die Rechte ihrer Mitglieder dauernd den Forderungen der gesellschaftlichen Strukturen angepaßt werden. Der Wandel, dem die beiden Pole des kollektiven Selbst einer Gesellschaft dabei unterzogen werden, spiegelt sich in der jeweiligen kulturellen Entwicklung.

Der größte Teil geltender gesellschaftlicher Konventionen ist älter als die Individuen, deren Verhalten er regelt. Der Heranwachsende findet sie bereits vor. Er wird nicht nur von außen, sondern auch von innen her durch sie bedingt, denn im Verlauf der langen Kindheitsperiode, während der er in Abhängigkeit von seinen Eltern lebt, hat er das grundlegende Prinzip jeder gesellschaftlichen Konvention – »handle stets in Übereinstimmung mit der Gesellschaft« – weitgehend verinnerlicht. Eben deshalb ist jede gesellschaftliche Konvention immer auch individuell geprägt. Schließlich erfüllt sich ihre Wirklichkeit immer im Bewußtsein und im Verhalten einzelner Individuen und findet nur durch diese ihre kollektive Gestalt.

Das läßt sich schön am Beispiel der Sprache veranschaulichen. Sie ist das Resultat der Verschmelzung ihrer überlieferten Regeln und Konventionen mit den zwar subtilen und minimalen, jedoch unablässigen Neuerungen der Individuen, die sie gebrauchen. Der Beitrag des Einzelnen beschränkt sich also nicht nur darauf, durch Befolgung und Nutzung bestehender Konventionen eigene Ziele zu erreichen – im Falle der Sprache also etwas auszusagen oder zu verstehen, mit anderen zu kommunizieren – sondern trägt immer auch entweder zur Bestätigung und Stabilisierung oder aber zur Modifizierung dieser Konventionen und Strukturen bei. Wenn solche Modifizierungen von bestimmten Gruppen innerhalb einer Gemeinschaft übernommen werden, bilden sich kollektive Varianten einer Struktur, die Idiome der allgemeinen Sprache aus. So liegt auch der Sprache (wie jeder gesellschaftlichen Konvention) eine zweipolige Dynamik zugrunde, lebt sie doch aus der Spannung zwischen einem allgemeinen und einem individuellen Prinzip, aus der Spannung zwischen Ordnung und Spontaneität.

Jede Kunstgattung verfügt auf Grund der im Verlauf ihrer Geschichte gebildeten Konventionen über eine durch ihr jeweiliges Medium bedingte Sprache. Diese stellt eine vorgefundene Struktur dar, derer sich der Künstler bedient und deren Entwicklung er dabei mitbestimmt. Auch wenn er später eine ›eigene‹ Sprache findet, so definiert der Künstler dabei lediglich einige der bisherigen Regeln neu und drückt sich immer noch in der allgemeinen Sprache, wenn auch in einer Variante derselben, aus. Auch jede neue künstlerische Sprache ist nur in dem Maße verständlich und damit brauchbar, als sie Gesetzmäßigkeiten befolgt, deren Kohärenz und innere Logik die Grundlage neuer Konventionen bilden könnten.

Diese Regeln sind – wie die jeder gesellschaftlichen Konvention – sowohl funktionell als auch ideell bestimmt. Sie dienen nicht nur der Funktion der Verständigung – der Äußerung des Künstlers, also der Erfüllung seiner exhibitorischen Streubungen –, sondern verkörpern auch davon unabhängige rationale und irrationale Werte. Damit erlauben sie dem Künstler, seine Äußerungen zu diesen Werten in Beziehung zu setzen und gleichzeitig mit seiner Exhibition auch idealisierten Forderungen zu genügen.

Jede künstlerische Sprache hat einen wesentlichen Aspekt mit unserer Wortsprache gemein. In dieser verbinden sich Laut und Bedeutung. Diese Verbindung zwischen Sinnlichem und Geistigem ist gleichsam der Schöpfungsakt jeder menschlichen Sprache. Erst sie erlaubt es dem Geistigen, in eine sinnliche Dimension zu treten, und bildet damit die mediale Voraussetzung der künstlerischen Erfahrung, in der das Geistige sinnliche Gestalt annimmt und mit dieser eins wird.

