



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Von den Künsten und der Kunst

Pinder, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1948

Die Anerkennung des Betrachters und das Malerische

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

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 Michelangelos Ornamentik an der Porta Pia zu Rom hat sie bereits berechnet. Auch die Baukunst mußte sich durch die neue

Einstellung verändern. Ein sehr einleuchtendes, freilich auch sehr viel späteres Beispiel: man gehe in der Weltenburger Asamkirche hinter den schönen Hochaltar, der durch Seitenlicht aus unsichtbar gemachten Quellen geheimnisvoll bestrahlt wird und vom unendlichen Himmel selber hinterfangen scheint. Man gehe dahinter, und man ist, obwohl im geweihten Raume, doch völlig außerhalb seiner künstlerischen Gestalt — weil man dahinter gegangen, „dahintergekommen“ ist! Was Unendlichkeit schien, das sind jetzt sechs Meter Abstand. Das ist ein besonders weit getriebener Fall. Aber er gehört zu einem sehr allgemeinen Vorgange, der freilich so stark nur auf südlicherem Boden möglich war.

Italien besonders ist reich schon an älteren Beispielen. Borrominis Hof im Palazzo Spada zu Rom! Was das Auge in perspektivischem Sehen erst vollzieht, das Zusammenfliehen der zur Bildfläche senkrechten Graden und das Kleinerwerden des Entfernteren, das hat der Künstler auf die Form selber übertragen. Der Torweg soll langgestreckt wirken, er steigt tatsächlich an, und seine Wände stehen tatsächlich schräg zueinander. Die Figur im Hintergrunde soll fern wirken, aber sie entpuppt sich als nahe und verkleinert. Der Künstler selber hat die Verkürzung besorgt, die von Natur aus das Auge des Betrachters vollzieht. Natürlich soll man nicht wirklich getäuscht werden. Das Auge wird hier — so drückte es später Pozzo aus — „durch die Perspektivkunst mit einer wunderbarlichen Belustigung betrogen“.

Es gibt weniger starke, doch in gleicher Richtung zeigende Fälle. Wenn ein mittelalterlicher Künstler eine

Brüstung schafft, so denkt er meist nicht daran, nur ihre Vorderseite auszuarbeiten. Die Form wächst so unkümmert darum, ob wir sie ansehen, wie auch die Pflanze, wie jedes Lebewesen wächst, nämlich allseitig. Hier wird das Wesen der Kunst als einer wirklichen zweiten Welt (und nicht einer Abbildung oder einfachen Wiederholung der ersten) vollkommen deutlich. In der Barockzeit aber wird an der Brüstung nur das ausgearbeitet, was der Betrachter von unten sieht. Die Rückseite ist armselig, man sieht sie ja nicht. Eben dies war für ältere Kunst nicht entscheidend. Bei späterer kann die Rückseite einer Brüstung den Eindruck geben, als sei man hinter die Kulissen einer Bühne geraten. Die Vorderseite ist, selbst tastbar ausgearbeitet, doch mehr ein Bild geworden; die Rückseite gleicht der Rückseite eines Bildes, auf die es ja auch nicht mehr ankommt. So denkt Malerei! Aber so denkt weder urtümliche Plastik noch urtümliche Baukunst.

Die Anerkennung des Betrachters und der Aufstieg der Malerei vollziehen sich gemeinsam, vorbereitet im 14. Jahrhundert, deutlich schon im frühen fünfzehnten, von da an unaufhaltsam alle Form ergreifend, auch die der anderen Künste.

Der doppelte Vorgang ist zuletzt ein einziger. Es ist nicht schwer zu begreifen. Wir sagten uns schon, daß im Bilde das Gegenüber vom Betrachter am reinsten sei. In der neuen perspektivischen Malerei wird der Blick in manchen Fällen geradezu im rechten Winkel gedreht. Wir sehen es, wenn wir von Giotto zu Masaccio hinüberschauen. Ein Bild von Masaccio hat mit dem Augen-

punkte einen Mittelpunkt gewonnen, der den Blick senkrecht in die Tiefe hineinzieht. Ein Bild Giottos muß, wenn es wirken soll, in einer Art lesender Bewegung aufgenommen werden, meist von links nach rechts, wie wir Abendländer zu lesen pflegen, und das gilt auch für die Weiterbewegung von Bild zu Bilde; auch sie ist lesend. Dieses Entlang wird durch die Zentralperspektive in ein Daraufzu, das Gleiten des Blickes in ein Hineinbohren verwandelt, die rhythmische Bewegung in zuständige Ruhe. Diese ging damals auch auf die Baukunst über, im Süden mit Hilfe antiker Formen, im Norden durch Abschwächung und Aufhebung der Joche. Es ist die Ruhe des Bildes. In noch späterer Zeit bestimmte Carus das Bild als „fixierten Blick“.

