



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Von den Künsten und der Kunst

Pinder, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1948

Anschauung als Weltanschauung

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

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

Anspruch der Einzelpersönlichkeit sind allgemeine Ereignisse der Menschengeschichte, wohl in jeder höheren Kultur, doch vielleicht in keiner so gefährlich sichtbar, wie in unserer eigenen abendländischen seit dem Ende des Mittelalters. Erst die Betrachtung des geschichtlichen Werdens im ganzen macht die Wandlungen der Kunst wirklich verständlich. Natürlich, man kann auch ausschließlich Formengeschichte treiben — Form ist ja eine große Wirklichkeit —, und eine Zeit lang ist dies zweifellos ein hoher Vorteil gewesen. Wir mußten ihn uns unbedingt verschaffen, und die führenden Meister der Formengeschichte verdienen unseren höchsten Dank. Wir dürfen ihre Arbeitsweise niemals aufgeben, wir müssen sie aber ergänzen. Inzwischen ist uns eben doch wieder deutlich geworden, daß wir uns mit ihr — methodisch gewiß sehr reinlich — nur an einer Seite der Kunst entlang bewegen. Sie zeigt etwas sehr Wesentliches, das Eigengesetzliche der Form, aber sie verdeckt ein anderes Wesentliches, ihren Sinn. Es gibt Formengeschichte, aber sie ist der Spiegel der Seelengeschichte. Die bildende Kunst gibt nicht eine einfache Abbildung, wohl aber eine aus dem Innersten kommende Anschauung der Welt. Anschauung der Welt ist unbewußt auch Weltanschauung. Bildende Kunst ist unsprachlich und unbewußt geäußerte Weltanschauung.

Geschichte der Kunst

als Geschichte der Weltanschauung

Eine Geschichte der unsprachlich geäußerten Weltanschauung würde nützlich sein. Sie würde, wenn sie

echtes Leben gewänne, viele Mißverständnisse, vielleicht auch manches ehrfurchtslose Verhalten unmöglich machen. Sie würde aber auch schwierig sein. Sie müßte, wie jede Geschichte, mit sehr verwirrenden Überkreuzungen rechnen. Sie müßte, um ein im Grunde ständig fließendes Werden zu erfassen, Wendepunkte setzen, die der bleibenden Gültigkeit nicht sicher wären. Sie würde aber mit hoher Wahrscheinlichkeit einen besonders deutlichen Quellpunkt der heutigen Lage auffinden: die Goethezeit. (Es ist nicht Goethes Schuld, sondern Goethes Größe, die dieser Zeit den Namen geben darf; er hat sie ganz durchlebt und ganz durchschaut.) Bei dieser Zeit scheint wirklich ein entscheidender Knick zu liegen.

Von vielen Seiten her ist er erkennbar. Die Goethezeit (rund 1750 bis 1830), das ist die Zeit, in der der letzte Hexenprozeß mit der Erfindung der Dampfmaschine zusammentraf. Damals erst ging das „Mittelalter“ zu Ende, damals schon wurde das „Dynamo“-Zeitalter möglich. Es ist die Zeit, in der man lange noch immer so reisen mußte wie im römischen Altertum und endlich schon so reisen konnte wie heute, mit der Eisenbahn. Es ist die Zeit des letzten noch naiven und ganzheitlichen Stiles (des Rokoko, das noch keiner Selbstrechtfertigung bedurfte) und des ersten vom Bildungsbewußtsein geforderten (des Klassizismus); zugleich die Zeit der ersten Siege der stilfreien Technik. Es entstanden die letzten festlich erhabenen Kirchenbauten aus zeiteigener Formkraft — und die ersten Symphonien, die an deren Stelle traten; die letzten Kathedralen und die

