



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Von den Künsten und der Kunst

Pinder, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1948

Noch und Schon

urn:nbn:de:hbz:466:1-41790

schafft die Wabe geometrisch, als Sechseck (nur setzt sie kein Zeichen damit). Die Natur schafft auch geometrisch, der Mensch auch ungeometrisch. Der Künstler aber schafft echte Form nicht nach der Natur, sondern als Natur.

Noch und Schon

Wo in der Kunst kein Bezug auf die Erscheinungswelt sichtbar wird, da erscheint die verführerische Ähnlichkeit von Architektur und Musik. Es ist wohl eine Ähnlichkeit, aber man soll sie nicht überschätzen. Es ist, etwas überschärft gesagt, die Ähnlichkeit von Noch und Schon, die Ähnlichkeit noch reinen Raumes mit schon reiner Zeit. Sie ruht mehr auf dem, was beide Künste nicht haben, als auf dem, was beide besitzen. „Architektur ist gefrorene Musik, Musik ist flüssige Architektur“, es klingt verführerisch, zu verführerisch. Diese Ausdrücke sind durchaus nicht sinnlos, aber sie drohen es zu werden, sobald man sie als Bestimmungen nimmt. Beide Künste leben nicht von der sichtbaren Erscheinungswelt, das ist richtig. Aber die Architektur lebt vor jeder Abbildung, die Musik nur jenseits von ihr. In der Architektur ist die Erscheinungswelt noch nicht gespiegelt, in der Musik nicht mehr; dafür wird freilich die Erscheinungswelt selber durch Architektur bereichert und verändert. Musik hat es zwar nicht mit dem Sichtbaren zu tun, aber um so mehr mit der vollen Wirklichkeit des Unsichtbaren in uns, mit den Gefühls- und Willensregungen unserer ganzen Seele, die sie darum im Augenblicke aufpeitschen oder niederdrücken,

beseligen oder bestürzen kann; und zur „Seele“ gehört auch der Leib, der in Tanz oder Marsch die musikalischen Schwingungen unwillkürlich aufnimmt. Die Gefühls- und Willenswelt ist auch ein Hauptfeld der Dichtung. Nur spiegelt die Dichtung alles, auch das gegenständlich Sichtbare, nur mittelbar — nur mittelbar, aber doch alles — und sie kann darum mit dem Worte, das alles benennt, auch alles eindeutig bezeichnen. Scheinbar, sagen wir genauer. Sie kann es, sie kann aber auch noch mehr, ja sie muß es um so mehr, je reiner dichterisch sie wird; um so weniger kann sie in dem Sinne deutlich sein, wie es echte Prosa zu sein hat. Sie kann sich damit der Musik nähern; dann wird auch sie dem Wörtlich-Gegenständlichen gegenüber eine geheimnisvolle Undeutlichkeit annehmen, die ahnen macht, wo geahnt werden soll. (Diese kann auch schon in der Vorstellungsfolge liegen: Goethes „Märchen“.) Hier liegt jedoch für die Musik ihre natürlichste Möglichkeit. Sie bleibt dem Gegenständlich-Sichtbaren gegenüber grundsätzlich vieldeutig bis zur Undeutlichkeit, nicht, weil sie die ganze Erscheinungswelt noch nicht kennt, sondern weil diese sich zu ihr hin in einen feinsten Zustand verflüchtigt hat. Die ganze Welt ist ihre Voraussetzung — aber auch nur diese noch. Darum ist Programm-Musik, sobald man ihr Programm nicht kennt, nur noch undeutlicher als absolute. Absolute Musik kann sich in einem fast sternenhaften Bereiche reiner Gesetzmäßigkeit bewegen. Sie pflegt aber besonders in den ihr günstigsten, den späten Zeiten mehr zu wollen, und das gibt sie dann reichlich. Sobald sie das Feld der Ge-