Es handelt sich bei der Anerkennung des Betrachters um einen außerordentlich wichtigen geschichtlichen Vorgang. Man hat sich dagegen gewehrt, ihn zu sehen. Man könnte ebensogut leugnen, daß es jemals eine Baukunst gab! Der Vorgang wird auf die Dauer unbestreitbar sein; nur, ihn vorzustellen, fällt dem heutigen Menschen nicht immer leicht. Es ist ihm, als müsse er die Welt hinter sich selber zurückdenken. Die Kunst vor der Anerkennung des Betrachters entspricht ihm etwa der Welt, die vor den Menschen da war, und vielleicht wäre diese sogar das gegebene Gleichnis. Denn diese Welt war ja sicher einmal da, und das ist nicht einmal schwer zu denken; schwer ist es nur, es vorzustellen. Wer sich in Gedanken auf eine Welt begibt, die ihn selber noch nicht (oder auch nicht mehr) enthält, der bringt ja doch die gleichen Sinne dafür in Anschlag, die

er nur als Lebender besitzt. Er sieht und hört und tastet und geht in Gedanken, er ist also doch wieder hineingeschlichen, doch wieder da, während er sich hinwegdachte (von Schopenhauer betont). Nicht so schwierig, aber doch auch nicht sehr leicht zu vollziehen, mag manchem die Vorstellung sein, daß Kunst, die wir nur auf unsere jetzige Weise erleben, einst für eine ganz andere vorhanden gewesen, und nicht allein auf uns bezogen.

Aber was da von uns verlangt wird, das ist doch nur ganz im Kleinen etwas Ähnliches wie die Forderung von Kopernikus, Kepler und Galilei bis Newton, sich darein zu finden, daß sich die Sonne nicht um die Erde dreht, sondern die Erde um die Sonne. Der Widerstand gegen diese Denkforderung kam nicht nur vom sogenannten Augenscheine. Er kam vor allem aus dem Wunsche des Menschen, der Mittelpunkt der Welt zu sein. Aber so wenig er dies wirklich ist, so wenig war einst der Betrachter für die Kunst selbstverständlich. Auch diese Sonne drehte sich nicht um ihn! Auch diese zweite Welt, die erst und allein der Mensch sich schafft, auch sie ist zunächst durch ein gleichsam vormenschliches Stadium gegangen, die Kunst, diese wahre Welt, in ihrer feineren Daseinsluft ebenso wirklich wie die „wirkliche“, eine Welt voll organischer Zeugungskraft, ebenso rätselhaft und ebenso selbstverständlich wie alles, was überhaupt da ist, und auch alles, was schon da war, bevor es uns Menschen gab.

Natürlich, diese Kunst hat zwar nicht nach einem Betrachter gefragt, aber sie war nun doch nur um des

Menschen Willen da. Sie lebte nicht im luftleeren Raume, so wenig wie die Erde vor dem Menschen. Da sie eine zweite Schöpfung durch den Menschen hindurch, da sie Menschenwerk für Menschen war, so wollte sie auch immer ankommen — nur nicht beim Genuß, sondern bei der Verehrung, nur nicht bei der betrachtenden Würdigung, sondern bei der dankbaren Weihung, nur nicht beim Einzelnen, sondern bei der Gemeinschaft (in Ägypten bei deren sinnbildlicher Spitze, dem Gottkönig).

Daß Kunst ankommen muß, dies gerade unterscheidet sie von den kunstähnlichen Gebilden, die der Geistes- kranke aussenden kann. Prinzhorn, der diese zusammenfassend beschrieb, sprach von einer „Bildneri der Geisteskranken“. Der Ausdruck war nicht ganz glücklich, aber er beseitigte wenigstens das Wort Kunst, das auf jene Äußerungen wirklich nicht richtig zuträfe (obwohl in einer dunkelsten Tiefe auch da gewiß eine gemeinsame Wurzel liegt). Diese Äußerungen sind nämlich wirklich nur Äußerungen, sie wollen wirklich nur ausgehen, nur weggehen, nur das arme, gequälte, in sich selber eingesperrte Ich verlassen — verzweifelte Schreie in das hohle Nichts hinein. Davon aber ist die alte Kunst höchstens noch weiter entfernt als die heutige Betrachterkunst. Eine Annäherung an jene krankhaft ziellosen Äußerungen wäre eher denkbar in einer Spätzeit wie der heutigen, wo der Betrachter zuweilen schon wieder zum Ärgernis und das aussendende Ich zum Selbstzweck geworden ist. Wenn das Mittel zum Selbstzweck wird, pflegt der Teufel im Spiele zu sein.

