



Bernhard Braun

KUNST PHILO SOPHIE UND ÄSTHETIK

BAND 4

Bernhard Braun

**Geschichte der
Kunstphilosophie und
Ästhetik**

Band 4

wbg Academic

Impressum

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

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg.
© 2019 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die Vereinsmitglieder
der wbg ermöglicht.
Einbandgestaltung: Harald Braun, Helmstedt
Einbandabbildung: © akg-images/Erich Lessing
Innenlayout: schreiberVIS, Seeheim
Satz: Dorit Wolf-Schwarz, Innsbruck

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-27070-5

Elektronisch sind folgende Ausgaben erhältlich:
eBook (PDF): ISBN 978-3-534-74515-9
eBook (epub): ISBN 978-3-534-74519-7

Menü

[Buch lesen](#)

[Innentitel](#)

[Inhaltsverzeichnis](#)

[Informationen zum Buch](#)

[Informationen zum Autor](#)

[Impressum](#)

Inhalt

IX. Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart

1.0. Kontexte

- 1.1. Beschleunigung - Produktion - Relativität
- 1.2. Die Künstler in der »Urkatastrophe«
- 1.3. Russlands Weg in die Diktatur
- 1.4. Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg

2.0. Malerei und Bildhauerei am Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert

- 2.1. Der Gang in die Abstraktion
 - 2.1.1. Abstraktion, Gegenstandslosigkeit und Selbstreferentialität der Kunst
 - 2.1.2. Die Wege in die ungegenständliche Kunst und ihre Motive
 - 2.1.3. Die Ambivalenz der Moderne - kunstphilosophische Programmatik und Konsequenzen
- 2.2. Eine Geographie der »Ismen« der ersten Jahrhunderthälfte
 - 2.2.1. Fauvismus - Expressionismus - Kubismus
 - 2.2.2. Der *Monte Verità*
 - 2.2.3. Dadaismus
 - 2.2.4. Symbolismus
 - 2.2.5. Surrealismus
 - 2.2.6. Futurismus

2.2.7.Die russische Avantgarde: Konstruktivismus und Suprematismus

2.2.8.Werkbund und Bauhaus

2.2.9.De Stijl

2.2.10.Marcel Duchamp und das Ready-Made

2.3. Die neue »Sprache« der Moderne in der Architektur

2.3.1.Das Ende des Historismus

2.3.2.Positionen der Architektur in der ersten Jahrhunderthälfte

2.3.3.Frank Lloyd Wright

2.3.4.Ludwig Mies van der Rohe

2.3.5.Le Corbusier

3.0. Die philosophischen Positionen des 20. Jahrhunderts in ihrer kunstphilosophischen Bedeutung

3.1. Theosophie

3.2. Einzelpositionen um die Jahrhundertwende

3.2.1.Georg Lukács

3.2.2.John Dewey

3.2.3.Theodor Lipps und das Konzept der *Einfühlung*

3.2.4.Benedetto Croce

3.2.5.Robin George Collingwood

3.3. Der Neukantianismus

3.3.1.Ernst Cassirer

3.3.2.Nicolai Hartmann

3.4. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte – Von der Ikonographie zur Ikonologie

3.4.1.Aby Warburg und der Warburg-Kreis

3.4.2.Die *Ikonologie* Erwin Panofskys und die *Ikonik* Max Imdahls

3.5. Die Phänomenologie

- 3.5.1. Edmund Husserl
- 3.5.1.1. Biographie und Werk
- 3.5.1.2. Prolegomena zu einer Ästhetik
- 3.5.2. Maurice Merleau-Ponty
- 3.6. Martin Heidegger
- 3.6.1. Fundamentalontologie
- 3.6.2. Die *Kehre* zur »Seinsgeschichte«
- 3.6.3. Philosophie der Kunst
- 3.7. Hans Georg Gadamer
- 3.8. Die Frankfurter Schule und die *Kritische Theorie*
 - 3.8.1. Theodor Wiesengrund Adorno
 - 3.8.1.1. Die kunstphilosophische Ambition von Adornos Philosophie
 - 3.8.1.2. Die *Ästhetische Theorie*
 - 3.8.2. Walter Benjamin
- 3.9. Sprachphilosophie und Analytische Philosophie
 - 3.9.1. Ludwig Wittgenstein
 - 3.9.2. Nelson Goodman
 - 3.9.3. Arthur C. Danto
 - 3.9.4. Richard Arthur Wollheim
 - 3.9.5. Morris Weitz
 - 3.9.6. George Dickie
 - 3.9.7. Monroe C. Beardsley
 - 3.9.8. Weitere kunstphilosophische Positionen der Analytischen Philosophie

4.0. Moderne und Postmoderne

- 4.1. Die Architektur der modernen Vernunft
- 4.2. Die Wege in die Postmoderne
- 4.3. Die Avantgarde zwischen Moderne und Postmoderne

- 4.4. Der Strukturalismus – Ferdinand de Saussure
- 4.4.1. Claude Lévi-Strauss
- 4.4.2. Roland Barthes
- 4.5. Der Poststrukturalismus
- 4.5.1. Jacques Derrida
- 4.5.2. Jean-François Lyotard
- 4.5.3. Michel Foucault
- 4.5.4. Georges Bataille
- 4.5.5. Jacques Lacan
- 4.5.6. Gilles Deleuze und Félix Guattari
- 4.6. Die Postmoderne
- 4.6.1. Die Theorie der Postmoderne
- 4.6.2. Postmoderne Kunst und Architektur
- 4.7. Die Thematisierung der Medialität
- 4.7.1. Marshall McLuhan
- 4.7.2. Vilém Flusser
- 4.7.3. Paul Virilio
- 4.7.4. Jean Baudrillard
- 4.7.5. Das göttliche Google und eine neue Aufklärung