fühls- und Willensbewegungen betritt, so läßt sie über Eines keinen Zweifel: über die Farbe des Gefühls. Das ist eine Wirklichkeit, die der Architektur durchaus ferne liegt (so sehr diese „Stimmung“ entfalten kann). Es ist ein feinerer Aggregatzustand des gleichen Wirklichen, mit dem es Dichtung, Malerei oder Plastik darstellerisch zu tun haben. Die Gefühlsfarbe setzt immer ein Wirkliches von größerer Dichtigkeit voraus. Sie selbst ist oft das Einzige, das dem Erwachenden noch tagelang von den Träumen seiner Nacht erhalten bleibt. Das ist ein sehr dünner, aber doch sehr echter Stoff. Ein Stoff ist es immer noch. Die Gefühle sind dann losgelöst von jenen Sinnesempfindungen, die in der Wirklichkeit sie erst auszulösen pflegen. Der Rückschluß auf diese das Gefühl auslösenden Empfindungen des Wirklichen (und damit auf die Erscheinungswelt) ist bis zur Unmöglichkeit da erschwert, wo das Gefühl um seiner selber willen herrscht. Dieser Rückschluß ist dort aber auch nicht mehr nötig — in der Architektur ist er es noch nicht. Diese ist gegenstandslos vor lauter eigener Gegenständlichkeit; sie ist keine betrachtende Kunst. Die Musik ist dieses in hohem Maße. Sie ist also durchaus nicht gegenstandslos, sie ist nur erscheinungsfern. Die Ähnlichkeit beruht auf einem tiefen Unterschiede, selbst im Negativen.

Zum Positiven: beide Künste haben eine besonders starke Technik nötig, und beide haben es in hohen Graden mit Maß und Zahl zu tun. Aber Zahl und Maß benutzt der Architekt nicht anders als der Tischler oder der Schreiner; der Bau bedarf deren nicht anders als

das Gerät. Der Architekt verwendet bewußt Maße und Zahlen, um in der vollen Wirklichkeit, in der sein Werk sich zu behaupten hat, die von der Natur selber gegebenen Ordnungsgesetze bewußt wirken zu lassen. Der Musiker aber verwendet Töne, die schon Zahlen sind. Er treibt nicht bewußtes Rechnen, sondern „unbewußtes Zählen“, wie Leibniz sagte. Das ist schon wieder ein Unterschied, und genau bei der größten Ähnlichkeit.

Baukunst braucht ihren Platz, Tonkunst nur ihre Zeit. Baukunst stellt sich am breitesten und festesten in den Raum, sie ist unausweichlich. Tonkunst ist dem Raume gegenüber so frei wie der Gedanke und also auch die Dichtung. Baukunst kann Riesenwerke schaffen, die auf langes Leben berechnet sind, aber wie alles, was auf dieser Erde sich erhebt, der Zerstörung ausgesetzt, dem Klima, der Verwitterung, der Katastrophe. Musik könnte man nur mit den Menschen töten, die sie im Kopfe haben. Baukunst hat Zweck und Sinn, Musik, auch wo sie dient, nur Sinn, nicht Zweck. Baukunst ist noch so eng mit der Welt auch der außerkünstlerischen Zwecke verzahnt, daß sie immer vieler Nichtkünstler bedarf, um in die Wirklichkeit zu gelangen, die ihre wahre Stätte ist (Maurer, Zimmerleute, Steinträger, Mörtelmischer usw.). Bei keiner Kunst ist Ähnliches weniger denkbar als bei der Musik. Die Ausführenden, deren sie bedarf, sind selber Künstler, sie sind Darsteller, nicht Hersteller; das Werk selber ist in ihnen, und der Vortragende kann auch der Schaffende sein (er war es besonders häufig in der großen Zeit des 18. Jahrhunderts). Architektur ruht

und bedarf keines Vortrages, in dem sie jedes Mal verschieden „aufgefaßt“ wäre. Musik ist immer Bewegung und bedarf immer des Vortrages, geschehe er auch unhörbar im Inneren.

Auch Musik hat ihren Bau, natürlich. Sie hat auch ihre Symmetrie, nach Stil und Werk in verschiedensten Weisen und Graden. Baugesetze in diesem Sinne haben aber alle Künste, auch die Dichtung. Architektur hat auch ihre Bewegung. Sie hat auch ihren Rhythmus, je nach Stil und Werk in verschiedensten Weisen und Graden. Rhythmische Gesetze haben aber alle Künste, auch die Dichtung. Es sagt viel zu wenig vom Wesen der Musik, wenn man sie flüssige Architektur nennt; es verschweigt viel zu viel vom Wesen der Baukunst, wenn man sie gefrorene Musik nennt. Eine Art gefrorener Musik findet man am ersten noch in der Ornamentik, und dort genau um so eher, je weniger sie architektonisch ist. Das großartigste Beispiel mögen gewisse Wikingerornamente sein, die es bis zur Linienfuge bringen. Sie sind dem Gegenständlichen gegenüber von geradezu musikalischer Undeutlichkeit, sie geben dem Auge nicht Bilder, sondern bewegte Linien in künstlicher Verschlingung. Sie nehmen wirklich, in einem noch vormusikalischen Zeitalter, etwas von den späteren Fugen der Musik voraus. Sie können es aber nur, weil sie völlig unarchitektonisch sind und weder Stand noch Lage anerkennen.

