



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Von den Künsten und der Kunst**

**Pinder, Wilhelm**

**Berlin [u.a.], 1948**

Vom Wesen der Künste

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

# VOM WESEN DER KÜNSTE

## IM VORAUSS

Alles, was der Mensch in sichtbarer Form gestaltet, ist in einem innersten Wesenskern der Sprache unserer Zunge nicht zugänglich. Das ist nicht nur deshalb so, weil alle Kunst, auch die dichterische und musikalische, eben Kunst und nicht Denken über Kunst ist, weil alle Kunst sich niemals mit demjenigen völlig decken kann, was über sie gesagt wird. Es ist vielmehr bei der sichtbaren Form noch aus einem ganz eigenen Grunde so: weil sie sich nicht durch unser Ohr an uns wendet. Sie wendet sich nicht an unser Ohr und auch nicht unmittelbar an unsere innere Vorstellung.

Dies aber tut die Sprache. Auch bei stummem Lesen ist geheim das Ohr in unserem Inneren tätig. Das ist zwar bei stummem Musizieren ebenso, aber Lesen, Schreiben, Drucken ist übermitteltes Sprechen, nicht Tönen. Es ist unsinnlicher „Geist“, es ist Denken, es setzt stets das Hören gesprochener Worte mit dem Erfolge innerer Vorstellungen voraus. Von allen Künsten tut nur die Dichtung das Gleiche. Dichten und Denken gedeihen auf gleichem Boden, Dichten und Denken gehen leicht ineinander über. Wer Geschichte der Dichtung treibt, befindet sich immerhin im gleichen Gebiete wie die Dichtung. Auch er bedient sich, wie sie, der Sprache unserer Zunge — und damit der nur innerlichen Vorstellungen, die diese erzeugt.

Alle sichtbare Form tut dies nicht. Alle sichtbare Form wäre gar nicht gebaut, gebildert, gezeichnet oder ge-

malt, wenn sie das Gleiche, was sie ausdrückt, ebenso gut mit der Sprache unserer Zunge sagen könnte. Dies gilt wiederum auch für die Musik. Sie spricht uns zwar ebenfalls in das Ohr, aber auch sie spricht ja nicht die Sprache der Worte, in der wir denken. Auch sie ist eine sinnhafte und sogar, wenn man will, eine „bildende“ Kunst.

Wir können uns ohne die Sprache nicht verständigen. Aber wenn wir uns denkend, also sprechend, über sichtbare Formen verständigen, so dürfen wir nie vergessen, daß wir uns einem Werkstoffe gegenüber befinden, der der Zungensprache fremd ist, damit auch Formen gegenüber, deren Wesen geradezu darin liegt, daß sie selber nicht gesprochen sind. Dasjenige an ihnen, um dessen willen sie nicht gesprochen sind, das gerade ist ihr Wesentliches als bildende Kunst. Die Sprache kann es nur einkreisen.

Dies braucht uns nicht zu entmutigen, es muß uns nur besonnen machen. Die Sprache kann uns nicht nur zum Ausdruck der fruchtbaren Erregung verhelfen, die von erlebter Form jeder Art auf den wirklich Empfänglichen ausströmt. Sie kann uns darüber hinaus gewisse Wege mitteilen, auf denen der Mensch ehrlichen Willens sich dem unsprachlichen Kerne der Form wenigstens nähern kann. Wer sich möglichst viel vom Geheimnis der Form bewußt machen will — und das zu wollen, ist ein sehr männlicher, nämlich ein wissenschaftlicher Trieb! —, der soll nicht früher auf sein Denken verzichten, als bis er so nahe als ihm möglich an den letzten, sprachlich unerfaßbaren Kern herangekommen ist. Aber er soll von vornherein wissen, daß dieser da ist.

## DIE BILDENDE KUNST UND UNSERE SINNE

Wir erfassen die Welt der Kunstformen mit den gleichen Sinnen, mit denen wir die ganze Natur, auch alles, was nicht Kunst ist, also unsere gesamte Umwelt, erfassen. Aber es geschieht in der Kunst etwas Einzigartiges, etwas, was von allen uns bekannten Lebewesen einzig der Mensch hervorzurufen vermag: unsere Sinne, mit denen wir von Natur aus Eindrücke empfangen, werden in den Dienst seelischer Absichten gestellt, die ihrerseits selber Eindrücke senden. Unsere Sinne selber werden aus Empfängern zu Sendern.

In diesem Vorgange ist der wahre Gehalt der Kunst nicht etwa erschöpft, im Gegenteil: dieser liegt erst weit hinter der Form, und er ist selber so wandelbar, daß er in verschiedenen Zeiten sehr Verschiedenes bedeuten kann. Wer den tieferen Sinn aller Kunst auch in ihrer Geschichte zu suchen versteht, der findet, daß sie in gewissen Zeiten durchaus nicht daran denkt, dem Menschen das bieten zu wollen, was er heute Kunstgenuß nennt — worauf er einen selbstverständlichen Anspruch zu haben glaubt. Fest steht dennoch, daß auch solche Kunst, die gar nicht damit rechnet, „genossen“, ja auch nur gesehen zu werden, dennoch und ganz selbstverständlich mit den Sinnen des Menschen als den einzigen Vermittlern, mit den Sinnen als Sendern rechnet, auch wenn der Künstler selber der einzige Mensch war, der sein Werk als Kunstform sah.

Von dieser Mittlerrolle soll zunächst die Rede sein. Es gilt, die Sinne, mit denen wir die künstlerischen For-

men aufnehmen, zu schärfen. Es gilt, sie zuvor zu erkennen. Dabei zeigt sich schnell, daß zwischen Sinn und „Sinn“ unterschieden werden muß. Es ist bekannt, daß einer wie ein Luchs hören und dennoch unmusikalisch sein kann, für die Musik also taub — ebenso wie einer taub und dennoch der größte Tonkünstler sein kann, für die Musik also schöpferisch hörend: Beethoven. Es ist nicht ganz im gleichen Maße bekannt, daß einer ein Jägerauge haben und dennoch für künstlerisch gestaltete Formen geradezu blind sein kann. Es fehlt uns bezeichnenderweise ein Wort, das der Bestimmung „musikalisch“ mit gleich selbstverständlicher Gültigkeit entspräche. „Visualisch“, hat man vorgeschlagen. Das Wichtigste ist die Tatsache selber. Scharfes Gehör ist noch nicht musikalisches Gehör, scharfes Auge noch nicht Auge für Kunstformen. Bloß scharfes Gehör und bloß scharfes Auge sind nämlich scharf nur da, wo die Sinne des Menschen gleich denen aller Tiere als reine Empfänger tätig sind. Erst da, wo sie sich gleichsam umkehrend zu Sendern werden, erst da beginnen jene dem Menschen allein gegebenen Möglichkeiten, die uns angehen. Das, wovor schärfste Tiersinne versagen und allein Menschen-seelen empfänglich sein können, das ist nichts anderes als die innere Ordnung der Eindrücke, die erst der Mensch geschaffen hat: seine schöpferische Form. Hinter unseren äußeren Sinnen stehen gleichsam innere, die auf solche vom Menschen geschaffene Ordnung antworten können, so daß die sichtbar gestaltete Form nicht dem Geräusche entspricht, das dem Unmusikalischen die Musik ist, sondern daß sie uns klingt.