- 5.0. Die Entwicklung von bildender Kunst und Architektur nach dem Zweiten Weltkrieg**
- 5.1. Kontexte
 - 5.1.1. Die Revolutionen der Sechzigerjahre
 - 5.1.2. Zwischen Technikeuphorie und Zukunftsangst
- *Apollo 11* und *Club of Rome*
 - 5.1.3. Das Friedens- und Aufklärungsprojekt der Europäischen Union und die Bedrohung durch den Nationalismus
 - 5.2. Die Kunst zwischen Adornos moralischem Moratorium und D11
 - 5.2.1. Abstrakter Expressionismus und Informel

- 5.2.2.Pop Art – Funk Art – Nouveau Réalisme
- 5.2.3.Minimal Art
- 5.2.4.Concept Art
- 5.2.5.*Zero* und Land Art
- 5.2.6.*Aktionskünste*: Performance – Happening – Fluxus – Body Art
 - 5.2.6.1.Der performative Charakter der Kunst
 - 5.2.6.2.*get involved!*
 - 5.2.6.3.Performance und Fluxus – die Auflösung der Kunstgenres
 - 5.2.6.4.Gegen den Körper – mit dem Körper: Body Art
 - 5.2.6.5.Soziale Plastik und die Heteronomie der Kunst
- 5.2.7.Zwischen Videokamera und Spam Bots: Medienkunst

5.3. Strömungen der Nachkriegsarchitektur

- 5.3.1.Die Kritik am Funktionalismus
- 5.3.2.Die »Ismen« in der Architektur

6.0. Contemporary – Tendenzen der Gegenwart in Architektur und Kunst

- 6.1. Die Architektur zwischen Funktionalismus und Crossover
 - 6.1.1.Maschine und Utopie
 - 6.1.2.Biomorphie und Metabolismus – *physical* vs. *digital*
 - 6.1.3.Blasen – Blobs – Schäume
 - 6.1.4.*Sustainability* und *Co-Working*. Der *social-* und *ecological turn* in der Architektur
- 6.2. Bildende Kunst
 - 6.2.1.Crossover: Sampling – Switching
 - 6.2.2.Street Art – Space Invading

6.2.3.Post-Digital – Post-Internet

6.2.4.Kunst – Event – Markt

X. Kunstphilosophie und Ästhetik – eine systematische Sichtung

1.0. Kunstphilosophie und Ästhetik

1.1. Kunstphilosophie

1.2. Ästhetik

1.2.1.Die historischen Wurzeln und ihre gegenwärtige Revitalisierung

1.2.2.Ästhetik als Perspektive auf Kunst und Wahrnehmung

1.3. Schönheit

1.3.1.Der Schönheitsbegriffs in der Tradition

1.3.2.Systematische Anmerkungen zum Schönheitsbegriff

1.3.2.1.Charakteristika des Schönheitsbegriffs

1.3.2.2.Begründungsversuche von Schönheit

1.3.2.3.Schönheit als Form

1.4. Ästhetische Erfahrung statt Schönheit

1.4.1.Ästhetische Wahrnehmung

1.4.2.Ästhetische Eigenschaften und ästhetische Gegenstände

1.4.3.Ästhetik zwischen *ästhetisch* und *künstlerisch*

2.0. Was ist Kunst

2.1. Kunstbegriff und Essentialismus

2.2. Kunst – Nachahmung oder Ausdruck

2.2.1.Mimesis als Produktion

2.2.2.Mimesis und Repräsentation

2.2.3.Religiöse und profane Expression

2.3. Wahrheit und Unwahrheit der Kunst

- 2.3. Deskriptiver und normativer Kunst- und
- 2.4. Kunstwerkbegriff
- 2.5. Zweckfreiheit und Selbstreferentialität der Kunst
- 2.6. Die Vielfalt der Künste
 - 2.6.1. Ist Architektur eine Kunst?
 - 2.6.2. Die Rangordnung der Künste
 - 2.6.3. Die Interaktion der Künste – ihre Einheit
- 2.7. Kunst als ästhetische Kommunikation und das Verstehen von Kunst
- 2.8. Kunst als Kunstpraxis und als Institution

3.0. Was ist ein Kunstwerk

- 3.1. Produktionsästhetischer und rezeptionsästhetischer Kunstwerkbegriff
- 3.2. Kunstwerk als Intention
- 3.3. Das *offene Kunstwerk*
- 3.4. Das Kunstwerk als Zeichen
- 3.5. Die Frage nach dem ontologischen Status des Kunstwerks
 - 3.5.1. Was für ein Gegenstand ist ein Kunstwerk
 - 3.5.1.1. Das Kunstwerk als materieller Gegenstand
 - 3.5.1.2. Das Kunstwerk als mentaler Gegenstand
 - 3.5.1.3. Das Kunstwerk als abstrakter Gegenstand
 - 3.5.1.4. Die Type-Token-Theorie
 - 3.5.1.5. Das Kunstwerk zwischen Original und Vorkommnis
 - 3.5.2. Artefakte – Kunstwerke – Kunstgegenstände
 - 3.5.3. Kunst ohne Werk

4.0. Bild und Bildtheorie

- 4.1. Vom *linguistic* zum *iconic turn*
- 4.2. *The power of image* – Das Bild zwischen Magie und Nachahmung

- 4.2.1. Materialität und Bildobjekt
- 4.2.2. Oberfläche und Raumtiefe
- 4.2.3. Bildträger und Bildobjekt

