



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Von den Künsten und der Kunst

Pinder, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1948

Kunst als Bannung von Werten

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

VOM WESEN DER KUNST

Das Wesen der Kunst ist einheitlich in den untersten Grundlagen, aber es ist trotzdem sehr wandelbar, wie die Geschichte des Menschen selber. Es ist einheitlich, sofern in aller Kunst die Kräfte, mit denen wir die Welt aufnehmen, aus Empfängern zu Sendern werden, und das ist etwas sehr Großes. Mehr noch als in aller Wissenschaft und Technik, in einem tieferen Sinne, ist damit der Mensch ein Herren-Wesen. Er ist das einzige Lebewesen dieser Erde, das seine Sinne über das bloße Aufnehmen hinweg noch einmal mit neuem Auftrage hinausendet, eine zweite Welt aufzubauen, die ihm allein gehört. Einheitlich ist alle Kunst darin, daß sie dies vermöge einer eigengesetzlichen Ordnung leistet. Einheitlich ist weiterhin alle Kunst, sofern sie damit seelische Werte schafft, die aus dem ständig in der Zeit verfließenden, das heißt sich ständig selbst vernichtenden Leben gerettet werden. Einheitlich ist dies alles. Wandelbar aber sind die Werte selber.

KUNST ALS BANNUNG VON WERTEN

Die Kunst rettet Werte. Es gäbe sie nicht, wenn es keinen Tod gäbe. Jedes Kunstwerk ist eine Rettungshandlung am Vergänglichen. Jeder kunstsöpferische Mensch beweist seine Grundanlage dadurch, daß er nicht nur sich von den Eindrücken der Welt übergießen läßt, um sie dann wieder abzuschütteln, daß er nicht nur hinnehmen, sondern daß er hergeben, daß er etwas aus dem Verfließen herausziehen, daß er etwas bewahren

will, und zwar nicht etwa Gegenstände, sondern das Erlebnis selber. Das Erlebnis! Von hier aus könnte man den heute so beliebten Gegensatz von Impressionismus und Expressionismus in etwas gröblicher Redeweise etwa so deuten und zugleich auflösen: der eine geht vom Gegenstande auf das Erlebnis zu, der andere vom Erlebnis auf den Gegenstand; der eine hofft, daß der wiedergegebene Eindruck den Ausdruck schon mitenthalten werde, — der andere, daß der gerettete Ausdruck den Eindruck besser als dieser selber vertrete. Indessen, dies ist gröblich ausgedrückt. Es handelt sich um ein Mischungsverhältnis, um Gradunterschiede. Das Erlebnis ist ein Ganzes, es besteht aus Eindruck und Ausdruck. Das Gemeinsame ist, daß der Künstler in jedem Falle retten will. Er wird von irgend etwas erschüttert, in Schmerz oder in Freude, und es regt sich in ihm das heiße Gefühl: wie halte ich das? Das heißt aber für ihn: wie gestalte ich das? Dies wiederum heißt zugleich immer: wie verwandele ich das? — In diesem Wunsche und in dieser Frage lebt das erste Grundgefühl mindestens aller späteren Künstler. Äußerst Verschiedenes kann sein, wodurch es wachgerufen wird: ein Liebeserlebnis, der Anblick einer Tat, eine eigene Seligkeit oder ein eigener Schmerz, eine fremde Seligkeit oder ein fremder Schmerz, die Verehrung des Göttlichen oder der flüchtige Eindruck einer Birke am Wasser oder einer menschlichen oder einer tierischen Bewegung; ein Körper, der diese trägt; ein Körper ebenso in Ruhe; häufig auch ein scheinbar grundlos auftauchender Gestaltungswunsch an sich, der

sich selber rechtfertigen und erhalten will. Zahllose Möglichkeiten gibt es, jeder beseelte Mensch erlebt so etwas, aber im allgemeinen verfliegt es ihm, und allenfalls bleibt davon die Erinnerung. Nur der Künstler macht Erinnerung schöpferisch. Nur er nämlich gestaltet sie, wobei nicht das Augenblickliche, sondern das „Ewige“ daran, nämlich unser Wunschtraum vom Ewigen, gerettet wird; nur er verwandelt das Gegenständliche bis zur äußerlichen Unkenntlichkeit (besonders in der Musik), nur er hebt das so Verwandelte in einem Gefäße auf.

