



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Aussagen zur Kunst

Pinder, Wilhelm

Köln, 1949

Deutschland und Italien

**urn:nbn:de:hbz:466:1-42105**

## DEUTSCHLAND UND ITALIEN

Im Norden herrscht ein tief organisches Gefühl für den Grundriß eines Bauwerks, zu dem die Fassade (als „Gesicht“ des Innenraumes) mit gehört. Wenn eine nordische Kirche nicht vollendet wurde, so fehlt es meist in den oberen Geschossen (Türme). Im Süden kommt es vor, daß bei einem sonst fertigen Bau nur die Fassade als rohe Mauer stehen blieb. Dem geringeren Gefühl für das organische Verhältnis von Außen und Innen bedeutet die Fassade nur Maske, Scheibe, Kulisse für den Platz vor ihr.

\*

Bezeichnend für Italien ist der Sinn für reine Schaubarkeit: Auch die Fassade ist oft nur ein Schauspiel, ein Schaustück. Klassische Gotik ist daher in Italien undenkbar. Sehr oft ist die italienische Fassade nicht Gesicht des Innenraumes, sondern herangeschobene Kulisse. Sie wird nicht herausgetrieben von innen, sondern vorgelegt und ist, grob gesagt, nicht Gesicht, sondern Maske.

\*

Nordische Raumkunst ist (kompliziert) erlebbar auch im Erinnerungsbilde, sogar ihre Ausdehnung. Das Wesen eines italienischen Raumkunstwerks liegt in seiner *Gegenwart*. Sein Erinnerungsbild ist dürftig, — wir sagen: leer. Es ist uns „zu wenig“, und darin liegt etwas Positives: Das nordische Raumkunstwerk ist unabhängig von der Gegenwart, ist Musik, hat seine Melodie und ist auch im Erinnerungsbilde lebensfähig.

\*

Das ganz typisch nordische Kunstwerk versetzt uns in Bewegung, das ganz typisch südliche Kunstwerk steht uns gegenüber als etwas gegenständlich Gewordenes, Zuständliches, Verharrendes.

\*

Nordische Kunst ist auch als Erinnerungsbild reich, weil in ihr eine stärkere *Begegnung* von Kräften stattfindet. Sie ist, mehr als die Kunst des Südens, unabhängig vom Maßstab und lebendig auch jenseits der wirklichen Ausdehnung. Sie wird erlebt durch eine Fülle von Bewegungen, die wir ausführen müssen, und dies eben füllt die Erinnerung aus. Das Erlebnis nordischer Kunst ist in besonders hohem Maße eine *Tätigkeit*.

Italienische Kunst dagegen verharret, sie ist Objekt. Das Raumwesen imponiert als objektive Tatsache, es ist vor allem *schaubar*. Italien rechnet in einem höheren Grade und auch geschichtlich früher (darin liegt seine „Modernität“) mit dem Beschauer im eigentlichen Sinne.

\*

Man darf das für Italien bezeichnende Wirksamachen der objektiven, imponierenden realen Ausdehnung nicht als etwas Ungeistiges verstehen. Denn diese Ausdehnung ist nicht dasselbe wie die rohe Tatsache „Größe“ (Quantität).

\*

In Italien, anders als irgendwo sonst, ist die reale Ausdehnung eines Kunstwerks Grundlage für seine formale Wirkung. Manche nennen es das „Denken in Proportionen“; aber die Proportion allein macht es gerade *nicht*, — man wendet sie ja auch unabhängig vom realen Maßstab an. Dieser jedoch, die wirkliche Größe, ist für

Italien das Entscheidende. Takt in der Wirkung des Maßstabes kennzeichnet durchgehend die italienische Kunst; er ist es, der die reale Größe erst *wirklich* macht. Die Proportion nimmt nur eine dienende Stellung ein. Das Typische an Italien ist der Glaube an den physischen Raum.