ersten öffentlichen Museen; die letzten Schloßparks und die ersten Volksgärten. Die Menschenrechte wurden verkündet, und genau damals erhielt die außermenschliche Wirklichkeit eine unheimlich wachsende Bedeutung. Sie erhielt sie durch Wissenschaft und Technik, Kräfte, die jenseits aller künstlerischen (natürlich nicht aller kulturellen) Stilfragen leben. Damals erst wichen die vom Menschen genommenen Raummaße — der Fuß, die Elle, der Zoll (gleich Daumen) — dem vom Erdumfang her errechneten Meter. Das war nur scheinbar etwas Äußerliches; es war ein letztes sinnbildstarkes Anzeichen für die Niederlage des gefühlsmäßigen Denkens vom Menschen aus. Jetzt verließ er endgültig den geträumten „Mittelpunkt der Welt“. Es war nicht die erste Wendung, aber sie war unvermeidlich, und sie zeigte ein neues Klima an, das allem urtümlich Mütterlichen ungünstig war.

Darum eben wurde dieses Urtümliche von der Romantik nun erst gesucht. Darum auch nahm damals die Kunst eine gänzlich neue Rolle auf. Auch sie wurde vom wissenschaftlichen Denken erfaßt — und von den Ansprüchen des neuen Bürgertums: sie wurde öffentlich anerkanntes Bildungselement. Das war neu, das gerade war sie auf ihrem ganzen langen Wege bei uns nie gewesen. Jetzt erst wurde sie bestimmten Forderungen der Bildung unterworfen. „Die Kunst soll“ — so konnte erst jetzt gesprochen werden. Alle bisherige Kunst schien ein einziger Irrweg. Zum ersten Male glaubte man, die Wahrheit an sich zu besitzen, „Natur und Antike“.

(Und gleich darauf begann doch die Hetze durch alle
gewesenen Stile!)

Einst hatte Kunst der Weltanschauung des Zaubers
gedient, in altertümlichen Kulturen von höchster Form-
kraft. Sie war Götter- und Gottesdienst gewesen, auch
als sie die Weltanschauung des Zaubers längst verlassen
hatte. Sie hatte im klassischen 13. Jahrhundert Gottes-
dienst und Verherrlichung der menschlichen Erscheinung
in harmonischem Ausgleich verwirklicht, in bewältigter,
formschaffender Spannung. Sie hatte schon im 14. Jahr-
hundert diesen Ausgleich zerrissen und die Vorherr-
schaft der begrenzten Gestalt gegen den Blick über sie
hinaus, gegen eine Ausbreitung in das Ganze der Er-
scheinungswelt bis zum Nebensächlichen eingetauscht.
Hinter dem plastischen Zeitalter, hatte der Ritter ge-
standen. Hinter dem malerischen, das jetzt begann, stand
der Bürger. Bürgerlicher Anspruch war es, der die An-
erkennung des Betrachters, die bewußte Bezogenheit der
Form auf ihn gefordert hatte. Der Bürger der Städte
war dieser neue Betrachter — abgesehen von einer vor-
angehenden, kleinen Oberschicht —, der Bürger und
späterhin der Kenner. Alles wurde nun betont, was dem
Augenschein diene. Die Vergegenwärtigung der heiligen
Inhalte löste ihre allgemeine Darstellung ab. Man wollte
sie „glaubhaft machen“, man wollte sie als ein Ge-
schehen jetzt und hier vollzogen sehen, und so wurde
aus der Repräsentation des ewigen Gehaltes die Vor-
stellung der vergänglichen Szene.