Auf Grund dieser Äquivalenz und Interaktion von Sinnlichem und Geistigem können im Rahmen einer künstlerischen Gestaltung ästhetische, ethische oder logische Regeln stellvertretend und abwechslungsweise füreinander eintreten und damit zu Trägern derselben Bedeutung werden. In diesem Sinn wird z. B. der emotionale Platz der Moraltorschriften in der Kunst unter anderem durch einen ästhetischen Kanon übernommen. Auch Kohut weist darauf hin, daß der Künstler aus der Unterwerfung seiner individuellen Äußerungen unter eine Reihe ästhetischer Regeln ein Gefühl der Befriedigung und Sicherheit schöpft, das der moralischen Befriedigung verwandt ist, recht gehandelt zu haben.¹⁴ Er folgt dabei seinen inneren Maßstäben von Schönheit – dem ästhetischen Äquivalent des idealisierten Pols seines Selbst. Damit rechtfertigt er seine Exhibition, ›erhöht‹ sie gewissermaßen und verbindet in seinem Werk die Streubungen seiner beiden Pole zu einer einheitlichen Gestalt.

Dem wirklich schöpferischen Künstler gelingt es dabei, sowohl den Bereich des Schönen, der idealisierungswürdigen Vorstellungen und Inhalte, als auch den der gesellschaftlich akzeptierten individuellen Ansprüche und Freiheiten über die bis-

¹⁴ Vgl. Kohut, 1977, S. 223

her bekannten Grenzen hinaus zu erweitern. Da in der Kunst Aussage und Form eine untrennbare Einheit bilden, schafft er damit gleichzeitig immer auch neue ›sprachliche‹ Strukturen, die selbst zur Aussage werden. »*The medium is the message*« – auf seinen eigentlichen Wahrheitsgehalt zurückgestutzt, nämlich auf »*The medium is a message*«, findet McLuhans Aphorismus eine überzeugende Bestätigung in den Werken der Kunst.

These II: Der zyklische Verlauf der künstlerischen Entwicklung

Ich fasse die Moderne als ein eigenes kulturelles Zeitalter auf, das sich als solches mit der griechisch-römischen Antike (5. Jh. v. Chr. – 4. Jh.), dem Mittelalter (4. – 13. Jh.) oder der Neuzeit (14. – 19. Jh.) vergleichen lässt. Ein Blick auf diese Jahreszahlen macht deutlich, daß die Dauer dieser Zeitalter sukzessive abnimmt. Die Moderne, deren Beginn ich um 1870 ansetze,¹⁵ scheint sich bereits jetzt ihrem Ende zuzuneigen und wird das 21. Jahrhundert wohl kaum überleben. Diese schwindende Lebensdauer ergibt sich aus der zunehmenden Beschleunigung der kulturellen Entwicklung. Daß die Moderne kurz ist, stellt ihren Status als Zeitalter nicht in Frage.

Nach Brockhaus ist ein Zeitalter der größte, durch die Aus- und Nachwirkungen eines bestimmten Ereignisses, einer Persönlichkeit oder einer Idee bezeichnete historische Zeit-Raum. In diesem Sinn ist ein kulturelles Zeitalter sowohl zeitlich als auch *geographisch* begrenzt. In Anlehnung an die Kohut'sche Theorie könnte man sagen: Jedes kulturelle Zeitalter steht im Zeichen einer umfassenden idealisierten Vorstellung, die mit ihren Werten und Maßstäben jeweils nicht nur für den Menschen, sondern direkt oder indirekt für das ganze Universum Geltung beansprucht; diese bildet nicht nur die Grundlage für das soziale Zusammenleben der Menschen innerhalb einer gegebenen Gesellschaft, sondern fällt auch mit der ›religiösen‹ Vision zusammen, welche die Kluft zwischen Mensch und Welt überbrückt und beide zu einem größeren Ganzen verbindet.