\*

Der südliche Glaube an das Werk als etwas Räumlich-Körperliches verlangt: 1. Sinn für die Wirkung der realen Größe; 2. Proportionierung nach dem Gesetz einer leicht faßlichen Grundform; 3. Verwendung von Formen der niederen Mathematik. (Von hier aus erklärt es sich auch, daß in der italienischen Kunst eine stärkere Neigung liegt, sich der Wissenschaft zu öffnen, und daß die Theorie eine größere Rolle spielt als im Norden.) Diese drei Dinge: reale Größe, Proportion und niedere Geometrie ergeben zusammen jene Monumental-Absicht, die aller italienischen Kunst zu Grunde liegt. Die monumentale Größe ist Grundgesetz für alle italienische Kunst.

Auch die italienische Kleinstadt ist monumental. Das Dorf, das Gehöft sind abgeschwächte oder abgeschnittene Monumentalformen. So wirkt z. B. der zu jedem oberitalienischen Bauernhause gehörige Schuppen mit seinen drei Arkaden wie herausgeschnitten aus dem Untergeschoß eines palazzo oder aus den Laubengängen einer piazza. In Italien ist das Große immer das Erste, das Ursprüngliche, das Kleine erst sein Abglanz und seine Nachahmung. Die als „gut“, das heißt als monumental erkannte Form vererbt sich. Im Norden dagegen herrschen Trieb und Drang zu steter Wandlung. Hier ist die Einzelform von größerem Reiz und auch von größerer Phantasie als im Süden, — man denke nur an die Schönheit eines deutschen Dorfes!

\*

Für nordische, speziell deutsche Art ist die Feinheit der Einzelarbeit bezeichnend. Auch die Städte sind eine Häufung von Einzelarbeiten. Die deutsche Stadt ist in gewissem Sinne ein gesteigertes Dorf. Nicht die piazza entscheidet, nicht der klar umkantete Monumentalraum. Als im Norden Plätze auftauchten, da geschah es unter italienischem Einfluß.

\*

Was zuvor über die italienische Bevorzugung mathematischer Formen gesagt wurde, das gilt nur mit folgender Einschränkung: Geometrische Formen werden in der Kunst nicht mit absoluter Genauigkeit angewendet. Takt im Ausweichen, der Reiz des „Beinahe“, die leise Abweichung sind überall zu spüren. Man verwendet die Mathematik nur „ziemlich“ genau, das Wort auch im geistigen Sinne genommen: „geziemend“.

\*

Horizontalismus ist das herrschende Prinzip italienischer Baukunst. Türme sind in Italien das, was Nietzsche einmal sehr geistvoll und treffend vom Marcus-Turm in Venedig gesagt hat: „französisch, wärest du sein accent aigu“, — nämlich Akzente. Die typische Bewegungsrichtung reicher Formengänge in Deutschland ist die Vertikale, also etwas, das der Mensch nicht tatsächlich abschreiten kann, sondern nur geistig, überlegend, sozusagen mit dem Gehirn.

\*

Italien muß immer als künstlerische Einheit gefaßt werden. Auch wenn man nur einen Ausschnitt aus seiner Kunstgeschichte behandelt, bleibt die Betonung des stetigen Faktors „Italien“ notwendigste Forderung. Die starke Einheitsprägung dieses Landes ist künstlerischer

Art in dem Sinne, daß wir den natürlichen Zusammenhang aller Dinge, der gemachten wie der gewordenen, in Italien besonders stark empfinden. Die Natur wirkt hier oft wie ein Stück Kunst (man denke nur an den architektonischen Charakter der Pinie!) und die Kunst in hohem Maße als „Naturprodukt“. Es ist bezeichnend, daß der Ausdruck „la pianta uomo“ nur von einem Italiener geprägt werden konnte und eigentlich auch nur auf einen Italiener bezogen werden kann, jedenfalls nicht auf einen Mitteleuropäer.