Wir nennen es die Form. Kein Gefäß ist ein Selbstzweck. Auch Form ist kein Selbstzweck. Sie hat zwar eigene Gesetze, aber keinen reinen Selbstzweck. Form ist ein Gefäß, in das Werte gefüllt und hineingebannt werden. Darum darf das Gefäß kein Loch haben, aus dem der Gehalt rinnen könnte. Fragt sich nur, was hineingebaut wurde, und wie weit es gelang. Gelingt es, so darf der Mensch sterben, und es bleibt dennoch die Art und die Kraft seines Erlebens in einer gültigen Form gerettet. Über hundert Jahre ist Beethoven tot, aber die Schwingungen seiner großen Seele leben weiter in seiner Musik. Sie ist das Gefäß, in das er diese Seele hineingerettet hat. Bei Dichtern und Musikern leuchtet diese Wahrheit wohl am schnellsten ein. Aber in der bildenden Kunst, um die es hier geht, ist es nicht anders. Über vierhundert Jahre ist Dürer tot, aber was er seelisch erlebte, das lebt noch heute in seiner Kunst. Nicht die Dinge hat er bewahrt — die sind unrettbar; aber sein Erleben hat er bewahrt — und das ist „un-

sterblich". Das ist der Grund, aus dem wir gewisse Formen auch als leer empfinden können. Sie sind nicht von einer mächtigen Notwendigkeit zum Gefäße wesentlicher Innenwerte gemacht worden, sie sind Gefäße ohne Inhalt. Sagen wir lieber: ohne Gehalt. Denn der bloße Inhalt, die Tatsache, daß irgend etwas berichtet wird, ist noch gar nicht das, was des Gefäßes der Form würdig wäre. Dieser Inhalt muß durch den Menschen hindurchgegangen, ihm sein Wert geworden, durch ihn gefärbt, gewandelt, kurz: gestaltet sein — dann erst nennen wir ihn Gehalt. Dann auch erst wird er für die anderen ein Gehalt, im höchsten Falle für die Menschheit.

Eben dieser Gehalt wandelt sich mit dem Menschen. Die Gehalte selber haben Geschichte. Mit Absicht waren zunächst Beispiele genannt worden, die dem heutigen Menschen am schnellsten einleuchten. Es waren persönliche Erlebnisse späterer Menschen genannt; späterer Menschen — je früher aber die Kunst ist, desto weniger pflegt sie persönliche Erlebnisse in die Form zu füllen. Persönliche Erlebnisse sind auch des Bannens wert, sind also auch Werte, die nach der künstlerischen Form rufen, aber sie sind nicht die einzigen, und sie pflegen erst in späteren Zeiten — je später, desto entschiedener — diesen Ruf zu erheben. Vielleicht hat schon mancher Nachdenkliche gefragt: wie entsteht denn ein antiker Tempel, eine mittelalterliche Kirche? Doch gewiß nicht durch solche persönlichen Erlebnisse? — Wahrlich nicht, und wer so fragte, der hatte den richtigen Ansatz bereits gefunden, diesen nämlich:

Immer zwar werden Werte durch die Form gebannt, aber es sind keineswegs immer persönliche Erlebnisse, nicht zu jeder Zeit und nicht einmal in jeder Kunst. Eben dieses hängt damit zusammen, daß hinter der rein gedanklichen Ordnung, die unsere Überlegung den Künsten geben konnte, in Wahrheit selbst noch eine zeitliche, eine geschichtliche steht. Die Künste reifen nicht gleichzeitig, und die am frühesten erwachsene ist die Architektur.

Gewiß, auch Architektur, selbst Architektur, kann eine höchst persönliche Stimmung ähnlich Lyrik oder Musik entfesseln, aber sie tut es nur in späten Zeiten. Die Asamkirche, Privatstiftung eines Künstler-Brüderpaares, ist ein solcher Fall. Es ist aber auch ein später Fall. Wir sahen, daß da Grundmöglichkeiten des ursprünglichen Bauens aufgegeben waren: der Zusammenfall der sichtbaren Form mit der erschreitbaren und der tastbaren. Der Schluß liegt nahe: ist es nicht vielleicht so, daß in einer sehr eigenständigen Baukunst, die ein Stück wirklichen Raumes herausgrenzt und diesem eine besondere Dehnung, Gliederung, Richtung gibt, auch eine ältere Erlebnisform, eine unpersönliche, eine gemeinschaftliche vorliegt? — Zweifellos, so ist es. Zu einem modernen Tafelbilde gehört vielleicht nur ein Betrachter: der es besitzt. Sicher gehört zu ihm nur ein Künstler: der es gemalt hat. (Die gelegentliche Zusammenarbeit von Leibl und Sperl ist eine altertümliche Ausnahme, Leibl selbst war ein versetzter Altdeutscher.) Zu einem Tempel oder einer alten Kirche jedoch gehörten immer viele, und zwar nicht nur Nichtkünstler,