Die griechische und römische Antike wurde durch die Idee des Unteilbaren, des Individuums und des Atoms bestimmt; das christliche Mittelalter durch den

¹⁵ Kunstgeschichtlich: Um diese Zeit bildet sich in Paris um den Maler Edouard Manet die Gruppe junger Künstler, die 1873 die ›Société Anonyme des Artistes peintres, sculpteurs et graveurs‹ begründen sollten (siehe S. 123 ff.), aus der der ›Impressionismus‹ hervorging. Sozialgeschichtlich: Im belagerten Paris des Winters 1870/71 markierte die Pariser Kommune den Beginn einer neuen Epoche. Nach Haffner ging es dabei »zum erstenmal um die Dinge, um die heute in aller Welt gerungen wird: Demokratie oder Diktatur, Rätesystem oder Parlamentarismus, Sozialismus oder Wohlfahrtskapitalismus, Säkularisierung, Volksbewaffnung, sogar Frauenemanzipation – alles das stand in diesen Tagen plötzlich auf der Tagesordnung. Von allem findet man in der Kommune spontane Urformen.« (Haffner, 1987, S. 61).

Glauben an die Ewigkeit, an Menschengott und Jenseits; die Neuzeit durch die Idee des Genies, des allmächtigen Gottmenschen und der vollständigen Beherrschung der Naturkräfte; die Moderne schließlich durch den Glauben an die Wissenschaft, d.h. an die rational faßbare, durchgehende Determiniertheit und Einheit allen Seins. Jedes Zeitalter übernimmt wesentliche Aspekte der ihm vorangegangenen Ideen, unterwirft sie jedoch einer grundlegenden Wandlung.

Die jeweiligen Paradigmata prägen das Selbst- und Weltbild ihrer Zeitgenossen und vermitteln individuellen und kollektiven Ambitionen Sinn, Maß und Orientierung; sie bilden die geistige Grundlage jeweiliger Kulturen und finden in deren Kunst in repräsentativer Weise Gestalt und Ausdruck.

Dabei vollzieht sich ein dialektischer Prozeß. Einerseits wird das jeweilige Paradigma durch die Folge seiner künstlerischen Ausgestaltungen Veränderungen unterworfen; andererseits wirken die davon unabhängigen Veränderungen des Paradigmas auf die künstlerischen Ausgestaltungen zurück. Dieses Wechselspiel zwischen einem Welt- und Selbstbild und seiner gestalthaften Verdichtung im Kunstwerk treibt die künstlerische Entwicklung voran.

Diese läßt sich mit der eines menschlichen Lebenslaufes vergleichen und kann wie ein solcher unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet und gedeutet werden. Die leitende Idee eines Zeitalters ist begrenzt durch Geburt und Tod. Keimhaft ist sie schon im geistigen Erbe des vorherigen, zu Ende gehenden Zeitalters enthalten. Mit der Setzung eines neuen Ideals tritt sie in die Geschichte ein: Sie eröffnet ihre eigene Ära. Sie durchläuft Kindheit und Jugend (ihre archaische Epoche) und erreicht mit der Volljährigkeit die klassische Stufe ihrer Entwicklung: Alle Zweifel werden abgestreift; ihre Ausgestaltungen sind klar, eigenwillig und unmißverständlich. Die neue Idee hat ihre eigene Sprache, ihre eigene Gemeinschaft und ihre eigenen Konventionen gefunden. Diese werden von den nachfolgenden Generationen auf ihre Brauchbarkeit geprüft, den eigenen Ausdrucksbedürfnissen angepaßt und auf vielfältige Art und Weise angewandt und abgewandelt. Die gestalterischen und expressiven Möglichkeiten des neuen, einst unbekannten Paradigmas sind schließlich ausgeschöpft. Trotz wiederholter Regenerierungsversuche verliert dieses mit der Zeit immer mehr an Glaubwürdigkeit und Anziehungskraft, bis es schließlich durch eine neue Vision, durch ein neues Paradigma ersetzt wird.

Damit vollzieht sich ein vertrauter Ablauf. Seit je ist der Mensch mit »der erschreckenden Weite, Ungewißheit und Rätselhaftigkeit der Natur und des Kosmos«¹⁶ konfrontiert; seit je versucht er, das Geheimnis seiner Existenz zu lüften, eine Brücke zum Unfaßbaren, zur Vielfalt und zur Grenzenlosigkeit des Universums zu schlagen; seit je versucht er, das Wesen des Seins deutend zu erfassen.