Baukunst und Musik können einander sehr wohl begegnen, aber nicht, weil sie eigentlich das Gleiche in zwei verschiedenen Formen wären, sondern nur, weil

jede Kunst auf der Höhe ihrer Kraft sich einer anderen bemächtigen kann. So etwas geschieht der Musik des frühen Mittelalters vielleicht durch das Architektonische, und der Architektur des späten Barock sicher durch das Musikalische (nur daher die Vergleichbarkeit etwa der Treppe von Schloß Mirabell mit wikingischer Linienkunst und beider mit der Musik). Jede Kunst bietet überhaupt jeder anderen irgendwelche Grenzflächen dar und hat obendrein irgend etwas besonders Vergleichbares mit jeder — so die Baukunst sogar mit der Dichtung, sofern nämlich beide eine besonders weitreichende Berührung mit dem Ganzen des Lebens haben. Nur ist das „Leben“ für die eine der Daseins- und Aufgabenraum, für die andere der Betrachtungsstoff. Immerhin eine Vergleichbarkeit; man erkennt sie schon an der Unmerklichkeit, mit der aus dem Architekten ein Ingenieur und aus dem Dichter ein Schriftsteller werden kann.

Bauwerke, gerade alte, große, vertretungsberechtigte, pflegen von ganzen Folgen verschiedener Meister zu stammen. Musik, „in Kompagnie“ geschaffen, verstört unsere tiefste Vorstellung von dieser Kunst. Baukunst hat nun einmal ihre höchsten Blüten in Zeiten starker Gemeinschaft, Musik in Zeiten starker Einzel-Ichs. Baukunst ist wahrhaft die Urkunst, mit der sich der Mensch buchstäblich zuerst in das Leben hinausbaut, was sogar die Landschaft verändert. Musik hat ihre reinste Blüte in Spätzeiten, wo sie sogar die Seelen verändert.

Der Mainzer Dom ist ein ehrwürdiges Ganzes aus acht Jahrhunderten, eine wahre Persönlichkeit mit eigener Lebensgeschichte. Er lebt stärker als die zahlreichen

Einzelmenschen, deren Leistungen er in sein machtvolles Ich eingeschmolzen hat. Hier ist, wie in vielen höchsten Leistungen der Baukunst, die eigentliche Person das Werk — ein erhabener Gegenstand. In den höchsten Leistungen der Musik bleibt die Person immer jener eine Mensch, aus dem sie wurde — ein erhebendes Ereignis.

Auch vergesse man nicht, daß in der Baukunst der Bauherr eine schöpferische Bedeutung erlangen kann, die in der Musik unmöglich ist. Wir kennen die dauernde Mitbestimmtheit ganzer Bauten als Kunstwerke durch den Bauherrn. Die Akten der Barockzeit insbesondere offenbaren — gerade in einem Zeitalter der stärksten musikalischen Einzel-Ichs — eine verwirrende Fülle nicht nur von verschiedensten Entwürfen verschiedener Meister, sondern vor allem von immer neuen Eingriffen der Bauherren. Was mußte alles geschehen, bevor Vierzehnheiligen oder Pommersfelden, Ottobeuren oder das Würzburger Schloß ihre Vollendung fanden! So etwas kann nur in einer Kunst von Gegenständen geschehen, nicht in einer Kunst der Ereignisse. Ist wirklich die „gefrorene Musik“ das Wesentliche an der Baukunst? Es ist Noch und Schon, was die Vergleichbarkeit erzeugt hat.