Auch dies war schon ein entscheidender Knick gewesen. Es zeigte sich bald, daß der religiöse Hintergrund schwer erschüttert war. Die bis dahin unangetastete Gültigkeit eines allen gemeinsamen Glaubens ging verloren. Seit etwa 1500 begann die „Paganisierung“ der Kunst. Es ist ein ausgedehnter Vorgang. Man hat ihn auch „Säkularisierung“ genannt. Dieser Ausdruck wird im engeren Sinne auf die Aufhebung der geistlichen Fürstentümer Deutschlands, also ein Ereignis der Goethezeit bezogen. Tatsächlich ist der Vorgang damals besonders deutlich geworden. Damals wurde Kirchengut buchstäblich auf die Erde gestreut, es wurde — noch schlimmer als schon unter Joseph II. — in Massen eingezogen und an Händler verschleudert. Fuhrleute füllten, wenn es ihnen nötig schien, die Straßengräben mit Kaiser-, Papst- und Bischofsurkunden aus! Zahlreiche herrliche Bauwerke des Mittelalters wurden nicht nur durch die Französische Revolution, sondern auch durch die deutsche Aufklärung, durch Not, durch Gleichgültigkeit, durch klassizistisch neuzeitlichen Hochmut vernichtet: der Kaiserdom von Goslar, die Johanneskirche von Worms, die Abteikirche von Heisterbach und vieles, vieles andere. Wenn man aber alte Kunstwerke rettete — und das tat die Romantik —, so nahm man ihnen dennoch ihren Sinn. Die alten großen Zusammenhänge wurden auch äußerlich zerrissen, weil sie innerlich zerrissen waren. Aus Altarflügeln wurden Tafelbilder, aus Zeichen der Verehrung Museumsstücke. Aber der Vorgang, der in der Goethezeit auf diese Weise deutlich wurde, hatte auf andere schon gegen 1500 eingesetzt. Er bestand nicht nur in

den Bilderstürmen der protestantischen Welt, die namentlich in den Niederlanden und Deutschland Entsetzliches angerichtet hatten. Er bestand, feiner und tiefer, im Sinnwandel des Schaffens und brachte auch eine Säkularisierung der Aufgaben, die ohne Zweifel zugleich eine außerordentliche Eroberung und einen Gewinn durch Verluste bedeutete. Das fürstliche und bürgerliche Familienbild, das damals aufkam, stammt tatsächlich von der alten Form der Heiligen Sippe ab. Das Selbstbildnis löste sich aus dem „Assistenzbilde“ der begleitenden Selbstdarstellung innerhalb von Heiligenbildern. Selbst die Anatomien, auch die berühmten Rembrandts, hat man auf die Grablegung Christi zurückführen können. Darin bewies sich die zeugende Formkraft der alten gläubigen Kunst nicht weniger als der starke Sinnwandel der Kunst im Ganzen.

Im Manierismus — so nennen wir heute die folgende Stilweise, die bis in die Frühzeit des 17. Jahrhunderts hinein fast ungebrochen herrschte —, im Manierismus suchte die Kunst schon einmal Form um der Form willen zu schaffen. Die alten heiligen Gründe drohten zu Vorwänden zu verflachen. Der Barock schuf Wandel, er wirkte wie eine Rückkehr zum tieferen Sinne der Kunst, aber dieser selber hatte sich erstaunlich vervielfältigt. Es begann, vom 17. bis in das 19. Jahrhundert anwachsend, ein Nebeneinander von Formgelegenheiten, das bis dahin unerhört gewesen. Nicht Weniges war echte Religiosität, nicht Weniges aber auch Religionsersatz. Fürstendienst nahm gottesdienstliche Formen an, Gottesdienst fürstliche, das Repräsentieren konnte das

Verehren verdrängen. Der tiefste Trieb, die schöpferische Erinnerung, war nicht umzubringen; er wurde nur noch deutlicher, aber er verlegte sein Gebiet aus der Gemeinschaft in den Einzelnen: die Ich-Kunst wurde möglich. Die Selbstdarstellung des Künstlers, bisher unbeußt in der erfüllten Aufgabe enthalten, konnte sich zum Selbstzweck herauschälen: Kunst als Selbstausprache, gleichviel, wer zuhören wollte. Dies war ganz deutlich zunächst nur in seltenen und hohen Fällen. Aber weithin erfolgte eine Umkehrung des Verhältnisses zwischen Aufgabe und Selbstdarstellung überhaupt. Früher hatte das heilige Gesamtkunstwerk des Domes, der Kathedrale, nach den Kräften gerufen, die ihm dienen konnten. Die Selbstdarstellung des Künstlers ergab sich aus der erfüllten Aufgabe; die große Aufgabe stand — und sie zog die Künstler an sich. Jetzt begann der Künstler nach den Aufgaben auszuschauen. Die Aufgabe diente der Selbstdarstellung. Der Künstler stand — und er zog die Aufgaben an sich, er erzeugte viele ganz neu. Er schuf damit auch einen neuen Reichtum, er erschuf die Moderne weiteren Sinnes. Besonders deutlich war dies im Holland des 17. Jahrhunderts, dem damals vordersten Lande der abendländischen Malerei, wo zahlreiche Sonderarten sich entwickelten, Innenräume, Genrebilder, Stilleben, Tierbilder, Landschaften, Bildnisse verschiedenster Art. Ohne Zweifel, das war zunächst nur Bereicherung. Dennoch kann man rückblickend schon seit dem 17. Jahrhundert ahnen, was dann im neunzehnten bedenkliche Wirklichkeit werden sollte: die Überzahl der Künstler ohne eine Gemeinschaft, die