¹⁶ Szczesny, 1974, S. 11

Die Entdeckung eines dafür grundsätzlich neuen Ansatzes, eines neuen Paradigmas, weckt die unerhörte Hoffnung, zu guter Letzt doch noch hinter das ewige Geheimnis zu kommen, und setzt damit eine neue Entwicklung in Gang. Im Verlauf ihrer ersten Phase scheint diese Entwicklung die in sie gesetzten Hoffnungen auch zu erfüllen; das neue Paradigma erweist sich als ein fruchtbares und überzeugendes Prinzip und eröffnet bisher ungeahnte Möglichkeiten, dem ›Herz der Dinge‹ näher zu kommen. Doch in dem Maß, in dem diese Möglichkeiten in all ihren Aspekten und unter jedem erdenklichen Gesichtspunkt Zug um Zug genutzt werden, stellt sich vorerst die Ahnung, dann die Gewißheit ein, daß sich die Distanz zum letzten Seinsgrund dabei nicht verringert hat, daß das Geheimnis unangetastet geblieben ist.

»*Es ist, als ob sich die Wirklichkeit immer hinter den Vorhängen befände, die man wegreißt [...]«*, schreibt Giacometti, »*... es ist noch eine andere da [...] immer noch eine andere. Doch habe ich den Eindruck, oder die Illusion, daß ich täglich Fortschritte mache. Dies treibt mich an, als ob es wahrhaftig gelingen sollte, den Kern des Lebens zu begreifen. So fährt man fort, wohl wissend: je näher man der ›Sache‹ kommt, umso weiter rückt sie weg. Die Distanz zwischen mir und dem Modell nimmt ständig zu; je mehr man sich nähert, um so weiter entfernt sich die ›Sache‹. Es ist ein Suchen ohne Ende.*«¹⁷

Schwindet im Kollektiv diese Illusion, täglich Fortschritte zu machen, so neigt sich der Zyklus seinem Ende zu. Das Paradigma des Zeitalters hat sich offenbart und ist im kollektiven Bewußtsein integriert, ist Teil des kulturellen Erbes einer Gemeinschaft geworden. Der menschliche Geist hält Ausschau nach neuen Dimensionen, nach neuen Versprechen. Die kulturelle Entwicklung wird von einer allgemeinen Erwartungshaltung und einer fast manischen Experimentierfreudigkeit geprägt. Die Zeit ist reif für ein neues Paradigma.

Es ist klar, daß dieser zyklische Verlauf in jeder Kultur eine jeweils besondere Ausgestaltung erfährt. Die künstlerische Produktion eines Zeitalters stellt ein aufschlußreiches Zeugnis der jeweiligen Entwicklung dar. In seinem Aufsatz ›Kreativität, Charisma, Gruppenpsychologie‹ spricht Kohut im Zusammenhang mit der psychologischen Deutung geschichtlicher Prozesse die Vermutung aus, daß die Erforschung von Individuen, die auf den Verlauf der Geschichte entscheidenden Einfluß hatten, nur in Grenzen zu einer wissenschaftlich gültigen Erklärung der Geschichte im Rahmen der Tiefenpsychologie beitragen könne. Er meint, daß die Psychoanalyse neue Zugangswege finden müsse, wenn sie umfassendere Erklärungen geschichtlicher Abläufe liefern wolle. »*Ich schlage vor,*« schreibt er in Bezug zum historischen Prozeß, »*die Existenz einer zentralen psychischen Konfigu-*

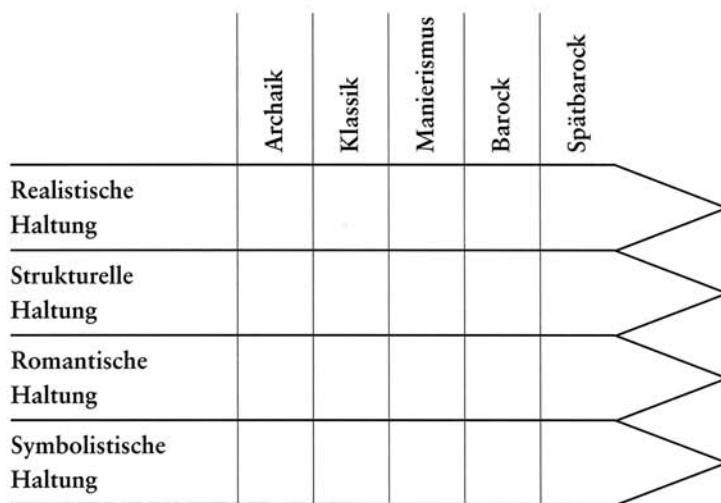
¹⁷ Giacometti, 1963, unpaginiert (Übers. d. Verf.)