5.0. Geschichte der Kunstphilosophie und Ästhetik - ein Resümee in systematischer Absicht

XI. Verzeichnisse

1.0. Sachverzeichnis

2.0. Namensverzeichnis

3.0. Literaturverzeichnis

- 3.1. Lexika, Nachschlagwerke, Abkürzungen
- 3.2. Konsultierte Literatur

4.0. Abbildungsverzeichnis

- 4.1. Abbildungsnachweise
- 4.2. Verwendete Abkürzungen der Museen

5.0. Danksagung

IX Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart



590 Banksy, Street-Art auf der Mauer zum Westjordanland; Bethlehem

Dem langen 19. folgte – so das übliche Narrativ – das kurze 20. Jh. Nach dieser Leseart erstreckte es sich vom Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 bis zum Untergang der Sowjetunion 1989. Es ist hier nicht der Ort, solche geschichtstheoretischen Probleme zu reflektieren. Für unseren Zweck umfasst dieses umfangreichste Kapitel des vorliegenden Werks die Zeitspanne vom Beginn des 20. Jh.s bis in die Gegenwart. In vielerlei Hinsicht bietet diese Zeit nicht nur die avanciertesten theoretischen Konzepte, sondern die künstlerischen und kunstphilosophischen Positionen dieser Zeit bilden einen positiven wie negativen Reflexionsschirm der gesamten Kunst- und Kulturgeschichte. Denn wie in keinem anderen Jahrhundert vorher war diese Künstlern, Architekten und Philosophinnen bekannt – nicht zuletzt durch die großartige Aufarbeitung dieser Geschichte durch die Gelehrten des 19. Jh.s.

1.0. Kontexte

Das anhebende 20. Jh. schloss nahtlos an die Eigenart des 19. Jh.s an. Es gab ein kräftiges Wachstum der Städte (von den Futuristen bejubelt), eine atemberaubende Dynamik der Industrie – jetzt nur vereinzelt durchzogen von relativierenden Debatten um den verloren gehenden Wert des Handwerks – sowie der Naturwissenschaften und Technik. Um die Jahrhundertwende und in der Zwischenkriegszeit bildete sich eine Reihe von Kunstströmungen, die teilweise eher verbittert das Bruchszenario mit dem Vergangenen zelebrierten als dass sie eine tragfähige Zukunftsgestaltung projektierten. Eine solche Lust am Bruch mit dem Alten wiederholte sich in

den Sechzigerjahren, die den vermutlich nachhaltigsten Projektraum für die Kunst und Architektur der Moderne abgaben.

1.1. Beschleunigung - Produktion - Relativität

Die ersten Jahrzehnte des neuen Jahrhunderts passen in ihren Charakterisierungen über weite Strecken noch ins 19. Jh. und waren zum Teil bereits im letzten Abschnitt Gegenstand der Erörterungen. Die Zeit stand seit dem Beginn der Moderne im Bann des Beschleunigungsparadigmas. Geradezu symbolisch verdichtete sich dies in der rasanten Entwicklung der neuen und spektakulären Technologie der Luftfahrt. Von den 160 Metern, die die Gebrüder Wright 1903 vor fünf (!) Zuschauern mit ihrer Flugmaschine zurückgelegt hatten, bis zu einem 1000-Kilometer-Flug in 6000 Meter Höhe 1914 dauerte es gerade ein Jahrzehnt. »Der Erste Weltkrieg konnte ausbrechen: Die Menschen konnten ihre Schlachten in der Luft austragen.« In der Tat wurde der Erste Weltkrieg zum ersten Krieg der modernen Technik am Boden, auf See und in der Luft.

Schnerb 1983, 541

Das Jahrhundert begann mit einer Bevölkerungszunahme in Europa und zugleich mit verstärkter Auswanderung nach Kanada, in die USA und nach Südamerika, vor allem aus England, Irland sowie der iberischen und italienischen Halbinsel, dort wiederum besonders aus dem unterentwickelten Mezzogiorno. Der wirtschaftliche Aufschwung wurde erstmals von einer Expansion des tertiären Sektors getragen.

VIII.3.2.3.2.1.

Daneben lösten moderne Industrien immer mehr die alten Manufakturbetriebe ab: Stahl, Chemie, Elektrotechnik. Der im 19. Jh. geführte Streit zwischen Manufaktur und Industrie, der noch im Bauhaus unterschwellig weiterschwelte, war *de facto* entschieden. Viele Künstler und Architekten, ob Frank Lloyd Wright, Oscar Niemeyer oder Le Corbusier setzten ganz selbstverständlich und mit großer Neugierde auf die neuen industriellen Techniken und machten diese zur Grundlage der neuen Ästhetik. Der Futurismus schließlich war mit der Verherrlichung des Fortschritts schon ein Nachtreten gegen die rückwärtsgewandten Handarbeits-Anhänger à la Ruskin.

Semper 1860, 112

Die Chemie erschloss der bildenden Kunst und der Architektur ein neues, faszinierendes Material: die breite Palette von Kunststoffen. Bereits im 19. Jh., exakt 1839 wurde von Charles Goodyear die Umwandlung von Kautschuk in Gummi entdeckt (Vulkanisation). Gottfried Semper feierte den neuen Stoff für seine »fast unbegrenzte Wirkungssphäre die Imitation [...].« Es folgten Zelluloid und Linoleum, schließlich gelangen Polykondensation, Polymerisation und Polyaddition, Verfahren zur Herstellung hochmolekularer Verbindungen. Das 1907 patentierte Bakelit (nach dem belgischen Chemiker Leo Hendrik Baekeland) war der erste vollsynthetisch industriell hergestellte Kunststoff. Bakelit konnte in jede gewünschte Form gepresst werden, es war ein ideales Material für alle möglichen Gegenstände, die Designer in eine ästhetisch ansprechende Form brachten. Einer der wichtigsten Forscher zur Polymerchemie war der 1953 dafür mit dem Nobelpreis ausgezeichnete Hermann Staudinger. Die Produktion von Kunststoffen im 20. Jh. explodierte geradezu: Polyvinylchlorid (PVC), Polymethylmethacrylat (Plexiglas), Polyäthylen (PE), Polypropylen (PP), Polyester,

faserverstärkte Kunsthärze und viele andere mehr. Zusammen mit hochspezialisierten Computerprogrammen sind die Kunststoffe nicht nur für technische Produktion, sondern für bildende Kunst und Architektur nicht mehr wegzudenken.