Die Anerkennung des Betrachters hat das Doppelgesicht aller großen geistigen Ereignisse. Sie war ein Schicksal, aber sie war auch eine Leistung. Sie war ein Sündenfall, aber sie war auch ein Sieg. Sie war ein Sündenfall: man hatte vom Baume der Erkenntnis gegessen: Sie war ein Sieg: wir sind mit Recht stolz auf das Feuer des Prometheus. Wir haben früher die „Alten“ (die unserer eigenen Kunst, nicht Griechen und Römer, sind gemeint) gleichsam von oben her mit einer Art Gerührtheit angesehen, die wir heute bereuen dürfen. Wir dürfen jedoch nicht mit gleicher Rührseligkeit jetzt die Tat bejammern, ohne die ein großer Teil gewaltigster Kunst niemals möglich gewesen wäre. Wir müssen beides anerkennen, das Schicksal und den Sieg, die Leistung und den Sündenfall. Wir könnten meinen, die Alten beneiden zu dürfen, aber wir können sie nicht zurückrufen. Wir können es nicht — außer indem wir auch sie betrachten, sie und die Neueren und uns selbst und das Ganze der menschlichen Geschichte und das Ganze der Welt.

Betrachten ist etwas Großes, ohne Zweifel. Es ist wiederum etwas nur dem Menschen Gegebenes, und was wir hier Anerkennung des Betrachters nennen, das war selber eine große Tat des nur-menschlichen Vermögens zur Betrachtung. Es hat uns gleichzeitig den Aufstieg der Wissenschaften geschenkt.

Das Betrachtende an sich lag immer schon in aller Kunst, auch bevor sie mit dem Betrachter rechnete. Das Tier besitzt es nicht. Man hat, nur in diesem Sinne, sagen können, es habe keine Gegenstände, es habe nur

Umwelt. Seine Umwelt hat auch der Mensch, aber nur er kann sie betrachten. Er tut es nicht nur als Gelehrter, als Philosoph, als späterer Künstler; er tat es auch in der Kunst von Urzeiten her. Das Betrachtende in uns, das nur ein allzu einfaches Denken dem Schöpferischen als etwas völlig anderes entgegenstellen kann, ist in jeder menschlichen Schöpfung enthalten. Das Betrachtende wird schöpferisch in der Wissenschaft, das Schöpferische wird betrachtend in der Kunst. Wissenschaft empfinden wir nur dann als groß, wenn sie schöpferisch ist. Es gibt ja auch eine wissenschaftliche Phantasie. Nur den Kärnern fehlt sie; die Könige haben sie. In der Kunst ist Phantasie immer vorausgesetzt, aber auch Phantasie ist, selbst bei völliger Unbewußtheit, von Urzeiten her stets ein Betrachten. Sie betrachtet ihre eigenen Bilder, sie sinnt ihnen vor und sinnt ihnen nach und schafft sie durch Betrachten.

In uns selber müssen wir das Betrachten als Tun anerkennen. Auch die Anerkennung des Betrachters war eine Tat. Es ist kein Zufall, daß sie am Beginn des Zeitalters der Entdeckungen steht, sie selbst war eine notwendige Stufe in der Selbstentdeckung des Menschen. Eine Ent-Deckung! Unsere Sprache sagt deutlich, was das Wort ursprünglich meint: eine Decke wegziehen von etwas, was schon da ist, schon da war (im Gegensatz zur Erfindung).

Der Mensch, dessen Kunst noch nicht auf einen Betrachter rechnete, lebte nur in einer anderen Welt als wir, in einer stärkeren, unbekümmerten und wesentlich vorwissenschaftlichen Glaubenswelt. Daß seine Kunst

nicht um einen Hauch weniger schöpferisch war als die spätere, sehen wir heute mit voller Deutlichkeit. Sie selbst war großartig unbekümmert. Wer will, mag sie „naiv“ nennen; er vergesse nur nicht, daß ihre Werke klassisch sein können. Der spätere Mensch ist in vielem reicher geworden; daß er nicht glücklicher geworden ist, wissen wir. Wir haben aber auch nicht den geringsten Grund zu glauben, daß der frühere glücklicher gewesen sei. Dem heutigen ist es in seiner „Gottähnlichkeit“ bange geworden; der frühere wird in seiner stilleren Bescheidung nicht weniger gelitten haben als wir, nur ein wenig anders. Auch seine Kunst war immer schon vollwertige Kunst, nur ein wenig anders.

ANSCHAUUNG DER WELT ALS WELTANSCHAUUNG

Formengeschichte und Seelengeschichte

Wenige Beispiele genügen, darauf aufmerksam zu machen, wie sehr die Veränderungen des Menschen selber auch die Absichten der Kunst verändern. Kunst, die Zauber üben will, oder Kunst, die nur dienen will, beides ist keineswegs das gleiche, aber beides ist unpersönliche Kunst. Sie setzt voraus, daß der Einzelne keinen ästhetischen Anspruch auf sie erhebe. Kunst, die betrachtet, die gar genossen sein will, setzt ihn voraus. Ihre Geschichte führt auf die Dauer von der Kathedrale zur Kunstausstellung, von der Gemeinde zum Publikum, von der Gemeinschaft zum Einzelnen. Dieser Verlust der Kunst an religiösem Gehalte und dieser wachsende