In der Musikalität gibt es unzählige verschiedene Grade, vom unbestimmten Klangrausch bis zur feinsten Gliederung des Gehörten. Nicht anders ist es bei der bildenden Kunst. Wer wirklich unvisualisch ist, der möge es ruhig gestehen. Er entbehrt etwas, aber er trägt keine Schande. Über bildende Kunst zu reden und gar zu urteilen, wenn die Seele nicht mit ihren Formen schwingt, wenn das Herz nicht dazu treibt, wenn nicht ein besonnenes Denken dazu ermächtigt, das ist nicht etwa „gebildet“, sondern geradezu ungebildet, vielmehr das noch Schlimmere: halbgebildet. Bilden können wir nur, was schon in uns ist. Bei den weitaus Meisten indessen, die sich vielleicht bei erster ehrlicher Prüfung selber für unvisualisch halten würden, wird es sich nur um mangelnde Ausbildung oder um eine verschüttete Anlage handeln. In Deutschland jedenfalls ist seit der Reformation vieles bloß verschüttet worden. Die Menschen der Dürerzeit waren in weit höherem Grade Augensmenschen als jene der Goethezeit. Aber von beiden stammen die heutigen ab, und es sieht so aus, als ob wir aus einem Zeitalter wesentlich dichterisch-philosophisch-musikalischer Bildung (dem letzten, schon stark angezehrten Erbe der Goethezeit) wieder in ein entschiedener visualisches eintreten wollten — es müßte denn überhaupt alles zu Ende sein.

Damit ist freilich keineswegs gemeint, was heute oft so mißverstanden wird, der „Bildhunger“ des heutigen Menschen. Er ist oft nur Denkmüdigkeit und auch im besten Falle erst ein sehr ungewisses Versprechen. Es kann heute dem, der noch weiß, was ein künstlerisches

Bauwerk, ein Bildwerk, eine Zeichnung, was überhaupt ein Bild für eine wunderhafte Tatsache ist, ähnlich zu Mute werden, wie einst E. T. A. Hoffmann, als er die „Leiden eines Unmusikalischen“ schrieb (der niemand anderes als der vereinsamte Musikalische war). Der Mißbrauch, der damals, und zwar zur Zeit der höchsten wirklichen Kraft der Tonkunst, mit geformten Klängen getrieben wurde, der wird heute vergleichbar mit der Welt der Bilder getrieben, heute, wo selbst eine Zeitung kaum noch wagen darf, nicht illustriert zu sein, wo auf das Auge so unablässig eingeredet wird, wie damals auf das Ohr. Dabei ist die bildende Kunst heute in keiner Weise von gleicher Kraft wie damals die Musik. Der Hunger nach dem Bilde ist meist nur Hunger nach der Abbildung. Die echte Empfänglichkeit für sichtbar gestaltete Form, die der echten musikalischen entspricht, ist gewiß noch nicht größer geworden; nur die Gefahren für sie scheinen in das Unermeßliche verbreitert.

Wir fragen nach den Sinnen, mit denen wir die sichtbare Raum-Körperwelt aufnehmen. Es sind wirklich mehrere. Das „Sehen“ ist schon in seiner äußeren Form nicht bloß Sehen des Auges. Wir haben mehr als einen Sinn, um die raumkörperliche Wirklichkeit aufzunehmen; das Auge ist wohl der vornehmste, aber es ist nicht der einzige. Wir sehen nicht nur Bilder, wir erfassen auch Körper, wir durchgehen auch Räume. Dies gilt schon für die nichtkünstlerischen Eindrücke der Erscheinungswelt, die uns dauernd umgibt. Da aber die gleichen Sinne, mit denen diese Eindrücke von uns aufgenommen werden, auch der künstlerischen Form antworten müssen,

so gibt es auch in der Kunst nicht nur Bilder, sondern auch Körper und Räume. Dies heißt: es gibt Malerei, Bildnerei und Baukunst, wie und — weil es Sehen, Tasten und Gehen gibt. In der Baukunst wird, wie in der reinen Musik, überhaupt nichts der Erscheinungswelt Ähnliches gegeben. Es wird nicht abgebildet, es wird nur gebildet. Aber auch wo dies anders ist, da handelt es sich in der Kunst niemals darum, das Gleiche zu geben, was in der Natur schon vorliegt und was unabhängig vom menschlichen Willen von allen Seiten her sekundlich auf uns eindringt: die sogenannte Wirklichkeit. Genau nachgeahmte Wirklichkeit wäre nicht Kunst, sondern Panoptikum, also etwas wahrhaft Ekelhaftes, das sich zur Kunst verhält wie die Leiche zum Lebendigen. Rein sachliche Wiedergabe wird am besten und anständigsten durch Naturabguß oder Photographie erstrebt, also mechanisch. Kunst aber ist etwas Organisches, eine zweite Welterschöpfung, eine zweite allein aus dem Menschen anhebende Natur, in der wohl die gleichen Sinne tätig sind, aber nicht mehr erleidend, abhängig und wahllos für alle Eindrücke, sondern handelnd, herrenhaft und erlesend nur für solche, die durch unsere Sinne hindurch erst in geheimnisvoller Ordnung nach außen gesendet wurden, damit gerade sie empfangen werden konnten. Hinter dieser Sendung liegt das Eigentliche, das, was das Senden erst nötig und sinnvoll macht.

Unsere Ortsbewegung und die Baukunst

Nur in der entwickelten Malerei ist das Auge allein als Vermittler tätig. In der Baukunst — je echter sie



ist, um so sicherer — ist unser Gehen, die Ortsbewegung unseres Körpers, geradezu die unterste Grundmöglichkeit für die Aufnahme der Form. Wir erfahren den Raum durch Gehen. Dabei tasten wir auch. Dabei sehen wir auch, wenn wir nicht blind sind. Vieles ertastet und durchgeht schon das Auge, aber es kann dies nur auf Grund der untersten und wesentlichsten Erfahrung, eben des Gehens. Das ist im Zeitalter der Photographie und der Bilderdrucke vielen ganz aus dem Bewußtsein geraten. Der Einblick in eine mittelalterliche Kirche, den wir in den Büchern erhalten, ist unter vielem anderen schon deshalb ein ganz ungenügender Ersatz, weil er stillesteht. Der wirkliche Eindruck ist ja eine ganze Kette immer neu im Wandeln aufgenommener Bilder, deren Ziel freilich nicht diese Bilder selber sind, sondern das durch sie erst vermittelte Bauwerk. Der Film (auch nur ein Ersatz) kommt, richtig geleitet, der Wiedergabe echter Baukunst schon weit näher.