Maurer, Steinträger, die den Baugedanken verwirklichten, sondern auch meist eine Reihe von Baumeistern, vielleicht eine ganze Folge von Schöpfungsakten, die einander im Laufe vieler Geschlechter ablösen konnten. Ebenso gehörten dazu viele Empfänger — Empfänger, nicht Betrachter. Zum Tempel und zur Kirche gehört eine Gemeinde. Und was sucht eine Gemeinde in Tempel oder Kirche? Sucht sie Kunstgenuß? Gewiß nicht, sie sucht Verehrung. Verehrung des Göttlichen, ein Menschenerlebnis also ganz gewiß, aber kein Einzelerlebnis eines Künstlers, sondern ein Dienst des Meisters, der Meister, und aller Gehilfen und aller Beitragenden; Verehrung ist hier in die Form gebannt.

Baukunst ist ferner auch immer mit Zwecken verbunden, und auch dies gehört zu dem Höchstmaße allgemeiner Wirklichkeit, das sie gegenüber den anderen Künsten kennzeichnet. Sie kann sogar reiner Zweckbau sein. In ihren wesentlichen Formen ist sie immer mehr; sie ist Kunst. Echte Baukunst ist also von Ursprung her nicht nur eine Kunst, die Gehen, Tasten und Sehen, die breiteste Sinnkraft überhaupt, für die ganze raumkörperliche Wirklichkeit beansprucht; sie ist auch nicht nur die äußerlich ausgedehnteste; sie ist auch nicht nur als unversetzbare Kunst fest an die Erde gebunden; sie ist auch nicht nur tiefer als jede andere mit den unmittelbaren Lebensbedürfnissen verzahnt und sogar der Mitarbeit von Nichtkünstlern bedürftig; sie ist auch nicht nur eine Kunst oft von Vielen und für Viele, unausweichlich in unseren Lebensraum gestellt — sie ist auch und vor allem eine Kunst voller Dienst und ursprüng-

lich voller Dienst am Glauben, eine in allen Kulturen von vornherein zunächst religiöse Kunst lebendiger Gemeinschaften. Sie ist dies auch deshalb, weil sie die innerlich älteste Kunst ist, weil wenigstens typische Baukunst gegenüber typischer Plastik und gegenüber typischer Malerei etwas an sich innerlich Älteres ist (unbeschadet der zu allen Zeiten vorhandenen Gleichzeitigkeit gebauter, gebildnerter, gemalter Werke). Nicht nur alle Baukunst, alle alte Kunst überhaupt ist religiöse Kunst, und die Baukunst hat mehr als jede andere bis in die Spätzeit auch noch um diesen Charakter gerungen. Nichts sagt dies vielleicht deutlicher aus als die Äußerung eines neueren Baumeisters, der selbst im schönsten Sinne ein nachgeborener Altdeutscher war, Theodor Fischer, der einmal schrieb: „Was ich bauen möchte“. Es war etwas Festliches und Erhabenes an sich, ohne Zweck — unbewußt der Ersatz für den alten Tempel. Bezeichnend ist auch die eigentümliche Entschuldigung, die an der protestantischen Kirche von Bückeburg im frühen 17. Jahrhundert in Form einer Inschrift für nötig befunden wurde: Exemplum religionis, non structural. Beispiel der Religion, nicht des Bauens! Man hatte sichtlich kein ganz gutes Gewissen, wenn man so etwas schrieb, man schämte sich schon der drohenden Gefahr einer Form als Selbstzweck. An ältere Kirchen hätte niemand so etwas zu schreiben brauchen, auch wenn sie viel glanzvoller waren. Es verstand sich von selbst, daß auch der höchste Glanz nur Dienst war. In der manieristischen Zeit war diese Sicherheit bereits erschüttert. Ältere Stile waren ihrer Zeit kein Problem —

weil der Glaube selber kein Problem war. Erst wenn er ein Problem ist, ist auch die Kunst ein Problem. Erst wenn das Überformale problematisch wird, dann wird es auch das Formale. Das ist zunächst eine rein geschichtliche Feststellung. Ist sie nicht doch noch mehr?