VIII.3.1.2.

Die Fortschritte der Chemie bildeten auch eine Grundlage für neue Techniken bei Fotografie und Film. John W. Hyatt verbesserte das Zelluloid, das in der Fotografie alle anderen Materialien, darunter die schweren beschichteten Glasplatten, verdrängte und die Grundlage für den Film wurde. Roland Barthes bestritt in *Die helle Kammer*, dass die Maler an der Wiege der Fotografie standen und meinte dagegen, es seien die Chemiker gewesen. Die Brüder Auguste und Louis Lumière hatten gleichzeitig mit den Deutschen Max und Emil Skladanowsky den Film erfunden. 1895 führten sie zum ersten Mal öffentlich einen Film vor. Georges Méliès synchronisierte Bild und Ton. Frankreich, das noch bis ins 20. Jh. ein landwirtschaftlich geprägtes Land war, übernahm für einige Jahrzehnte in der Filmindustrie die Führung. Erste großindustrielle Fotofirmen entstanden in den USA, darunter Eastman Kodak.

Die Jahrhundertwende und die folgenden Jahrzehnte waren eine große Zeit der Physik. Die Entdeckungen zeichneten sich dadurch aus, dass sie die bisherige Sicht der Natur auf den Kopf stellten. 1895 stieß Wilhelm Conrad Röntgen zufällig auf eine neue Strahlung, die er X-Strahlen nannte. Er wurde mit dieser Entdeckung 1901 der erste Träger des Preises (für Physik) der Nobelstiftung. Davon angeregt fand 1896 Henri Becquerel zusammen mit Marie und Pierre Curie die Radioaktivität. In radioaktiven Zerfallsreihen verändern sich die chemischen Elemente wie in den alten Alchemistenträumen. Albert Einstein setzte mit der Relativitätstheorie und der Äquivalenz von Masse und

Energie einen der nachhaltigsten Impulse unserer Sicht auf die Natur. Er beendete damit den Gedanken an Stabilität und Objektivität im Universum. Louis de Broglie formulierte den Welle-Teilchen-Dualismus des Lichtes und der Materie. Grundlage dafür bot unter anderem die Formulierung des Wirkungsquantums durch Max Planck. Es ist der Tatsache geschuldet, dass elektromagnetische Strahlung nur in bestimmten Portionen (Quanten als kleinstmögliche Einheit) emittiert oder absorbiert wird.

Heisenberg 1959, 35

Diese Einsichten führten zur Korrektur des Atommodells von Niels Bohr durch die quantenmechanische Deutung der Natur durch Werner Heisenberg und Erwin Schrödinger. Sie war nicht nur in der Physik von großem Interesse, es handelte sich um einen philosophischen und weltanschaulichen Umsturz, vergleichbar mit der Wende vom ptolemäischen zum kopernikanischen Weltbild. Werner Heisenberg, auch er wie alle Erwähnten Nobelpreisträger für Physik (Marie Curie erhielt nach ihrem Physikpreis 1903 auch noch den Nobelpreis für Chemie 1911), brachte das neue Paradigma auf den Punkt: »Das ist allerdings ein sehr merkwürdiges Resultat, das zu zeigen scheint, daß die Beobachtung eine entscheidende Rolle bei dem Vorgang [gemeint ist das Doppelspaltexperiment; BB] spielt und daß die Wirklichkeit verschieden ist, je nachdem, ob wir sie beobachten oder nicht.« Diese Bemerkung zeigt eindrucksvoll, wie sehr der moderne Blick auf die Natur letztlich von den Regeln der transzendentalen Subjektphilosophie im Sinne Kants geprägt ist. Der philosophisch ambitionierte Heisenberg legte, ähnlich wie sein Gesprächspartner Carl Friedrich von Weizsäcker, eine eindrucksvolle Platon-Deutung vor. Mit dem Platonismus grundierte er nicht nur die Unschärferelation und die Bedeutung der Wahrscheinlichkeit, sondern auch die

enorme Wichtigkeit der Symmetriegesetze in der modernen Physik.

Das Paradigma der Relativität war bereits im 19. Jh. in den Künsten aufgenommen worden, vor allem in der zeitgenössischen Musik. Es ging um die Auflösung der alten Harmoniegesetze durch die Gleichschaltung der zwölf Töne. Das glich einer Revolution in der Vorstellung von Schönheit.

VIII.2.2.1.

Le Corbusier 1923, 108

Auf dem Energiesektor trat ein nachhaltiger Wandel ein. Der Energieträger schlechthin war das Öl geworden, Diesel- und Benzimotoren lösten die Dampfmaschine ab. Große Fortschritte in der Industrietechnologie, Verfahrens-, Elektro- und Verkehrstechnik steigerten die Produktivität. 1923 brachte Le Corbusier diese Zeilen zu Papier: »Alle Autos sind im wesentlichen gleich angelegt. Durch den rastlosen Konkurrenzkampf der unzähligen Autofirmen ist jede einzelne von ihnen verpflichtet, den Wettbewerb gewinnen zu wollen. So ist zur bestehenden Standardlösung das Streben nach Perfektion, nach einer über den rohen praktischen Gesichtspunkt hinausgehenden Harmonie getreten, was nicht nur Perfektion und Harmonie, sondern Schönheit bewirkt hat.«

VIII.2.2.1.