Der gestaltete Raum macht die Architektur aus, nicht der Wetterschutz, nicht das Dach. Aber echte Räume sind natürlich auch Höhle und Zelt. Auch sie sind Keime des Architektonischen. Eine der edelsten Monumentalformen der Höhle ist im sogenannten Schatzhaus des Atreus zu Mykenai erreicht, einem eingegrabenen, sehr lebendig durchgegliederten Zentralraum, der wohl einen gestalteten Eingang, aber keine entscheidende Außenform besitzt. Viele Zentralbauten lassen sich als ins Freie gestellte monumentale Höhlen auffassen. An das Zelt wiederum könnte man viele andere der aufrecht im Raume stehenden Baukörper anschließen. Indessen, das Treibende ist

überall das Herausgrenzen eines Stückes vom physikalischen Raume, die Richtung und die Gliederung innerhalb des Herausgegrenzten.

Heilige Haine, ohne Dach und Schutz, sind ebenso echte und deutliche Keime späterer Großarchitektur wie Höhle und Zelt, und ebenso ist es der Weg. Die ägyptische Kunst hat die Tempelstraße ebenso erzeugt wie die vorderasiatische etwa den „heiligen Weg“ von Milet. Auch der ferne Osten kennt das, auch der Islam noch in seinen späteren Gräberstraßen. Ein großartiges Beispiel aus dem vorgeschichtlichen abendländischen Norden: die Steinsetzung von Carnac in der Bretagne, wo 11 Parallelreihen von reichlich 2000 übermenschengroßen Steinpfeilern errichtet waren, eine Gruppe heiliger Riesenstraßen, herausgegrenzter und herausgerichteter Raum — aber naturgemäß ohne Dach. Die Abgrenzung auf der Erde, wo wir gehen, ist wichtiger als jene gegen den Himmel, den wir nur sehen. Auch in der Basilika der christlichen Kunst spricht noch lange der heilige Weg mit: von Vorhof und Vortempel bis zum Chore hin, meist auch (nicht immer) „orientiert“, d. h. geostet, der aufgehenden Sonne zugewendet. Architektur kann also, als Höhle wie als Straße, den Außenbau sogar entbehren. Wo sie ihn braucht, da muß sie ihn auch von innen her selber erzeugen, so daß Außen und Innen nur zwei Ansichten des Gleichen sind — nicht ein Gegensatz. Allerdings kann auch ein Gegensatz fruchtbar gestaltet werden, wenn man ihn berechnet. Dies kann geschehen, um Überraschung und Steigerung hervorzurufen (namentlich im Barock).

Immer aber, in aller echten Baukunst, ist das Außen nur das Kleid, die Fassade wirklich das Gesicht des Innenraumes und nicht bloß ein Bild, so wenig wie der Raum selber. Es gibt freilich Zeiten, in denen das Bild des Raumes, auch das Bild des Außenbaues, wichtiger ist als die vollräumliche und vollkörperliche Entfaltung. Das sind aber immer Zeiten, in denen das rein Baukünstlerische geringer geworden ist zugunsten des Malerischen. Das gilt in peinlicher Weise für viele Schauseiten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Wenn man Fassaden aller möglichen Stile vor oft sehr vernünftig gestaltete Gebäude-Innere klebte, so hing dies nicht nur mit dem Verluste eines eigenen Stiles, es hing auch schon mit dem Verluste des echt Architektonischen an sich und einem krankhaften Gewinne des Malerischen zusammen. Die Stillosigkeit, die Stilhetze dieser jüngsten Vergangenheit, ergab sich tatsächlich schon aus dem Verlust des urtümlichen Verhältnisses zum echten Raume, der eben der Raum unseres Schreitens, unseres Gehens, und nicht nur unseres Sehens ist. Es ist kein Zufall, daß im 19. Jahrhundert eine glänzende Malerei leben und die gleiche Zeit nicht einmal mehr stileigene Rahmen für ihre bedeutendsten Bilder stellen konnte. Der Rahmen ist nämlich noch ein Restbestand baukünstlerischen Gefühles.

Jede Raumform muß gerahmt sein, um Form zu sein. Alle vom Menschen künstlerisch gestalteten Räume sind durch Körper abgegrenzt. Ohne geformte Körper kein geformter Raum.

## Unser Tastsinn und die Plastik

Auch Körper kann ich sehen. Aber das ist nicht das erste und urtümliche Erlebnis des Körperlichen. Dieses liegt vielmehr dem Tastsinne ob. So, wie ich unbewußt gehe, wenn ich mit dem Auge einen Raum durchschweife und abschätze, so taste ich auch unbewußt einen Körper ab, selbst wenn ich ihn zunächst rein mit dem Auge umgreife. Ortsbewegung ist ein Tasten unseres ganzen Körpers, Tasten der Hand wiederum ist eine Ortsbewegung, und Sehen ist ein verfeinertes Tasten. Ortsbewegung und Tasten können das Gesehene nachprüfen, und es wird etwas zu bedeuten haben, ob diese Nachprüfbarkeit vom Kunstwerke selber aus gewünscht, geduldet oder abgelehnt wird. Wenn wir auf einer Bühne statt vollkörperlicher Säulen flache gemalte Scheiben erblicken, so ist das im Bühnen-Bilde wohl erträglich. Beim Bauwerke möchten wir darüber lachen. Echte Baukunst verlangt in echtem Raume echte Körper, und deren Echtheit verlangt wiederum unser Tastsinn. Ich brauche die Säulen, die Pfeiler, die Sockel, die Gesimse, die Kapitelle nicht wirklich mit der Hand anzufassen, aber ich will wissen, ich will sehen, daß ich es kann, daß ich es — auch bei unerreichbar fernen Formen — könnte. Wie beim Raume das Gehen, so ist beim Körper das Tasten die eigentliche Grunderfahrung.

Der Tastsinn ist in besonderem Maße der Träger des plastischen Empfindens, also auch der plastischen Kunst. Alle echte Plastik ist greifbar. Auch hier wieder brauche ich nicht alles anzufassen — oft kann und darf ich es gar nicht —, aber schon meine Augen belehren mich

schnell, wie weit das Tastbare durchgesetzt ist. Ich sehe ja in Wahrheit mit zwei Augen, deren Abstand, deren verschiedene Stellung erst das flache Bild körperhaft macht. Der Wert an reiner Plastizität kann in verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Werken äußerst verschieden sein. Er kann erstaunlich gering sein — dann ist etwas Entscheidendes verloren gegangen, nicht am künstlerischen Werte, aber am Gehalte reiner Plastizität. Je plastischer eine Form von innen heraus empfunden ist, desto sicherer ist, daß, wenn ich sie anfasse, ich das Gleiche erfahre, was mein Auge schon zeigte, daß also der Eindruck des Auges die Prüfung durch den Tastsinn erträgt. Ein vollendet plastisches Werk kann grundsätzlich auch von einem Blindgewordenen (allerdings nicht einem Blindgeborenen) in seiner wesentlichen Form erfaßt werden. Nur ganz Weniges, etwa der Reiz des Metalles oder die Farbe ursprünglich eingesetzter Augen, ist bei klassischen griechischen Werken der tastenden Hand nicht zugänglich. Überhaupt erhält der Blinde keine An-Sicht, aber er erhält immerhin einen wirklichen Be-Griff der Form. Der Sehende hat viel voraus, aber nicht jeder Sehende empfindet stark genug, ob das Gesehene noch echt tastbar ist. Der Blinde kann nur dieses Letztere feststellen, aber dies kann er durchaus.