ihrer als fraglosen Ausdrucks bedurft hätte. Es erschien die von niemand mehr verlangte Kunst, die sich anbieten muß, es erschien der Künstler um seiner selber willen, damit auch der Künstler, der sich verlassen fühlt. Die Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts stand hilflos neben ihm und schuf die Kunstvereine. Sie verhalten sich zur Kunst so wie die Verschönerungsvereine zur Schönheit. Vereine (auf solchem Gebiete) entstehen durch Verluste. Erst seit das Leben sich von der Kunst getrennt hatte, trennte sich die Kunst selber vom Leben. Erst als sie zur Sonntagsangelegenheit geworden war, erst damit entstand die Verfemung des Lebens als des Alltäglichen, des Nichtpoetischen. Ist nicht auch damals erst aus dem Werktag der Alltag geworden?

Dabei wuchs, während der Künstler vereinsamte, dennoch und gerade der Anspruch der Öffentlichkeit an ihn. Kunst, die nicht mehr mit Selbstverständlichkeit dem Heiligen dient, will schließlich genossen, sie will geschmeckt werden. Auch dies ist neu. Es ist Erbe des seigneurialen Zeitalters, im Großen wiederum erst seit der Goethezeit als allgemeine Forderung deutlich: Kunst als Sache des Geschmackes. Geschmack — auch in einem höheren Sinne — ist etwas geschichtlich Neues. Alte Kunst lebt jenseits des Geschmackes. Sie ist niemals geschmackvoll, so wenig wie sie geschmacklos sein kann. Wer den Philippe-Auguste oder die alten Bamberger Bildwerke oder Giotto „geschmackvoll“ fände, der hätte selber keinen Geschmack (das Wort nunmehr in dem erweiterten Sinne genommen, den wir ihm heute geben, etwa gleich Takt und Wertgefühl). Auch ist miß-

lungene oder rohe alte Kunst noch nicht geschmacklos. Auch ihr fehlte der „Schmecker“, den sie gesucht und nur verfehlt hätte.

Genau darum gibt es in der alten Kunst aber auch keinen Kitsch — darum, und nicht etwa, weil früher niemals etwas mißraten wäre. Mißratenes kam freilich in gewissen Zeiten wirklich recht selten vor, wenn nur der Gerufene schuf und der Ruf schon fast die Berufung verbürgte. Aber es kam doch vor; nichts ist stetiger als die menschliche Unvollkommenheit. Es gibt also auch in alter Kunst manches Gestammelte, vieles Bescheidene, einiges Mißratene — alles das, nur keinen Kitsch. Denn alle diese Kunst war ehrlich, und Kitsch ist unehrlich. Kitsch ist zuletzt ein Begriff aus der Welt des Sittlichen. Er bedeutet verfälschte Gefühle, er bedeutet verfälschte Werte, die keine Bannung verdienen, er bedeutet verfälschte Kunst, und diese setzt, gleich der Kunstfälschung, nicht mehr die weihende Gemeinde, sondern ein kaufendes Publikum voraus.

