



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Von den Künsten und der Kunst

Pinder, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1948

Vom Betrachter in der abendländischen Kunst

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

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-

Auguste, genießt heute mit Recht besonderen Ruhm. Sie gehört zum Vollendeten, das jemals menschlicher Geist, menschliche Seele, menschliche Hände dem Steine abgerungen haben. Aber niemand konnte in der Zeit der Entstehung und noch lange nachher dieses herrliche Meisterwerk „genießen“. Für den Betrachter hätte schon eine ganz allgemein zugeschnittene Gestalt von geringerem Werte genügt — bei dieser Entfernung. Aber man dachte gar nicht an einen Betrachter. Man wußte im besten Falle: dort oben stehen die Könige Frankreichs. Zuletzt „wußte“ es gleichsam nur die Kathedrale selber. Ob ein menschliches Auge den Eindruck der wahrhaft erhabenen künstlerischen Leistung empfangen könne, danach wurde nicht gefragt. Das war zwar gewiß nicht geradezu unsichtbare Kunst, aber dennoch eine Kunst, deren Werke nur da sein wollten. Auch bei uns also gab es größte Kunst, deren Werke nicht entstanden, um betrachtet zu werden, sondern um da zu sein. Sie begnügten sich mit dem Grundzwecke, der Bannung. Wir Heutigen haben den Philippe-Auguste abgegossen und photographiert. Jetzt sehen wir, was kein mittelalterlicher Mensch zu sehen brauchte, daß der Meister das Höchste an Kunst an dieses sein Werk gewendet hatte. Er hat es natürlich immer wieder betrachtet und geprüft. Die fertige Leistung aber war nur „für das Auge Gottes“ sichtbar. So war es noch in dem größten Jahrhundert unserer Plastik, im dreizehnten.

Schon im frühen Fünfzehnten wurde es anders, besonders in Florenz, aber fast gleichzeitig auch im Nordwesten. Wenn der junge Donatello seinen sitzenden Johannes

(der heute im Dominneren aufgestellt ist) für die Fassade des Domes schuf, so dachte er wohl daran, daß der obere Teil dieser mächtigen Sitzfigur, die ja oben stehen sollte, von unten her gesehen sich verkürzen müsse. Darum macht er ihn länger, als er ihn sonst gestaltet hätte. Mindestens dürfen wir annehmen, daß er sehr wahrscheinlich so gedacht hat. War es so, so dachte er wirklich schon an jenen Betrachter, der sich heute als die unerläßliche Voraussetzung aller bildenden Kunst vorkommt, an den aber der unbekannte und ebenso geniale Meister des Philippe-Auguste noch nicht gedacht hatte. Donatello dachte dann nämlich daran, daß dieser Betrachter unten stehe, und erkannte diese Tatsache an als maßgebend für die Form; er änderte die Form selber zuliebe dem Betrachter! Ferner: wenn Jan van Eyck Adam und Eva im Obergeschoß des Genter Altares so malte, daß wir ihre Füße von unten sehen, so dachte er, indem er das Obensein der Gestalten berechnete, an das Untensein des Betrachters. Ähnlich handelte fast gleichzeitig Masaccio in dem berühmten Dreifaltigkeitsfresko von S. Maria Novella in Florenz. Die Perspektive überhaupt, die eben damals aufkam, bedeutet Denken an den Betrachter. Das Wissen um diesen trug man in die Form als Horizont, als Augenpunkt, als Distanzpunkt. Horizont und Augenpunkt, das heißt nur: so hoch und so gerichtet denke ich mir das Auge des Betrachters. Distanzpunkt, das heißt nur: so weit entfernt denke ich mir den Betrachter. An dies alles hatte man früher nicht gedacht.

Aber ist es nicht auch sehr ausdrucksvoll, daß wir von dem großartigen Meister der Reimser Königsgestalt nicht

einmal den Namen kennen? Gewiß, schon im Mittelalter erfahren wir hier und da einen Künstlernamen, und für spätere Werke wieder kann uns dieser gelegentlich fehlen. Im ganzen ist es doch so: der Name des Künstlers spielt eine geringere Rolle, solange man noch nicht an einen Betrachter denkt. Denkt man an diesen, so wächst auch immer mehr das Bedürfnis, den Namen des Künstlers zu nennen; so wächst auch die Kunst aus dem Dienste an der Gemeinschaft unmerklich immer mehr zum Dienst an der Seele des Künstlers. Dieser Vorgang hat Gewinn gebracht, aber auch Gefahr. Es gibt keinen Gewinn, der nicht mit Gefahr, sogar mit Verlust bezahlt werden müßte.

DIE ANERKENNUNG DES BETRACHTERS UND DAS MALERISCHE

Der Betrachter steht immer gegenüber; er ist darum am deutlichsten beim reinen Bilde. Man kann geradezu sagen: das reine Bild hat ihm zur Anerkennung verholfen, so wie er dem reinen Bilde. Zweifellos, die Wendung mußte bei den Malern am deutlichsten werden; sie hat aber auch auf die anderen Künste abgefärbt. Auf dem Wege, den wohl schon Donatello's Johannes einschlug, wird man später manche barocke bauplastische Figur finden, die kaum einen selbständigen Wert, wohl aber einen starken Wert an ihrer bestimmten Stelle für den Betrachter besitzt. Darin liegt Malerisches: die Undeutlichkeit des Entfernteren. Auch Michelangelo's Ornamentik an der Porta Pia zu Rom hat sie bereits berechnet. Auch die Baukunst mußte sich durch die neue