Man darf geradezu sagen: echte Plastizität ist Zusammenfall des Sichtbaren mit dem Tastbaren. Mit anderen Worten: wenn meine Hand nachspürt und nichts wesentlich anderes findet, als was schon das Auge mir gesagt hat, so habe ich echte Plastik vor mir. Damit ist freilich noch nicht gesagt, daß sie auch vollendet sei.

### *Plastik des Organischen*

Es tritt aber noch etwas hinzu. Der Umkreis des Tastsinnes ist sehr viel enger als jener des Gesichtssinnes; was er erfaßt, ist immer nicht weit von unserer eigenen Wirbelsäule entfernt. Darum wohl bevorzugt er, wo er in der Kunst zum Sender wird, das, was selber eine Wirbelsäule hat; auch das neue Wesen, das durch die Sendung entsteht, soll das Gleichnis eines sich selber innerlich ertastenden Wesens sein (wir spüren unsere eigenen Bewegungen mit innerem Tastsinn). Der liebste und höchste Gegenstand der Plastik muß also der menschliche (allenfalls der tierische) Körper sein, der lebendig bewegliche Körper, der den Tastsinn ebenso selber besitzt, wie er ihn anreizt. Ein Baum ist kein Gegenstand echter Plastik, selbst in großartigster Form fordert, ja erlaubt er nicht sein „Denkmal“ aus Marmor oder Bronze. Er besitzt selbst keinen Tastsinn (wenigstens keinen, den der natürliche und also der künstlerische Mensch unwillkürlich miterleben könnte); er besitzt ihn nicht, aber er lockt ihn auch nicht einmal an (das Blatt wohl, der Stamm wohl, aber nicht das Ganze des Baumes). Die Statue eines Baumes wäre aus beiden Gründen ein Widersinn.

Statuen gelten immer beweglichen Wesen, wie frei oder wie gebunden sie auch aufgefaßt seien. Das Standmotiv hat seinen Sinn nur bei einem Wesen, das sich bewegen kann. Nur dieses steht „selber“. Ein Baum wächst in die Höhe, aber ein Stehen im Sinne animalisch beweglicher Wesen ist das nicht — weil er nicht gehen kann.

Nicht alle Plastik will sich in das selber Tastempfindliche, damit auch die Anatomie einfühlen, immerhin: die bisher noch deutlichste aller plastischen Kulturen, die griechische, hat, indem sie die Einfühlung auf die Spitze trieb, auch den inneren Bau des Körpers, damit auch das Standmotiv, das rhythmische von Stand- und Spielbein, sich erkämpft. Ja, schon bei den alten „Apollines“, die es noch nicht haben, spürt man — in tiefem Gegensatz zu scheinbar ähnlichen ägyptischen Gestalten — die „Gelenke knacken“. Auch bei der ruhigsten Gestalt handelt es sich um die Ruhe eines selbständig beweglichen Körpers. Plastik lebt im Umkreise des höher Organischen.

#### *Plastik des Anorganischen: Tektonik*

Es gibt jedoch auch so etwas wie Plastik des Anorganischen. Schmarsow hat für diese den Namen Tektonik vorgeschlagen — einleuchtend. Der Obelisk ist das beste Beispiel. Er ist eine in klassischer Reinheit geformte Steinsetzung, wie sie grundsätzlich auch das vorgeschichtliche Abendland kennt, er entspricht dem Menhir. Er ist so tastbar geformt wie das reinste plastische Werk, aber er ist „leblos“ — das unterscheidet ihn von der Plastik. Er ist gleichzeitig so fern der lebendigen Erscheinungswelt wie das Werk der Architektur, aber er ist nur Körper, nicht Raum — das unterscheidet ihn von der Architektur. Architektonisch sollte man nur die Raumschöpfung nennen. Natürlich steht das Tektonische hier so nahe, daß es in jeder Stütze, auch im Kleide des Raumes zum Ausdruck kommt. Den Obelisk entwirft nicht ein Bildner, sondern ein Architekt, aber dieser ist

bei einer solchen Tätigkeit Tektoniker. Die meisten Mittel des Architektonischen sind, für sich allein betrachtet, Tektonik. Tektonik steht also zwischen Bildnerei und Baukunst. Nach beiden Seiten hat sie leicht ihre Übergänge; sie treten als Gradunterschiede zutage. Die ägyptische Pyramide ist ganz überwiegend Tektonik. Sie enthält nur einen winzigen und notwendig verkümmerten Keim von Archi-Tektonischem: den Grabraum und den Zugangsweg dafür. Die Außenform ist nicht vom Innenraume her erzeugt, sie ist ein mathematisierter Hügel. Wenn man im klassizistischen Entwurfe (Gilly!) einer Pyramide einen Zentralraum als Inhalt gab, so wollte man ein überwiegend tektonisches Werk voll architektonisch machen — nur möglich unter Opferung des Sinnes und bei völliger Unvereinbarkeit von Außen und Innen. Das war schon 19. Jahrhundert!

Bei allem Grabbau liegt das Tektonische nahe. Er gilt dem Toten — echte Architektur will Lebendige führen oder einhegen. Die Grabtürme der islamischen Baukunst sind zuletzt auch mathematisierte Grabhügel: *u n b e t r e t b a r*, das ist nicht architektonisch, sondern tektonisch. Selbst bei der Tadsch Mahal in Agra, dem märchenhaften tempelartigen Grabschlosse, ist das Architektonische zur guten Hälfte nur Schein; wer den Bau betritt, ist von der mangelhaften Raumhaltigkeit enttäuscht. Sie ist jedoch gerechtfertigt, die Bewohnerin ist eine Tote. Auch, wo der Bewohner ein Götterbildnis ist, wie beim griechischen Tempel, da hat der innere Raum nicht entfernt die Bedeutung wie etwa in der christlichen Basilika, in der eine Gemeinde einen unsichtbaren Gott



verehrt. Es war nicht ganz sinnlos, die Basilika als einen wie einen Handschuh gewendeten Tempel zu sehen. Das Volk konnte den griechischen Tempel nur umziehen, in die christliche Kirche mußte es eingehen. Im griechischen Tempel ist also das Tektonische innerhalb des Architektonischen stärker als ursprünglich in der christlichen Kirche. Die Grenzen zwischen Tektonik und Architektonik sind notwendig schwankend.