Die Erfindung des Fließbandes 1913 durch Henry Ford wurde bereits erwähnt. Das Fließband faszinierte nicht zuletzt die europäischen Architekten der Moderne als Symbol der Effizienz amerikanischer Organisationsformen. Die Serienproduktion mit genormten Einheitsgrößen begann. Wie schon im letzten Abschnitt erwähnt, wurde der Mensch für die Produktion von Kleidung nach Konfektionsgrößen vermessen.

Die wirtschaftliche Dynamik der ersten Jahrzehnte schob die Architekturszene kräftig an. Eklektizismus und Historismus wichen einer neuen Sprache der Architektur. Sie basierte auf der Verwendung neuer Materialien, in erster Linie Glas und Stahlbeton. Glas ermöglichte die Befriedigung des Wunsches nach Licht, Transparenz und Hygiene, mit Stahlbeton konnte man die »Schachtelform« des Hauses auflösen, freie Grundrisse schaffen und Wände durch Glasflächen ersetzen sowie neue, organische Formen realisieren. »Die große Reinigung, die Reduktion der Formen, war Bedeutung genug, war das inhaltsschwere Pathos der Avantgarde.« Ein erster Glaskubus als Fabrikgebäude für die Firma *Steiff* bei Ulm läutete etliche Innovationen im Glasbau ein. Bruno Taut brillierte 1914 bei der Kölner Ausstellung des Deutschen Werkbundes mit einem Pavillon mit Glasdach zum letzten Mal, ehe die Katastrophe des Krieges diesen Aufschwung erstickte und Europas Entwicklung um Jahre zurückwarf.

Kam es bereits im 19. Jh. zum Verlust eines flächendeckenden Stils, ist das 20. Jh. von einer völligen Fragmentierung der literarischen und künstlerischen Ansätze geprägt. Die Liste ist uferlos und die Strömungen der Neoromantik, des Realismus, Futurismus, Impressionismus, Expressionismus, Kubismus, Naturalismus, Symbolismus und andere mehr werden im Folgenden komprimiert dargestellt.

6.1.

Der amerikanische Mathematiker Norbert Wiener war der Pionier der neuen interdisziplinären Wissenschaft der Kybernetik und löste damit Angst auf der einen und Visionen und Utopien anregende Phantasien auf der anderen Seite über die sich selbst steuernden Maschinen aus. Die Kybernetik wurde zur Grundlagenwissenschaft der die industrielle Produktion revolutionierenden Roboter-

Technologie und der Computer-Technik. In der zweiten Jahrhunderthälfte bildete diese Entwicklung unter anderem Titel die Grundlage der Gegenwortsarchitektur.

Ähnlich wie es im Römischen Reich einen Hunger nach der Kunst der griechischen Welt gab, begannen sich interessierte Schichten in der Neuen Welt für die Kunsttradition Europas, darunter vor allem die zeitgenössische Kunst, zu begeistern. Das machte das 20. Jh. zu einem ersten Jahrhundert eines entstehenden weltweiten Kunstmarkts und einer Event-Kultur. Galerien, die wie Firmen agieren und weltweit Filialen unterhalten, Biennalen (seit 1895 jene von Venedig) und Triennalen lancieren mittlerweile einen Hype der zeitgenössischen Kunst. Kunsthändler, -sampler und Kunstkritiker spielen eine immer wichtiger werdende Rolle für die Entwicklung und Bewertung der Kunst. Dazu kommt die neue Dimension der Selbstvermarktung von Künstlern.

1.2. Die Künstler in der »Urkatastrophe«

Schnerb 1983, 671

VIII.1.2.

»Den Europäer, der im Jahr 1914 den Atlas aufschlägt, erfüllt der Anblick seines Territorialbesitzes mit Stolz. Fast ganz Afrika und Ozeanien, die Hälfte Asiens und ein Viertel Amerikas gehörten ihm.« Das Jahr 1814, in dem eine Neuordnung Europas unternommen wurde, lag ein Jahrhundert zurück und der Wiener Kongress war zwar eine Antwort auf den sich neu bildenden Nationalismus, aber er vermochte diese Geißel nicht auszumerzen. Im Gegenteil, inzwischen hatten sich die Interessen der europäischen Nationalstaaten verfestigt, weil sie durch ihre Überseegebiete global geworden waren. Das Denken der politischen Masterminds war von

Großmachtphantasien des 19. Jh.s geprägt und nicht von der modernen Vorstellung eines kreativen wirtschaftlichen und kulturellen globalen Wettbewerbs. Der Krieg, von denen weltweit zahlreiche tobten, galt immer noch als ein legitimes Mittel der Durchsetzung von politischen Interessen. Dazu kam die gefährliche Verführung durch die einseitig verteilten Erfolge der Technik, welche die Schwelle zwischen Politik und Krieg in den Ländern Zentraleuropas sinken ließ.