Es ist jedenfalls nicht nur Geschichte der Kunst, es ist auch Geschichte der Werte, zunächst Geschichte der Religion, was sich uns damit andeutet. Alle Geschichte der Baukunst ist zunächst Religionsgeschichte, und wenn barocke Paläste mit dem feierlichen Anspruch des barocken Kirchenbaues wetteifern und barocke Kirchen mit dem festlichen Glanze barocker Schlösser, so ist auch dies ein Ereignis der Religionsgeschichte, Zeugnis nämlich einer gewissen Vergottung des Fürstlichen und einer gewissen Verweltlichung des Kirchlichen. Kein Formenwandel ist entstanden ohne einen Wandel der menschlichen Seele. Formengeschichte ist immer auch Seelen- und Gesinnungsgeschichte. Sie ist natürlich keineswegs bloß deren Illustration (dann freilich gäbe es für uns keine Eigengesetzlichkeit der Kunst), sondern sie ist ein durchaus eigengesetzliches Ausdrucksgebiet der einen allgemeinen Seelen- und Gesinnungsgeschichte. Sie ist nicht deren Beleuchtung von außen, sondern ein wichtiger Teil ihres Inneren.

Religion selber wandelt sich. Urzeitliche Religionen sind Religionen des Zaubers. Urzeitliche Kunst ist Kunst des Zaubers, und dieser Wesenszug kann immer wieder auch unter der Schale sehr viel späterer Formen durchbrechen. Die erstaunlich alten Höhlenmalereien von Altamira, weit vor der Entwicklung unserer abend-

ländischen Kunst gelegen, sind sicher im Sinne des Zaubers entstanden: der Jäger bannt das Tier, indem er es abbildet. Noch heute geschieht so etwas bei Urvölkern. In Afrika zeichnet ein schwarzer Jäger den Umriß einer Gazelle, bevor er sie jagt. Das ist kaum schon Kunst — und doch eine Tätigkeit, die zur Kunst führt. Es gibt viel wichtigere Beispiele. Die altägyptische Kunst war auch noch in vielem eine großartige Kunst des Zauberbannes. Dem toten Gottkönig wurden seine Siege und Taten mit in das Grab gegeben. Hunderte von Metern entlang konnten sich in den Totentempeln die Reliefs erstrecken. Die höchste Kunst wurde auf sie verwendet, aber nicht, damit sich irgendein Auge daran erfreue, sondern damit ihr Zauber wirke. Selbst die ihrer offensichtlichen „Ähnlichkeit“ wegen mit Recht bewunderten Bildnisfiguren des Alten Reiches waren nicht zum Anschauen da. Sie wanderten in das ewige Dunkel des Grabes — ebenso die herrlichen Pferde und Kamele der Han-Zeit, die vornehmen Chinesen als Reittiere im Jenseits dienen sollten. Alle diese Werke waren gar nicht da, um auch nur gesehen, geschweige denn gegessen zu werden.

Die geringe Zahl von Beispielen genügt schon. Das Bannen ist bei den Höhlenmalereien von Altamira ebenso entscheidend wie bei der altägyptischen oder chinesischen Grabkunst. Nicht entscheidend ist der Eindruck solcher Kunst auf betrachtende Menschen. Wir heutigen Betrachter verfallen dennoch in berechnete Bewunderung. Die altägyptischen oder chinesischen Meister wandten das höchste Können auf. Aber sie dachten

nicht an Betrachter, sie kannten kein Publikum — wie unpassend klingt schon das Wort! — ja, im Falle des Totenkultes kannten sie nicht einmal die Gemeinde. Entscheidend war das Bannen. Je höher die Kunstleistung, desto kräftiger die Bannung. Das war sicher Eines. Ein Anderes war selbstverständlich immer das Ehrgefühl des Künstlers, der es schon sich selber schuldig war, das Höchste zu geben, und nicht nur sein vielleicht bewußtes Ehrgefühl, sondern sein unbewußter Leistungstrieb. Der Künstler, die Kunst nämlich war schon da, als es keine Kunstfreunde (oder gar Kunsthistoriker) gab, vor allem aber keine Kunstgenießer.

VOM BETRACHTER IN DER ABENDLÄNDISCHEN KUNST

Auch in unseren alten Kirchen, in unseren alten Bildwerken jeder Art, ist dieser Urtrieb — Form an sich ohne Rücksicht auf den Betrachter, Form als rettendes Gefäß an sich — durchaus wirksam. Gewiß können wir das Meiste, was die großen Bildner des Mittelalters geschaffen haben, recht bequem betrachten. Aber auch, wenn wir es nicht betrachten können, einfach, weil es zu weit von unseren Augen entfernt ist, so ist es dennoch ganz genau so großartig durchgeführt, als sollte es betrachtet werden. Und doch hat es sehr wahrscheinlich nur die Werkstatt selber betrachtet, nicht zum Kunstgenusse, sondern zur Selbstprüfung. An der Kathedrale von Reims stehen hoch oben in den Tabernakeln der Strebepfeiler Königsgestalten, unter denen sich Meisterwerke hohen Ranges befinden. Eine davon, der Philippe-