\*

Einer der tiefsten Gegensätze zwischen deutscher und italienischer Kunst liegt in dem typisch deutschen Sinn der „Mühe für das Auge“, im „Unbequem-machen“ des Sehens. Vorausgesetzt wird hier jenes mühselige, aber in der Mühe wirklich selige deutsche Sehen. Eine Tätigkeit des aufnehmenden Menschen wird verlangt. Daher kommt es andererseits auch, daß uns die italienische Kunst oft so beglückt, weil sie uns das Aufnehmen, das „Genießen“ nicht erschwert.

\*

Zum Erlebnis nordischer Kunst gehört der Reiz der Mühe für das Auge. Die Gefahr einer formalen Überreizung liegt nahe, einer Übersteigerung, Verwirrung und Unruhe. Die Gefahr des Südens dagegen ist: formale Leere. Für südliche Kunst gilt die Forderung der leichten Faßlichkeit. Der Norden mutet dem Auge größere Umwege zu, weil die Wege, die Bewegungen vom betrachtenden Subjekte gefordert werden. In Italien ist der leicht faßliche Umriß, sind die Formen der niederen Geometrie, sind orthogonale Beziehungen wesentlicher als im Norden.

Der Nordländer sehnt sich zuweilen nach der ruhigen Festigkeit südlicher Form. Die nordische Art: Form als Ereignis, als Geschehnis zu fassen, trägt die große Gefahr einer subjektivistischen Überbetontheit in sich. Zuspitzend und übertreibend kann man sagen: Form als *Tat* bei uns, Form als *Tatsache* bei den Italienern. Darum ist aber der Norden nicht formlos, er hat nur eine andere, der Musik angenäherte Art von Form. Darum ist aber auch der Süden nicht gehaltlos, er hat nur eine andere Art von Gehalt!

\*

Es ist durchaus falsch, wenn behauptet wird, die Symmetrie stamme aus Italien. Deutschland brauchte sich die Symmetrie nicht erst aus Italien zu holen, sondern fand sie in der frühen Kunst des eigenen Landes. Dürer hat ein absolut symmetrisches, frontales Selbstbildnis gemalt, bevor er (zum zweiten, entscheidenden Male) nach dem Süden gegangen war.

\*

Das Italienische ist dem unmittelbaren Erleben der menschlichen Gestalt von sich aus günstiger als das Nordische.

\*

Die Phantasie des Südens bleibt immer konkret, die Phantasie des Nordens drängt zum Abstrakten hin.

\*

Wo es sich um das Eigenleben der abstrakten Linie handelt, steht der Norden im Vordergrund. Im unmittelbaren Erlebnis der menschlichen Gestalt ist der Süden bedeutender, frischer und erfinderischer.

\*

In der Malerei Italiens dient das Licht vorzugsweise der Gestalt. Das nordische Licht dient dem, was *zwischen* den Gestalten ist; wie ja überhaupt der Bruch des Monopols der Gestalt vom Norden ausgeht.

\*

Für den Italiener ist das Wesentlichste die Linear-Perspektive, für den Nordländer die Luft- und Licht-Perspektive. Im Süden liegt (bei der Perspektive) das Schwergewicht auf den zur Bildfläche senkrechten Horizontalen, im Norden auf den gestaffelten Vertikalen.

\*

Italienische Brunnen sind niemals „idyllisch“ — wie so häufig die Brunnen im Norden. In ihrer Ausgestaltung zeigt sich viel öfter ein antikes, heilig-symbolisches Verhältnis zum Wasser. Ein quellendes, schäumendes, erfrischendes Gefühl steckt darin. Sehr oft verbindet es sich mit einer Monumentalisierung, die sich vielfach schon im Material (Marmor) ausdrückt.

\*

Es besteht in Italien eine sozusagen sprechende Einheit von Natur und Kunst. Der Nordländer steht zur Kunst immer in einem gewissen Spannungsverhältnis.

\*