Noch und Schon besitzen eine verführerische Ähnlichkeit. Ein einziges Beispiel: die farbige Behandlung kirchlicher Innenräume um 1700 ist der um 1800 weit näher als der um 1750: vor und nach dem Rokoko wird gerne eine sehr plastisch wirkende Farblosigkeit bevorzugt, Weiß oder Grau mit etwas Gold; das Rokoko

selber schwelgt in Rosa, Apfelgrün und Himmelblau. Auch fehlt vor und nach ihm die asymmetrische Zügelung, die es selber kennzeichnet. Um 1700 noch kein Rokoko, um 1800 schon keines mehr, und doch alles wieder ganz anders! Nach der erkannten Verwechslung wird der Unterschied stets nur um so deutlicher. Überwundenes Rokoko sieht natürlich ganz anders aus als noch nicht entstandenes. Die Vergleichbarkeit von Geburt und Tod!

Die ganz tiefen Töne entziehen sich unserer Wahrnehmung ebenso wie die ganz hohen, und doch waltet auch da ein Unterschied. Die einen entziehen sich uns, weil die Schwingungszahl zu niedrig, die anderen, weil sie zu hoch ist. Die Gründe sind nicht die gleichen, nur der Erfolg ist vergleichbar.

In diesem Falle wissen wir übrigens einmal mit sachlicher Genauigkeit, daß die Grenzen des uns sinnlich Wahrnehmbaren nicht die Grenzen des Wirklichen sind (für andere Lebewesen gelten andere). Hier ist das Gebiet der Wissenschaft. In anderen Fällen sollten wir uns damit vertraut machen, daß auch die Grenzen des uns Denkbaren nicht die Grenzen des Möglichen sind. Hier beginnt das Gebiet der Metaphysik und das Gebiet der Religion.

Grenzbereiche, Anfang und Ende des uns Vorstellbaren, scheinen einander gerne zu entsprechen, und durch eben diese Entsprechung unterscheiden sie sich wieder am deutlichsten. Wie in den untersten Bereichen des Seins, in der Welt der kleinsten Bauteilchen, so geht auch in der höchsten geistigen Welt, in der Welt der

reinen Einfälle (und unter den Künsten bei Dichtung und Musik) das Räumliche im Zeitlichen, der Gegenstand im Ereignis auf. Gerade die Entsprechung eröffnet wieder den Blick in den Unterschied. Auch hier herrscht das Verhältnis von Noch und Schon. Dort unten scheint der Gegensatz von Ereignis und Gegenstand noch nicht — hier oben scheint er nicht mehr zu bestehen. Die untersten Bausteine unserer Wirklichkeit sind gewissermaßen noch keine Gegenstände, weil sie noch ebenso sehr Ereignisse sind; die reinsten Formen des Geistes sind schon nicht mehr Gegenstände, weil sie nur noch Ereignisse sind. Jene haben unsere alten Vorstellungen von der uneingeschränkten Macht der Ursächlichkeit erschüttert; diese könnten uns ein Höheres als alle unsere Ursächlichkeit überhaupt ahnen machen.

Dazwischen liegt die anschauliche Welt unserer Wirklichkeit und unserer Künste mit ihrem dauernden In- und Gegeneinander von Gegenstand und Ereignis. Es ist die uns anschauliche Welt, nicht mehr. So weit sie reicht, gelten Raum und Zeit, gelten die vier Dimensionen. Aber auf dieser Strecke wenigstens können wir etwas messen; wir können die eigentümliche Verschiebung vom Gegenständlichen zum Ereignishaften hin abmessen, die unsere begrenzte Wirklichkeit offenbar auszeichnet und die in den Künsten sich spiegelt. Am untersten Rande dieser Strecke liegt ein Gebiet, in dem Raum und Zeit, Ereignis und Gegenstand, noch nicht klar geschieden sind. Es klärt sich offenbar zuerst zu einer Vorherrschaft des Gegenständlichen, aus der dann wie-