Ebd., 611

Wie sehr diese Gemengelage die Wahrnehmung verzerrte, zeigt sich darin, dass die k. und k. Monarchie die großserbische Ambition und das Deutsche Reich den fehlenden Weltmacht-Status offenbar nicht anders denn als tödliche Bedrohung dechiffrieren konnten. Das Wilhelminische Deutschland empfand sich gegen Ende des 19. Jh.s angesichts der reichen Kolonialstaaten ringsum trotz seiner lebendigen Wirtschaft und industriellen Leistungsfähigkeit in ein Abseits gedrängt. Es befürchtete den Verlust von Absatzmärkten und leistete sich eine kostspielige Aufrüstung. »Das *si vis pacem para bellum* forderte unerbittlich - und im alten Europa wohl unvermeidlich - seinen Preis.«

Kriegspropaganda

Dazu kamen unsägliche Geschichten, die in zahlreichen Büchern mit hohen Auflagen kursierten. Sie bewirtschafteten ein Klima, in dem das Narrativ eines vermeintlich unvermeidlichen bevorstehenden Krieges gedieh. Der aus estnischem Adel stammende deutsche Militärhistoriker Friedrich von Bernhardi vulgarisierte in seinem Buch *Deutschland und der Nächste Krieg* (1912) Darwin, indem er den Krieg als Ausleseverfahren für wertvolle Rassen pries und den Weg Deutschlands zur glorreichen Weltmacht skizzierte. Solche Thesen wurden

bevorzugt in nationalistischen Wehrvereinen verbreitet. Sie dienten unter anderem als Munition im Kampf gegen den Pazifismus, in Deutschland vertreten vor allem durch die Sozialdemokraten mit ihrem Führer August Bebel. Der Historiker Volker Ullrich nennt das Deutschland der Vorkriegszeit eine »nervöse Großmacht«, die befürchtete, dass die Sozialdemokraten mit ihrer marxistischen Doktrin (bei der Reichstagswahl 1912 zur stärksten Fraktion geworden) bald jede Weltmachtambition verunmöglichen könnten.

Winkler 2009, 1153f

Der aus Mainz stammende Rechtsanwalt Heinrich Claß, einige Zeit Vorsitzender des nationalistischen *Alldeutschen Verbandes*, warb in einem Buch, das bis 1914 fünf Auflagen erreichte, für den Krieg, den Deutschland nicht fürchten müsse, und hetzte gegen das allgemeine Wahlrecht und gegen die Juden. August Winkler spricht von einem nationalistischen Populismus, der auch bei den gebildeten Schichten verfing. Es gab geheimbundartige Einrichtungen, wie den *Reichshammerbund* mit dem *Germanenorden*, der das Hakenkreuz zu seinem Logo erkör und einschlägigen Aktivismus entfaltete. In der Nähe dieser Bünde fand sich auch der 1901 als Verein gegründete *Wandervogel*, eine wichtige Einrichtung der Jugendbewegung, in der es deutliche antisemitische Tendenzen gab.

Illies 2012

Ebd., 90

Von der überdrehten Zeit am Vorabend des Krieges zeichnet der deutsche Kulturjournalist Florian Illies in einem ungewöhnlichen Buch ein plastisches Panorama. Er beschreibt, immer am heftigen Pulsschlag der handelnden Personen aus Literatur und Kunst, die enorme Dynamik des

Zeitgeistes, die bisweilen selbst jene Zeitgenossen überforderte, die den neuen Entwicklungen durchaus aufgeschlossen gegenüberstanden. *Burnout*, damals *Neurasthenie* genannt, war omnipräsent. Der als Bibliothekar an der Technischen Hochschule in Wien arbeitende Robert Musil erhielt im März 1913 diese Diagnose von seinem Nervenarzt, »infolge deren er berufsunfähig ist.«

Solch abwegige Spinnereien wurden intellektuell geadelt durch ihre Aufrüstung mit den Ideen Darwins (wenn auch in ihrer vulgärsten Fassung vom Recht des Stärkeren) und dem élan vital der Lebensphilosophen. Resultat war ein am Beginn des Jahrhunderts verbreitetes Narrativ, wonach ein Krieg eine kathartische Wirkung zeitige und zur Verjüngung und Gesundung einer Gesellschaft führe. Der Krieg war nicht mehr bloßes Instrument eines Imperialismus, ihm wurde eine bioethische und kulturelle Funktion zugeschrieben. Das prägte sich, auch abseits des den Krieg geradezu verherrlichenden Futurismus, in viele Köpfe ein.

Ursachen des Ersten Weltkriegs

Kershaw 2015, 13

Clark 2012

Die Untersuchungen zum Ersten Weltkrieg finden ihren Niederschlag in einer unübersehbaren und gelehrten Literaturflut. Diese Untersuchungen changieren zwischen den Polen einer bewusst gesteuerten Unternehmung und eines geradezu passiven Hineinschlitterns in die Katastrophe und pendeln sich meist in einer mehr oder weniger ausgewogenen und verschieden differenzierten Mittelposition ein. Meist wird die Schuldfrage auf die Schultern der Mittelmächte (Deutsches Reich, Österreich-Ungarn mit den Verbündeten, das Osmanische Reich und

ab 1915 Bulgarien) verteilt. Auch Ian Kershaw geht in seiner monumentalen Studie zum »Jahrhundert des Krieges« vom überbordenden ethnischen Nationalismus, territorialen Ansprüchen, Antisemitismus und der Krise des Kapitalismus aus. Dass die zerstörerischen Kräfte nicht eingedämmt werden konnten, lag seiner Meinung nach nicht zuletzt an den versagenden Politikern, denen Christopher Clark den prägnanten (von Hermann Broch entlehnten) Titel »Schlafwandler« verliehen hat.