Auf der anderen Seite ist namentlich frühe Plastik leicht dem Tektonischen verwandt — immer um so mehr, je weniger sie das Organische betont. Dies gilt aus einleuchtenden Gründen mit besonderer Kraft für alte Bauplastik. Sie wächst an der gemeinsamen Wurzel von Plastik und Tektonik, sie schafft menschenhafte Bauglieder. Die älteren Gestalten von Chartres sind tektonischer als die späteren. Ihre röhrenförmige Gesamtform entstammt der (sehr verdünnten) Säule der Gewände und tritt mit dieser in die Gemeinschaft rhythmischen Wechsels. Bis zu Naumburg und Meißen hin vollzieht sich im großen 13. Jahrhundert eine immer größere Selbstbefreiung des Plastischen, eine immer deutlichere Lösung aus dem Tektonischen. Dann freilich folgte eine teilweise mehr tektonische Plastik.

Auch heutige Plastik kann wieder nach dem Tektonischen zielen; oft sieht man es ihr noch an, daß sie mit Absicht, aber einer sehr vernünftigen Absicht, aus der allzu deutlich gewordenen Lebendigkeit des 19. Jahrhunderts zu einem neuen Dienste zurückgezwungen werden soll. Sie wird dann das Grunderlebnis des Organischen zurücktönen, um tektonischer zu werden. Sie ist nur

nicht als Glied einer die Plastik unwillkürlich erzeugenden Baukunst entstanden, sondern wird oft mehr von außen an eine ebenfalls noch ringende Architektur herangetragen.

### *Das Malerische in der Plastik*

Plastik kann sich ebenso wie nach dem Tektonischen auch nach dem Malerischen abwandeln. Der Speerträger des Polyklet kann uns in jedem Sinne als Musterbeispiel echter Plastizität gelten. Wir vergleichen ihn mit dem Obelisk. Aber das bedarf keines weiteren Wortes mehr: der Unterschied vom „Leblos“-Tektonischen leuchtet ohne weiteres ein. Wir vergleichen besser mit ihm eine Büste von Rodin, etwa die des Fürsten Troubetzkoi; da erfahren wir Entscheidendes. Rodin war sicher ein großer Meister, und er rang sogar bewußt um die Wiedereroberung eines echt plastischen Gefühles, das er selber als ringsum verloren beklagte. Dennoch war er der Sohn des 19. Jahrhunderts, der gleichen Zeit, der auch die architektonische Form oft zum bloßen Bilde verflacht war, weil sie die echten Schreit-Raumgefühle verloren hatte. Sie hatte zu großen Teilen auch das echte Tastgefühl verloren. Wir stellen uns den gleichen formempfänglichen Blindgewordenen vor, der am Speerträger so gut wie alles Entscheidende aufnehmen konnte. Alles ist für ihn anders geworden, das Ganze. Aber wir brauchen nur an eine Stelle zu denken, die Darstellung des Auges. Die tastende Hand des Blinden stellt am Werke des Polyklet (in seiner ursprünglichen Form) die aus Metall eingesetzten Wimpern, den offen liegenden

Teil der Augenkugel und wohl selbst die Pupille fest, in voller Ausdehnung. Es fehlt nur das Aussehen, nicht der plastische Gehalt. Bei der Büste Rodins rutscht der Finger in eine dem Tastsinn unverständliche Grube mit Zacken und Fetzen! Der denkende Blinde weiß wohl, daß das Auge gemeint ist, aber wie es gestaltet ist, das kann er nicht wahrnehmen. Diese Gestaltung nimmt nur noch das Auge wahr. Bei der richtigen Entfernung ergeben nämlich die bewußt erzeugten Schattentiefen einen höchst lebendigen Blick. Erst die Erfahrungen einer späten malerischen Zeit, die auch im Gemälde mit der Mischung von Farbkleckern auf der Netzhaut des Betrachters zu wirken verstand, haben diese sehr geistreiche und wirksame Form ermöglicht. Geistreich ist sie und wirksam — wirksam aber nur für den, der malerisch zu sehen versteht; für den reinen Tastsinn ist sie nicht mehr da. (Der große Gegenspieler Rodins, Maillol, hat dagegen einen ausgesprochenen Kampf für die Tastbarkeit des Sichtbaren gekämpft und damit eine neue Zeit eingeleitet.)

Man braucht sich weiterhin nur klar zu machen, wie weit das Haar des Spearträgers, wie weit jenes der Rodinschen Büste dem Tastgefühl wahrnehmbar ist, und man wird das gleiche Ergebnis finden: das Tastbare ist bei Polyklet dem Sichtbaren harmonisch gleichgeordnet, bei Rodin ist es ihm (höchst geistvoll) aufgeopfert. Ein ganzes geschichtliches Schicksal der Kunst ist von hier aus zu ahnen. Rodins Werk ist nicht etwa schlecht, es ist sogar vorzüglich, es ist nur um so weniger nurplastisch, als es mehr malerisch ist. Es hat etwas gewonnen, das Polyklet nicht ahnen konnte, das raffiniert

Malerische; aber es hat etwas verloren, das Polyklet noch selbstverständlich besaß, das urtümlich Plastische als das im Sichtbaren gleichwertig enthaltene Tastbare. Wir sehen hier, daß Unterschiede der Entwicklung, der auch der große Meister sich nicht entzieht, auf Unterschiede im Anruf unserer Sinnesorgane zurückgehen können. Wir sehen weiter, daß man den Wert an reiner Plastizität keineswegs mit dem Werte als Kunstwerk gleichsetzen darf.

Baukunst und Plastik (auch Tektonik) leben ihrem eigentlichen Wesen nach in der vollräumlichen und vollkörperlichen Welt, in der alles Wirkliche lebt, auch wir selber als bewegliche Körper. Ihre Werke haben die gleichen drei Ausdehnungen, die alles Raumkörperliche für uns hat: Höhe, Breite und Tiefe. Wir nennen diese Werke darum dreidimensional.

Es ist aber auch in diesem Punkte schon ein Unterschied zwischen Baukunst und Plastik. Es besteht ein Unterschied in Grad und Art zwischen räumlicher und körperlicher Dreidimensionalität. Das Wort „dreidimensional“ allein erfaßt diesen Unterschied nicht. Man muß räumliche von körperlicher Dreidimensionalität unterscheiden. Es ist nicht schwer, wir brauchen wieder nur unsere Sinne zu befragen. Einen gebauten Raum kann und muß ich durchschreiten wie ein Tal oder ein Gebirge unserer wirklichen Erde, wie ein Gebiet der freien Natur selber, aus der er herausgegrenzt und in bestimmter Ordnung gerichtet ist. Ich stehe selber darin, und auch eine Statue kann darin stehen, ebenso wie Bilder darin leben können. Die Statue aber (und ebenso den

Obelisk) kann ich nicht mehr durchschreiten, ich kann beide nur noch umschreiten. Die Statue lebt also, wie der Obelisk, zwar in dem gleichen dreidimensionalen Raume wie wir selber, wir können an sie anstoßen wie an einen lebendigen Menschen, sie verdrängt einen Teil des wirklichen Raumes, in dem alle Gegenstände leben; aber sie ist schon nur noch ein Körper, sie ist kein Raum mehr. Sie umfängt mich nicht, sie ist bereits ein Gegenüber.