der eine Entfaltung in das Ereignishafte hinein anhebt. Sie entspricht dem Verhältnis des Anorganischen zum Organischen, des Räumlichen zum Zeitlichen. Dahinter beginnt abermals Geheimnisvolles, nun aber eines, das keiner Wissenschaft mehr zugänglich ist. Wir vergessen nicht, daß es nur eine kleine Strecke ist, auf der das Sein uns anschaulich erscheint. Wir denken noch einmal an die Klaviatur. Nach zwei Seiten hin, nach den zu tiefen wie den zu hohen Tönen, ist sie begrenzt. Nach zwei Seiten hin ist auch die ganze uns anschauliche Welt begrenzt. Nach der einen, der unteren, kann Wissenschaft weitergehen. Hier hat die neueste Physik etwas von dem Schleier gelüftet, der manches Geheimnis vor der klassischen noch verbarg. Sie gerät dabei um so mehr in das Abstrakte, je mehr sie an Kenntnissen gewinnt. Dies heißt: sie wird um so unanschaulicher, je tiefer sie hinter unsere, nur unsere Anschaulichkeit taucht. Das Abstrakte, in das sie gerät, ist ein uns entzogenes Konkretes (nur im Sinnbilde zu fassen). Vielleicht aber wird es in seiner eigenen Wirklichkeit nur um so dichter, je dünner und abgezogener es uns erscheinen muß. Vielleicht steht es gar so, daß wir uns nicht nur der untersten Welt der kleinsten Bauteilchen, daß wir uns auch einer anderen, nur ahnbaren höheren Wirklichkeit (auf der anderen Seite der Klaviatur) um so mehr nähern, je mehr sich die unsrige zu verflüchtigen scheint. Wir erleben ja sogar innerhalb der für uns als voll geltenden Wirklichkeit Welten, die für andere Wesen transzendent, für uns selber jedoch durchaus diesseitig sind. Die Welt, die ich über einen Hund

hinaus besitze, ist für ihn durchaus transzendent (so wie seine Welt über die der Pflanze hinausgeht), und nur jene, die er mit mir teilt und die er für sich allein hat, ist es nicht. Aber sein Transzendentes — wohin er, wenn er dächte, seine Metaphysik richten müßte und wohin er immerhin seine Gefühls-Metaphysik“, seine Hingabe, seine Angst und seine Treue richtet — diese dem Tiere transzendente Welt ist für uns nachgewiesene Wirklichkeit. Spiele ich mit dem Hunde, füttere ich ihn oder kämpfe ich mit ihm, so bin ich mit ihm in seinem Diesseits; denke ich, so bin ich in seinem Jenseits, aber immer noch in meinem Diesseits. Von diesem meinem Diesseits, das für ihn ein Jenseits ist, hat der Hund im höchsten Falle eine ganz dumpfe Ahnung, eine schauernde Witterung. Sollte es von uns aus zu nächsten höheren und also notwendig unvorstellbaren Wirklichkeiten anders sein? — Jedenfalls ist die Vermutung möglich, daß eine uns transzendente höhere Wirklichkeit uns nur in einer stetigen Verdünnung der unseren, als stetige Verminderung und also auch Abstraktion ahnbar werden müßte. Schon Ereignis ist abstrakter als Gegenstand, Zeit abstrakter als Raum. Der stetige Dimensionsverlust vom Gegenstande zum Ereignis hin, der durch den Aufbau der uns anschaulichen Welt zu gehen scheint und den die Künste spiegeln, er könnte mindestens als ein fruchtbares Sinnbild gelten. Vielleicht ist er mehr.

Zwar kann, wer nicht selber Physik treibt, auch deren Wege nicht mitgehen. Trotzdem können ihm gewisse Erkenntnisse übermittelt werden, und wir erleben

mit Dank, daß dies jetzt dauernd geschieht — um so mehr, je mehr die Physik selbst an das Philosophieren gerät. Sie nimmt heute die „Beobachtbarkeit“ in den wissenschaftlichen Befund selber hinein; sie wird geisteswissenschaftlicher; die Geisteswissenschaften werden wohl naturwissenschaftlicher werden. Vielleicht darf ein Nicht-Physiker zu sagen wagen: dort unten, wohin die Physik jetzt gedrungen ist, gelten Raum und Zeit noch nicht, und selbst die Ursächlichkeit, die wir uns nur als Wirkung innerhalb unserer vier Dimensionen vorstellen können, wird damit mindestens undeutlicher. Das geschieht am unteren Ende der Klaviatur. Am oberen jedoch ist keine Wissenschaft mehr möglich. Dort beginnt die Metaphysik, und dort gelten Raum und Zeit nicht mehr.

Ein Wesenszug aller Kunst aber scheint es zu sein, daß ihre Sinnbilder nach jener oberen Seite hinüberzielen, die jenseits der Klaviatur beginnt. Das ist wohl das Religiöse an ihr und der tiefere Sinn ihres „Spieles“: es ist gar kein Spiel, es ist der Kampf gegen den Tod durch die Bannung des Vergänglichen im Gefäße der Form — und zugleich vielleicht die Ahnung einer höheren Wirklichkeit.