Auch Clark zeigt (mit umfangreichen Recherchen in den Archiven), ohne die Mittelmächte von ihrer Verantwortung zu entlasten, welch explosives Gemisch dieses Europa am Beginn des neuen Jahrhunderts insgesamt war. Den Funken, der die Explosion auslöste, warfen die serbisch-bosnischen Nationalisten mit dem Mordanschlag des Gavrilo Princip auf den österreichischen Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand und seine Gemahlin am 28. Juni 1914 in Sarajevo. Der Erzherzog fuhr trotz der hochgradig aufgeladenen Situation mit seiner Frau in offenem Wagen durch die Stadt, wo nicht weniger als sechs Attentäter auf der Lauer lagen.

Winkler 2009, 1185

Matt 2014

Als ob man auf einen solchen Anlass gewartet hätte, waren sich Wien und Berlin schnell einig, Serbien dafür zu bestrafen und dessen Großmachtphantasien im Keim zu ersticken. Die Beteiligten wussten wohl, dass sie einen großen europäischen Krieg auslösten, aber Deutschland wollte es mit dem aufrüstenden Russland lieber gleich als später aufnehmen. »Die tiefere Kriegsursache war der Wunsch Deutschlands, seine politische Vorherrschaft in Europa zu errichten und von der Großmacht zur Weltmacht aufzusteigen.« Wien, das sich in seinem Vielvölkerstaat mehr und mehr einem nationalistischen Aufbegehren

gegenüber sah, ging es letztlich auch um die Statuierung eines Exempels. Das berühmte Wort von der »österreichischen Versuchsstation des Weltuntergangs« prägte am 10. Juli 1914 Karl Kraus in einem Nachruf auf Erzherzog Ferdinand in der *Fackel*. Für Peter von Matt hat kein Historiker »den kaussalen Konnex zwischen einem Kaffeehausgespräch und dem Verenden im Sturmangriff jemals so zwingend aufgedeckt« wie der Dichter Kraus.

Hülk 2016, 365

Aber - und das wird gerne übersehen - Kraus bediente auch wie kein zweiter die antifranzösischen Klischees und griff in seinem Pamphlet *Heine und die Folgen* in die unterste Schublade der Polemik, wenn er Heine beschimpfte, er habe die »Franzosenkrankheit« nach Wien gebracht. »Die Metapher ist gemein und entsetzlich und erstickt das Gelächter selbst des hartgesottensten Satirikers: Denn Kraus setzt die ›Franzosenkrankheit‹, sprich die Syphilis, und das Feuilleton in eins, überträgt die virale Ansteckungskraft durch Sex [...] auf das Feuilleton und benützt schamlos das moralische Verdikt, das häufig diese Krankheit trifft, als Argument seiner Pressekritik: [...].« Neben den Feuilletonisten bekamen die jüdischen Assimilationsverweigerer ihr Fett ab, gegen die Nationalisten und Antisemiten entwickelte er jedoch kaum eine besondere kämpferische Ambition.

Als das zaristische Russland nach der Kriegserklärung Wiens unter scharfem Protest der Bolschewiki eine Generalmobilmachung anordnete, war der Weg für die europäischen Mächte geebnet, unter Gesichtswahrung auf Seiten Österreichs oder Russlands in den großen Krieg einzutreten. Durch die Kriegserklärung Japans (das im Schatten der Vorgänge in Europa Aspirationen auf China einlösen wollte) an Deutschland und Österreich 1914 wurde dieser Krieg sofort zu einem globalen Krieg.

Kaufmann 2014

Der Erste Weltkrieg war der erste Krieg mit industrieller Technik. Die Errungenschaften des 19. Jh.s, Gewinnung von Distanz, die Vorteile an Mobilität durch Eisenbahn und Flugzeug, sowie die Entwicklung des Panzers, die Fortschritte der Chemie, die Geschwindigkeit der Nachrichtenübermittlung, der Einsatz der Fotografie, schlügen sich nun nieder in der wichtigen Rolle der Artillerie, der schnellen Verschiebung von Truppen und dem (am Anfang von Wissenschaftlern überwachten) Einsatz von Giftgas und in neuen fotografischen Analysen zur Feindaufklärung. »Töten und Getötetwerden wurde in Form eines anonymen Kriegsgeschehens erfahren.« Die Herstellung diverser Waffensysteme war standardisiert und normiert, damit besonders effektiv. Durch die Köpfe der militärischen Planer spukte die Vision eines mobilen und motorisierten Krieges, indes ist dieser Krieg durch jahrelangen statischen Grabenkampf über 700 Kilometer Länge (an der Westfront) charakterisiert. Erst der Eintritt der Vereinigten Staaten 1917 auf Seiten der Alliierten brachte wieder Dynamik in das Geschehen und führte letztlich zur Niederlage der Mittelmächte.

Pfoser/Weigl 2013

Illies 2012, 41f/44

Die Folgen waren verheerend. Europa war ein anderer Kontinent geworden, Reiche waren verschwunden, ein Flickenteppich von Kleinstaaten entstand, eigentlich gab es nur Verlierer, wenn man vielleicht von Amerika absieht, wo man Vorteile orten könnte. Der amerikanische Historiker und Diplomat George Kennan prägte für das Geschehen das berühmt gewordene Wort der »Urkatastrophe«. Kein Land und keine Hauptstadt in Europa wurden dermaßen gedemütigt und erlebte eine solchen Identitätsbruch wie Österreich mit seiner Hauptstadt Wien, das sich nach dem

»Weltuntergang« als unbedeutender Kleinstaat wiederfand, an dessen Lebensfähigkeit die wenigsten glaubten. Dabei war dieses Wien »eine Weltstadt geworden, was man in der ganzen Welt sah und spürte, nur in Wien selbst nicht [...].«/»Hier tobten die Kämpfe um das Unbewusste, die Träume, die neue Musik, das neue Sehen, das neue Bauen, die neue Logik, die neue Musik.«

Kriegsbegeisterung

Kershaw 2015, 64

2.1.3.