Hauptthesen

Der Verlauf eines kulturellen Entwicklungszyklus kann durch äußere Einflüsse (durch Kriege, Naturkatastrophen oder durch den Zusammenstoß mit fremden Kulturen) verändert, gestört oder gar zum Stillstand gebracht werden. Aus diesem Grund lässt sich mein zyklisches Modell trotz seiner inneren Logik und Regelhaftigkeit nicht auf jedes kulturelle Zeitalter anwenden; es erlaubt auch keine verbindlichen Aussagen über die Zukunft. Doch in Bezug zur künstlerischen Entwicklung der Moderne kann die Brauchbarkeit dieser ordnenden und erklärenden Struktur erwiesen werden.

Das Koordinatensystem

Die beiden letzten Thesen – die Annahme eines zyklischen Entwicklungsverlaufs und die Annahme der vier unterschiedlichen künstlerischen Grundhaltungen – bilden in Form von zwei kreuzweise übereinander gelagerten Strukturen ein Koordinatennetz, das durch untenstehendes Schema veranschaulicht wird. Die waagrechten Reihen entsprechen darin den vier Grundhaltungen, d.h. den jeweiligen künstlerischen Entwicklungslinien, die unter dem Primat einer dieser Haltungen stehen; die einzelnen Kolonnen markieren die aufeinanderfolgenden Phasen dieser Entwicklung. Dieses Modell erlaubt es, das Werk einzelner Künstler innerhalb der Entwicklung der Moderne *psychologisch, stilistisch und historisch* einzuordnen und zu dem anderer Künstler in eine überblickbare Beziehung zu setzen. (Es bildet damit eine der Voraussetzungen, um diese Entwicklung als sinnvollen und zusammenhängenden Vorgang zu begreifen.)



Schema der Ordnungsstruktur, die es erlaubt, die künstlerische Produktion der Moderne nach Entwicklungsgeschichtlichen und psychologischen Gesichtspunkten zu gliedern.

Diese Fragen sind aufs engste miteinander verknüpft. Sie selbst bilden das eigentliche Thema, ihre Beantwortung den ›Inhalt‹ der künstlerischen Aussage. So verfolgt der Künstler vier Ziele, denen vier künstlerische Grundhaltungen oder Einstellungen entsprechen. Mit einer Ausnahme lassen sich diese nach den Stilrichtungen benennen, in denen sie im 19. Jahrhundert ihren ausgeprägtesten künstlerischen Ausdruck gefunden haben.

- Die empirische oder *realistische* Haltung zielt darauf, die äußere, sichtbare Wirklichkeit wahrzunehmen, ihre wesentlichen Aspekte zu erkennen und ›in Besitz zu nehmen‹, d. h. sie in der Vorstellung neu erstehen zu lassen.
- Die bildnerische oder *strukturelle* Haltung zielt darauf, die äußere, sichtbare Wirklichkeit zu verstehen und zu ordnen, d. h. die Prinzipien zu erkennen und aufzuzeigen, nach denen die einzelnen Erscheinungen miteinander verbunden und aufeinander abgestimmt sind und auf Grund derer sie sich als Teile eines zusammenhängenden und umfassenden Ganzen erfahren lassen.²⁰
- Die expressive oder *romantische* Haltung zielt darauf, die innere, unsichtbare Wirklichkeit wahrzunehmen und auszudrücken, d. h. sichtbar zu machen.
- Die idealistische oder *symbolistische* Haltung zielt darauf, die innere, unsichtbare Wirklichkeit zu deuten und zu bewerten, d. h. zu einem allgemeinen und umfassenden Sinn in Beziehung zu setzen.