#### Unser Gesichtssinn und die Malerei

Dieses, das Gegenübersein, teilt die Statue mit dem reinen Bilde, dem die Zwischenkunst des Reliefs sich in zahllosen Graden nähern kann. Aber das Bild ist nur noch Gegenüber, es ist weder um mich herum noch von vergleichbarer Ausdehnung mit meinem eigenen Körper. Es hat, in starkem Gegensatze zur vollrunden Statue, nur eine Vorderseite, die Alles — und eine Rückseite, die nichts sagt (gleich dem Relief). Wir können es nicht nur nicht durch-, wir können es auch nicht einmal umschreiten. Es hat eine der drei Dimensionen abgestoßen, die Tiefe. Dies gilt gewiß nicht im mathematischen Sinne; auch die dünnste Leinwand ist mathematisch keine Fläche, sondern immer noch ein Körper. Das aber, was das echte Gemälde gestaltet, ist tatsächlich ein flaches Bild, das heißt, es kann weder erschritten noch ertastet werden. Die dicksten Farbenballen auf einem pastos gemalten Bilde sind dem reinen Tastsinne höchstens nur noch unverständlicher als schon die Augenformen jener Rodinschen Büste. Sie müssen durch unser Auge in die Fläche zurückgedeutet werden, damit wir

sie verstehen. Es gibt Reliefs (immer in Spätzeiten), die sich diesem Zustande sehr nähern können, wie es auch solche gibt (meist in früher Zeit), die eher als hinten abgeschnittene Vollplastik zu verstehen sind. Die Möglichkeiten sind zahlreich. Die Tastbarkeit kann sehr stark sein, kann sich aber auch fast bis zum Nichts verflüchtigen.

Erst beim reinen Bilde ist das Auge allein tätig. Seine Fähigkeit, alle anderen Sinne zu vertreten, hat sich zum Sieger gemacht. Wir können nun, wenn der Maler will, Raumgehalte von vielen Kilometern in einem winzigen Landschaftsgemälde erfassen, ja, selbst die Ahnung der Unendlichkeit empfangen. Das Auge hat sich freigemacht vom Ertastbaren wie vom Erschreitbaren, es hat eine gewaltige Leistung vollbracht als Sender, aber es hat auch nur noch den Schein der Dinge belassen. Für den Blinden ist das Bild nicht mehr da. Der Blinde kann in der Peterskirche immerhin den Raum durchmessen und wenigstens eine Ahnung der riesenhaften Ausdehnung in sich verspüren; ein sehr Wesentliches, nämlich den Grundriß, könnte er sich tatsächlich sogar erschreiten. Erst recht kann der Blinde den Speerträger wahrhaft begreifen. Was er aber am Bilde noch greifen könnte, das ist niemals diejenige Form, die es als Bild vermitteln will. Es ist der Rahmen und es ist die Malfläche, und beide sagen — während das Plastische etwa eines vollgeschnitzten Rahmens dem Blinden noch lebendig wäre — über das Bild selber nichts mehr aus.

## WIRKLICHE UND GEISTIGE AUSDEHNUNG: DIMENSIONSVERLUST UND DIMENSIONSGEWINN

Etwas sehr Merkwürdiges ergibt sich. Wenn in einem winzigen Landschaftsgemälde ein riesiger Raumgehalt aufgenommen werden kann, weil nur noch dessen Bild, dieses aber auch wirklich gesendet wird, so muß man gestehen, daß die dritte Dimension, die Tiefe, gerade dann erst geistig erobert ist, wenn sie aus der Wirklichkeit der Form verschwand. Man versteht, inwiefern das Auge ein „geistigerer“ Sinn ist als die anderen, die uns die sichtbare Erscheinungswelt vermitteln.

Dies kann auch an Spätformen der Baukunst festgestellt werden. In der echten Baukunst ist die Tiefe wirklich vorhanden, in ihren ursprünglichen Formen also nur, so weit der Raum sich tatsächlich erstreckt. Die Tiefe ist auf natürliche Weise vorhanden, aber sie ist nicht auf künstliche dargestellt. Vorhandene und vermittelte Tiefe, das heißt: das an begrenzter Raumweite, was wirklich da ist, und das, was ich erst durch den Vorgang der Form dazu erleben soll — das ist im urtümlichen Architekturraume von gleicher Ausdehnung. Will ich den Eindruck des gewaltig Großen, so muß ich auch wirklich gewaltige Ausdehnung geben. Gewiß können die Verhältnisse dabei eine Rolle spielen, und wenn sie allzu harmonisch sind, so können sie etwa den Eindruck einer übermäßigen Größe verringern, der in manchem Falle beabsichtigt sein kann und darf. Im allgemeinen aber werde ich, um die Wirkung eines Abstandes von rund zehn Metern zu erreichen, auch tatsächlich die

Rahmenformen im Abstände von zehn Metern setzen müssen.

Das ist die urtümliche und eigentliche Denkweise der Baukunst — in tiefstem Gegensatze zur Malerei, bei der der starke Unterschied zwischen Gemeintem und Gegebenem entscheidend ist. Aber diese malerische Denkweise kann auch in die Baukunst dringen. Es gibt neben einer Baukunst der voll nachprüfbar belassenen Maße und Abstände auch eine solche der bewußt unnachprüfbar gemachten. Diese kommt in Abarten des Barock vor. Wenn dann ein gebauter Raum eine völlig andere Ausdehnung als seine wirkliche vermittelt, so geschieht dies mit malerischen Mitteln und zum großen Teile sogar wirklich durch Malerei. Es handelt sich dann nicht mehr um reine Baukunst im ursprünglichen Sinne, und auch dies könnte man an einem Blinden feststellen. Seine des feinsten Sinnes beraubte Wirklichkeit ist gegenüber etwa der Münchener Asamkirche in einer ganz anderen Weise machtlos als gegenüber St. Peter. Warum? — Der wirkliche, das heißt der verwendete Raum ist fast durchweg etwas anderes als der dargestellte, der unserem Eindruck vermittelte, und der Eindruck wendet sich überwiegend an das Auge allein. Die bestrickend schöne Kirche ist ihren wirklichen Grenzen nach ursprünglich nur ein Rechteck von höchst bescheidener Ausdehnung. In einem anderen; einem älteren Stile könnte ein solches Rechteck als einfacher Saal dem Blinden wenigstens seinen Grundriß vermitteln. Wäre es durch Stützen mehrschiffig gemacht, so könnte es ihm sogar noch recht kräftige Eindrücke geben. In der Wiperti-Kirche von Quedlinburg



(wegen Ausmaß und Lage meist irreführend Krypta genannt) könnte bei ihrer geringen Höhe ein Blinder außer den Abständen der Stützen, das heißt der entscheidenden Gliederung, sogar noch die wirkliche Stützenform erleben. Die Asams aber haben in den einfachen Saalraum einen zweiten, einen Scheinraum, einen Schleierraum hineingebreitet. Der ist jetzt der eigentliche, nämlich der vom Künstler gemeinte Raum. Er enthält höchst verwickelte Krümmungen, auf das feinste verschlungene Ornamente, theaterhaft schwebende Gestalten, berauschte Farben und — über der gleich Meereswogen seltsam umkippenden Hohlkehle — eine Deckenmalerei voll weitester Raumräume tief in den Himmel hinein: gesendete Unendlichkeit in einer winzigen Wirklichkeit.