Es ist schwer zu begreifen, dass die oben erwähnten krausen Theorien bei so vielen Künstlern und Intellektuellen verfingen und eine Kriegsbegeisterung auslösten. Zwar war die Meinung verbreitet, dass der Krieg »ein kurzes, aufregendes und heroisches Abenteuer mit einem schnellen Sieg und geringen Verlusten [...]« sein würde, aber er platzte mitten in die Blüte der Avantgarde, die in den Künstlervereinigungen grenzüberschreitende Beziehungen pflegte. Die Künstler waren international gut vernetzt, schätzten Paris, London, Berlin, München, Wien, Prag, St. Petersburg, Moskau. Aber nun schien in der Tat die utopische Vision von der Erneuerung der Gesellschaft, ja der ganzen Welt nicht mehr in den Narrativen der Avantgarde gelegen zu haben, sondern in abstrusen nationalistischen Geschichten. Diese seltsame Ambivalenz ist schließlich ein wenig attraktives Kennzeichen der Moderne des 20. Jh.s geworden, das man nicht umschiffen darf und das uns noch eigens beschäftigen wird.

Marc, zit. nach Clemenz 2014, 25

Beckmann, zit. nach Kohler 2014, 26

Jünger, zit. nach Frevert 2014

Max Liebermann erwartete sich eine Überwindung des Materialismus, Franz Marc eine Reinigung des alten Europa, das ihm den Zugang »zum eigentlichen Sein jenseits aller Sinnestäuschungen« ermöglichen sollte. Otto Dix malte sich 1915 als Kriegsgott Mars. Max Beckmann zog freiwillig in dieses »Reinigungsunternehmen«, weigerte sich aber, auf Franzosen und Russen zu schießen. Die einen waren seine Vorbilder, die anderen Landsleute des bewunderten Dostojewskij. Er sah im Krieg wohl auch ein ästhetisches Erlebnis, denn »meine Kunst kriegt hier zu fressen.« Ähnlich wie Ernst Ludwig Kirchner brach er über der Realität des Krieges verzweifelt zusammen. Kirchner, der Begründer der Künstlergruppe *Die Brücke*, posierte 1915 in Uniform in seinem Atelier, nachdem er sich freiwillig gemeldet hatte. Auch der Kriegsfreiwillige und Kriegsmaler Oskar Kokoschka fertigte *Selfies* an, Postkarten, auf denen er in Uniform abgebildet ist. Selbst die sozialdemokratische Künstlerin Käthe Kollwitz ließ ihre beiden Söhne eher leichten Herzens in den Krieg ziehen, im Glauben an einen gerechten, ehrenvollen und ritterlichen Verteidigungskrieg, vor allem gegen den russischen »Despotismus«. Einer von ihnen fiel gleich 1914. Der Leutnant Ernst Jünger schwadronierte in seinen Tagebüchern von einem »Duell« mit »hohem Reiz«: »Man lebt, man erlebt, man gelangt zu Ruhm und Ehren, das alles nur um den Einsatz eines armseligen Lebens.«

Marc, zit. nach Clemenz 2014, 26

Franz Marc sah einen »Anfang der Dinge« vor sich, vor denen er mit pochendem Herzen stehe. Er faselte vom Tod als Erlöser, von Sterbelust und vom Glück der gefallenen Soldaten. Aber auch nationalistische Wortspenden, die an die Propaganda-Parolen des *Alldeutschen Verbandes* erinnern, gab er von sich. Dazu kam ein Männlichkeitschauvinismus, der an das Futuristische Manifest Marinettis erinnert: »Der wissende, strenge Typus

des neuen Europäers wird ein männlicher Typus sein; er wird auch die Erotik, statt sie und sich dem Weibe zu überantworten, wieder seine Sache werden lassen.« Erst 1916, kurz vor seinem Tod, änderte Marc im Trommelfeuer der Schlacht von Verdun seine Meinung und revidierte den Glauben an die Reinheit des neuen Europa und die Erlösung durch den Krieg. Er fiel am 4. März vor Verdun und teilte das Schicksal mit anderen Freiwilligen, unter ihnen die Futuristen Antonio Sant'Elia und Umberto Boccioni. Der enge Freund der letzten Jahre, August Macke, war bereits im ersten Jahr des Krieges gefallen. Auch der international gut vernetzte Macke hatte sich freiwillig gemeldet, aus dem Feld dann aber Briefe voll des Grauens geschrieben.

2.2.6.

Ohnehin wenig Skrupel kannten die italienischen Futuristen, die sich darauf freuten - so Marinetti 1915 - die »wahnsinnigen Skulpturen« zu bewundern, »die unsere inspirierte Artillerie aus der Masse des Feindes formt.«

2.2.3.

Paul Klee sah als einer der wenigen klarer und bedauerte »das Unglück« dieses Krieges, der die Freundschaft mit den französischen Künstlern so sehr auf die Probe stellte. Bald kippte die Stimmung. Die Bilder der Künstler zeigen fahle, ausgemergelte Gesichter, die Zerstörung des Krieges spiegelt sich in zerstörten Bildern. Max Beckmann und Otto Dix malten ausdrucksvolle Antikriegsbilder. Viele standen angesichts der längst laufenden Internationalisierung auch zwischen den Stühlen: Der in Mannheim geborene Daniel-Henry Kahnweiler, der als Pariser Galerist und unermüdlicher Förderer der Kubisten Kontakte zwischen Frankreich und Deutschland pflegte, wurde 1914 zum feindlichen Ausländer und floh in die Schweiz. Dem Elsässer Hans Arp erging es gleich. Er schloss sich in der