In der künstlerischen Praxis treten diese Haltungen nie isoliert auf, sondern gehen untereinander vielfältige Verbindungen ein; dabei übernimmt jeweils eine dieser Haltungen die führende Rolle. Sie dominiert dann die jeweiligen Werke oder Richtungen und bestimmt deren Ausdruck und Charakter. Üblicherweise bleiben die Künstler der einmal gewählten Grundhaltung treu; doch kommt es vor, daß sie diese im Lauf ihrer individuellen Entwicklung zu Gunsten einer anderen Grundhaltung aufgeben. In diesem Sinn wechselte z. B. Picasso von der idealistisch-symbolistischen Haltung seiner ›blauen Periode‹ zur strukturellen Haltung des von ihm gemeinsam mit Braque entwickelten Kubismus, um im Spätwerk erneut zum Symbolismus zurückzufinden.

Trotz derartiger individueller ›Gesinnungswechsel‹ prägen die vier Grundhaltungen die künstlerische Entwicklung der Moderne in Form von vier unterschiedlichen, parallel verlaufenden Entwicklungslinien. Der künstlerische Zyklus eines Zeitalters läßt sich somit nicht nur in seine aufeinanderfolgenden Phasen (Archaik, Klassik, Barock usw.), sondern auch in die Entwicklungslinien der vier unterschiedlichen Tendenzen gliedern.

¹⁸ Kohut, 1975, S. 125

¹⁹ So unter anderen auch von Herder, Wölfflin, Scheffler, Spengler, Toynbee, Hauser, Focillon.

²⁰ Diese Haltung bildet die Ausnahme, die ich aus später zu erörternden Gründen nicht nach der entsprechenden Kunstrichtung, dem Klassizismus, benennen möchte.

ration von Gruppen – nennen wir sie das ›Gruppen-Selbst‹ – anzunehmen, analog zum Selbst des Individuums. Wir können dann beschreiben, wie das Gruppen-Selbst sich bildet, wie es zusammengehalten wird, wie es zwischen Zerfall und neuer Festigung schwankt, wie es auf dem Weg zum Zerfall sich regressiv verhält usw. – alles in Analogie zu Erscheinungen der Psychologie des Individuums, die wir in der psychoanalytischen Behandlungssituation ja verhältnismäßig leicht beobachten können.«¹⁸

Kohut ist sich der Schwierigkeiten eines solchen Unterfangens bewußt und fragt, ob es überhaupt möglich sei, verlässliche Daten dieser Art – d.h. Daten, die eine Gruppe über sich selbst erhebt – zu erhalten. Die künstlerische Produktion einer kulturellen Gemeinschaft und die Art und Weise ihrer Rezeption scheint mir mit ihrer kontinuierlichen und einsehbaren Entwicklung derartige Daten zu liefern.

Die Periodizität dieser Entwicklung, die Konstante ihres zyklischen Ablaufs, der mit der Archaik beginnt, zur Klassik führt und nach dem Barock seinen Abschluß findet, ist von verschiedenen Kunsthistorikern sowohl im Werk individueller Künstler als auch in der Geschichte kollektiver Bewegungen oder ganzer Kulturepochen aufgezeigt worden.¹⁹ Obwohl sich meine Auffassung dieses zyklischen Verlaufs in wesentlichen Punkten von der meiner Vorgänger unterscheidet (unter anderem auch darin, daß ich diesen aus psychischen Voraussetzungen und Bedingungen erkläre), bin ich wie sie überzeugt, daß sich eine derartige Periodizität sowohl in der künstlerischen Entwicklung der griechisch-römischen Antike als auch in der des Mittelalters und der Neuzeit nachweisen läßt und daß diese Rückschlüsse auf das sich wandelnde Selbst- und Weltverständnis der jeweiligen Kulturen erlaubt; darüber hinaus nehme ich an, daß die kulturelle Entwicklung, in der wir selbst stehen, einem ähnlichen Muster folgt.

Diese Annahme und die damit verbundene Überzeugung, daß die Moderne mit ihrem grundsätzlich neuen Paradigma als ein eigenes Zeitalter zu betrachten sei, bildet meine zweite These.

These III: Die vier künstlerischen Grundhaltungen

Kunst ist eine Form geistiger Wirklichkeitsbewältigung; mit seinen Gestaltungen beantwortet der Künstler in metaphorischer Form vier elementare Fragen:

- Was ist wirklich?
- Wie hängt alles zusammen?
- Wie gehöre ich selbst dazu?
- Was hat das Ganze für einen Sinn?