Ähnliches ist erst recht im gemalten Bilde möglich. Die Asamkirche ist natürlich immer noch Baukunst, aber eine höchst gewagte, die keine Nachfolge mehr weiterführen könnte, und wir nennen sie mit Recht: malerisch. Ihre höchsten Reize hat sie dem Auge allein anvertraut. Auch in diesem Falle ist die entscheidende Wirkung der Tiefendimension nur im Scheine, aber sie ist auch durch den Schein erreicht, und sie ist wiederum gerade so weit erreicht, als die Tiefe selbst aus der Wirklichkeit verschwunden ist.

Dieser wichtigen Tatsache möge noch eine weitere Feststellung zur Hilfe kommen. Der echte Maler entwickelter Zeit kann im Scheine seines Bildes auch die Statue oder das Bauwerk spiegeln, ebenso wie er lebendige Menschen und wirkliche Landschaft spiegeln kann. Er kann das, weil Baukunst und Plastik selber in der

gleichen dreidimensionalen Wirklichkeit zu Hause sind, wie Landschaft und Mensch.

Das Umgekehrte ist nicht möglich! So sicher ein Rembrandt den Speerträger des Polyklet hätte malen können — Polyklet hätte mit den Mitteln seiner Kunst niemals ein Werk Rembrandts spiegeln können. Ein Gemälde kann eine Statue wiedergeben, aber eine Statue nicht ein Gemälde; die Vorstellung ist einfach unvollziehbar. Das in Wirklichkeit weniger Ausgedehnte kann also das in Wirklichkeit Ausgedehntere geistig in sich aufnehmen, das Zweidimensionale kann das Dreidimensionale geistig spiegeln — nicht umgekehrt! Der Dimensionsverlust im Wirklichen bedeutet einen Dimensionsgewinn im Geistigen.

#### UNBEWEGLICHE UND BEWEGLICHE KUNST

Betonenswert ist noch eine weitere Tatsache: der Unterschied von beweglicher und unbeweglicher Kunst. Er drohte in den letzten 150 Jahren seine alten gesunden Grundlagen gelegentlich zu verlieren. Baukunst ist nach ihrer wahren Natur unversetzbar, und in keiner gesunden Zeit ist man auf den Gedanken gekommen, es könne anders sein. Baukunst lebt und wächst auf unserer Erde wie Berg und Tal, sie ist Boden-Kunst. „Baukunst auf Rollen“ ist eine schauerliche Vorstellung. Wenn der junge Schinkel raten wollte, den Mailänder Dom auf die Höhen bei Triest zu setzen, weil er da besser aussähe, so stand selbst dieser geniale Mensch in diesem Augenblick unter dem Banne eines malerischen Denkens, das

seiner Zeit zugehörte. Er vergaß (was der reife Mann nicht vergaß), daß ein Bauwerk nicht nur die Bestimmung hat, „auszusehen“. Wenn gar Milliardäre sich gotische Kapellen kaufen, um sie bei ihren Tennisplätzen aufzustellen, so spüren wir nicht nur die Sünde der Entweihung, sondern auch den Irrsinn der Entwurzelung. Baukunst ist gestaltete Erde.

Dies drückt sich auch in der selbstverständlichen, aber doch sehr beachtenswerten Tatsache aus, daß Baukunst unter allen bildenden Künsten von ihren Werken durchschnittlich die grundsätzlich größte Ausdehnung fordert. Kleinarchitektur in dem Sinne, wie es Kleinplastik oder Kleinmalerei (Miniaturen) gibt, kann es nicht geben. Nachgeahmte Bauformen in Geräten (Reliquiaren) bedeuten noch nicht Architektur! Diese muß immer den Menschen enthalten können. Kleinste Bauwerke wie der Tempietto Bramantes sind im allgemeinen immer noch größer als die Werke vollausgewachsener Plastik (wenn auch nicht als die Kolosse, die ja aber, wie jener von Rhodos, schon wieder halb zur Baukunst oder zur Tektonik werden können; der rhodische Kolos war schließlich ein Hafentor).

Die Werke der Plastik leben in der gleichen Welt der Wirklichkeit wie jene der Baukunst und der Tektonik. Sie sind aber begrenzter. Mit der Malerei verglichen, sind sie zwar noch echte Gegenstände; aber mit der Baukunst verglichen, sind sie schon reine Gegenüber. Der Grad ihrer Versetzbarkeit regelt sich nach ihrem Verhältnis zur Baukunst oder zum malerischen Denken. Bauplastik ist unversetzbar. Wenn die Gestalten des

Parthenongiebels aus Athen fortgebracht sind, so ist dies gewiß eine Schädigung — so weit sie eben zum Parthenon gehörten. Gleichwohl bleibt noch sehr vieles an ihnen, das nun im Britischen Museum sogar noch besser zu erleben ist — so weit sie an sich nun doch einmal Plastik sind. Plastik an sich widerstrebt nicht grundsätzlich der Versetzung.

Durchaus versetzbar aber ist seinem ganzen Sinne nach das spätzeitliche Tafelgemälde. Es ist ohne feste Raumbeziehung gedacht, es verlangt keinen Raum, sondern nur einen Platz, um richtig gesehen werden zu können. Es ist kein Zufall, daß es als letztes Erbe der großen Vergangenheit dem Zeitalter der Wurzellosigkeit, dem 19. Jahrhundert, als Vorzugsleistung angehört.

Auch in der Malerei gibt es freilich noch Unversetzbares (das gleichwohl leider oft in Museen versetzt worden ist). Es gibt Baomalerei, wie es Bauplastik gibt. Das Wandgemälde, das Mosaik, das Glasgemälde hat seine reinste Form mit voller Selbstverständlichkeit in frühen Zeiten, bei uns also im Mittelalter. Da erkennt es nämlich die architektonische Wirklichkeit der Wand oder des Fensters durchaus an. Diese Behauptung steht zwar im Gegensatze zu den üblichen Redensarten über die „Wirklichkeitsfremdheit“ des Mittelalters, aber dafür ist sie voll beweisbar. Hier herrscht Wirklichkeitsnähe, freilich eine der Kunst zuge dachte. Die Wand gilt der frühen Malerei zwar als Malfläche, aber sie bleibt ihr auch Architektur. Sie wird niemals vom malerischen Scheine durchstoßen (auch die Buchseite wird es damals nicht, auch sie ist „wirklicher“ als die der Spätzeit).

Später ist das in wachsendem Maße geschehen, und gewiß sind dabei oft großartige Reize erreicht worden, doch sie wurden erreicht auf Kosten der architektonischen Festigkeit. Je mehr der perspektivische Schein auch das Wandgemälde eroberte, desto mehr bedurfte es starker Gegenmittel, gemalter Architektur, architektonischer Malerei, um noch monumentale Wirkungen zu erzielen (Raffael). Schließlich hat im Barock der malerische Schein die Wand und besonders die Decke gerne völlig durchbohrt, die Decke sogar mit bewußter Absicht, die als solche durchaus in die Geschichte der Baukunst gehört. Nachdem einst die Überwindung der Flachdecke ein großes und in zahlreichen Formen erreichtes Ziel gebildet hatte, wurde nun der obere Raumschluß im Scheine wieder aufgehoben. Die Decke ist ohnehin das dem Schreiten Unerreichbare und das dem Auge Fernste. Nicht so die Wand; aber auch an dieser wurde immer mehr im Scheine die Wirklichkeitsform vernichtet. Im 19. Jahrhundert war die architektonische Wirklichkeit der Wand eine Zeit lang überhaupt nicht mehr verstanden, bis Einzelne, wie Puvis de Chavannes und vor allem Ferdinand Hodler, unter spätzeitlich bewußtem Verzicht auf viele Errungenschaften der Tiefraumdarstellung, die alte Gesetzlichkeit wieder herzustellen versuchten (und nun auch im Tafelbilde). Die alte Gesetzlichkeit: sie war die Anerkennung der Wand als einer harten, vom Baumeister geschaffenen, zur Raumbegrenzung notwendigen Form. Ein Übermut gleichsam des Auges hatte diese großartige Härte im Scheine vernichtet und eine Wand behandelt, als sei sie eine Tafel.

Das echte Tafelbild aber, wie es heute gerne auf Ausstellungen zum Verkauf geschickt wird, das freilich ist völlig bindingslos. Es fordert keinen Raum, sondern nur einen Platz. Es will nur irgendwo so aufgehängt werden, daß es gut zu sehen ist. In ihm ist die völlig bewegliche Kunst verwirklicht.

### DAS GESCHICHTLICHE IM UNTERSCHIEDE DER KUNSTE

Wir haben in unseren Überlegungen einen Weg gemacht. Er führte vom vollkörperlich begrenzten Vollraume der echten Baukunst über das zwar nicht mehr vollräumliche, aber noch vollkörperliche Werk der echten Plastik zu dem weder vollräumlichen noch vollkörperlichen, dafür aber rein augensinnlichen Bilde. Diese Überlegung sah Baukunst, Bildnerei und Malerei im Zusammenhange mit Gehen, Tasten, Sehen. Sie sah sie als verschiedene Grade der Ausdehnung im Wirklichen oder im Geistigen, sie sah sie ebenso als verschiedene Grade der Versetzbarkeit. Sie war also eine Überlegung rein gedanklicher Art. Aber sie wandte unwillkürlich Worte wie „noch“ und „nicht mehr“ an, Ausdrücke also, die eigentlich nur bei geschichtlichen Wegen, für Entwicklungen gebraucht werden. Hat dies vielleicht noch einen tieferen Sinn? Steckt in den natürlichen Unterschieden der Künste, in ihrer zunächst nur gedanklichen Reihenfolge, vielleicht auch ein geschichtlicher Unterschied?

Es scheint wirklich so zu sein — nicht so freilich, daß Baukunst vor Bildnerei und diese vor Malerei entstanden wäre, aber doch so, daß die wahre Eigenart der Baukunst

frühzeitlicher ist als jene der Malerei, daß rein architektonische Baukunst innerhalb einer einzelnen Kultur (nicht innerhalb der gesamten Menschheitsgeschichte) früher reift als rein plastische Bildnerei und gar als rein malerische Malerei. Es ist jedenfalls Tatsache, daß ein innerlich so malerisches Bauwerk wie die Asamkirche nicht schon in der frühen, sondern erst in der späten Zeit unserer Entwicklung vorkommt. Das ist Feststellung einer unumstößlichen Tatsache. Es ist schon nicht mehr bloße Feststellung, sondern bereits geschichtliche Deutung, wenn man sagt, daß die Asamkirche etwa im 11. Jahrhundert einfach deshalb nicht vorkommen konnte, weil jene Vorherrschaft des Auges, die sich um 1730 sogar der Baukunst bemächtigt hatte, im sogenannten früheren Mittelalter noch nicht einmal im gemalten Bilde, geschweige denn innerhalb der Baukunst möglich war. Es ist zum mindesten sehr einleuchtend, daß es so ist. Offenbar ruft die Kunst nicht zu allen Zeiten alle Sinne des Menschen mit gleicher Stärke zum Senden auf. Sie hat im 11. Jahrhundert die Kräfte, die echte Baukunst gestalten, durch großartig vollendete Bauwerke, etwa den Speyerer Dom, aufrufen können. Das, was die Baukunst unvergleichbar mit allen anderen Künsten, was sie architektonisch macht, was also ihr Wesen am reinsten darstellt, das hat sie schon frühe erreicht. Zur gleichen Zeit befand sich in unserer abendländischen Kultur die Plastik noch in einem entschieden jugendlicheren Zustande. Sie war nicht im geringsten schlechter, aber sie war jugendlicher, sie war tektonischer, der Baukunst innerlich näher. Erst im 13. Jahrhundert

hat sie ihr eigenes Leben, das, was nunmehr sie unvergleichbar, nämlich plastisch macht, in unsterblichen, schon nicht mehr archaischen, sondern klassischen Statuen verwirklicht. Als aber dies schon geschah, da war immer noch die Malerei zu dem, was sie unvergleichlich, was sie malerisch macht, entschieden nicht vorgezogen. In der gleichen Zeit kann offenbar die eine Kunst noch archaisch, die andere bereits klassisch sein — und eine dritte vielleicht schon überreif. Die Reifezustände der einzelnen Künste sind nicht gleichzeitig — nur die Künste selber sind es. Als die Meister von Bamberg und Naumburg möglich waren, da war noch kein Dürer oder gar Rembrandt möglich. Als diese aber möglich wurden, da war auf lange hinaus die Kunst der reinen Statue nicht mehr möglich; alle, selbst die großartigste Plastik hatte geheim etwas von den Eigenschaften des Bildes angenommen: die Beziehung möglichst auf eine Sehfläche, auf einen Hintergrund, die Berechnung auf das Licht, auf malerische Zusammenhänge. Gar im 19. Jahrhundert waren selbst die Grundlagen des architektonischen Gefühles weitgehend erschüttert. Die Malerei feierte Siegeszüge, die Baukunst hatte — keineswegs aus Mangel an Begabungen, sondern auf Grund eines übergeordneten Allgemeingeschehens — ihre innerste Notwendigkeit verloren. Der Kampf um die gesunde Form, vor dem wir heute stehen, müßte also von unten auf mit einer Wiederbelebung des urtümlichen architektonischen Denkens ansetzen. Die Anzeichen scheinen da zu sein. Eine Wiederbelebung des Tastgefühles in der Plastik ist seit Maillol bereits unverkenn-



bar. Aber sie ruht noch nicht wieder auf einer tragenden Baukunst. Wir stehen sichtlich am Ende eines vollständigen Ablaufes und vielleicht im gärungsvollen Beginn eines neuen. Heute scheint, noch und schon, alles möglich. Das heißt aber, daß wir noch keinen sicheren Stil haben. Stile sind intolerant.