Aber dieser Weg vom Weihenden zum Käufer, das ist ja eben der Weg von der Kathedrale zur Kunstausstellung, vom Verehrenden zum Genießenden und von der Gemeinde zum Publikum. Es war auch der Weg von der dienenden Kunst zur selbtherrlichen. Er konnte auch der Weg von der gesicherten zur verzweifelten sein. Ohne Zweifel war es tragisch, er war also ohne Zweifel auch der Weg großer Naturen. Sie traten dann besonders auf, wenn eine der Künste oder auch eine einzelne Richtung einer Kunst aus dem Dienste heraustreten wollte, wenn sie also, noch gerade eben in der Kraft des

großen Dienstes blühend, doch schon den Übertritt vollzog aus dem Dienste der Gemeinschaft in den Dienst des Ichs, damit alsbald aus der gerufenen zu der sich anbietenden, aus der gewünschten zur ungewünschten Kunst, schließlich zur unerwünschten und gar verwünschten. Rembrandt ist ein solcher Mensch gewesen (noch gegenüber Rubens!), vor ihm Michelangelo, nach ihm Beethoven. Rembrandt ist vielleicht das deutlichste Bildnis solcher tragisch Großen. Er muß aus seinem Ich den verlorenen Untergrund ersetzen und in sich selber das zusammenhalten, was draußen schon sich auseinander gelöst hat. Die Erlebnisse des Ich erhalten so eine monumentale Form, eine Bedeutung aber zugleich, die sie bei den wirklich Großen auch beanspruchen dürfen, die bei den Kleineren doch schnell bedenklich wird. Ausgestrahlte Ich-Erlebnisse wirken als Ansteckung. Ortega y Gasset hat hierin sogar den eigentlichen Grund für das „Erschreckende“ gewisser moderner Kunst gesehen und dem neuesten Künstler zugebilligt, daß er in bewußter Gegenhandlung sich lustig machen dürfe: man habe sich endlich wieder von der Kunst als Ansteckung gelöst, von ihrer krankhaften Schwere, dem krankhaften Schwernehmen ihrer Bedeutung. Endlich komme ihr wahres Wesen wieder heraus: daß sie überhaupt nur ein Spiel sei. Das Absonderliche moderner Kunst wäre also die endlich gelungene und gleichsam lachende Enthüllung einer alten und durchgehenden, nur verschleiert gewesenen Wahrheit. Aber hier hat Ortega einen flüchtigen Vorgang für die ganze Geschichte gesetzt. Die Geschichte widerlegt seine Meinung. Was Ortega hier sieht,

das ist ganz im Gegenteil nur eine abermalige, gänzlich neue Rolle der Kunst, nur das vergängliche Ergebnis einer längeren Entwicklung. Die Kunst bloß ein Spiel — wäre es ein gutes Zeichen für den Menschen von heute, für seine Anschauung der Welt als Weltanschauung? Wir würden es nicht ändern können. Aber schon Ortegas Voraussetzung ist nicht richtig. Moderne Kunst im Ganzen ist ja gar nicht bloß als Spiel gemeint, oft eher allzusehr das Gegenteil: Überbetonung des vereinsamten Ich, manchmal Verzweiflung. Sehr Verschiedenartiges drängt sich jedenfalls in ihr zusammen, und das Gemeinsame dahinter ist gewiß nicht das Leicht-Nehmen. Es ist etwas ganz anderes, es ist die Einsamkeit des Künstlers, es ist seine Ungewünschtheit, es ist oft eine wahre Verkehrung, eine Form nämlich, die ihren Inhalt erst sucht, und so noch Form um der Form willen. Form um der Form willen aber ist ein reines Gespenst; man soll es keinem verargen, wenn er davor erschrickt. Nicht, daß die Kunst im Grunde nur ein Spiel sei und daß wir dies nun endlich wieder wüßten — ganz gewiß nicht ist dies die Lehre der Geschichte. Das genaue Gegenteil lehrt sie: daß Kunst in allen großen Zeiten niemals ein Spiel war, daß sie in allen gesunden Zeiten ein Dienst war; daß sie Spiel werden kann, wenn sie nicht dient, und daß es dann freilich gefährlich um sie steht; daß alle Furcht und alle Hoffnung jetzt auf der Frage ruht: wird wieder ein großes gemeinschaftliches Weltgefühl entstehen, das mit wahrer Notwendigkeit eine ihrer selber sichere Kunst braucht? Erst dann würde sie kommen können, aber dann würde sie es auch müssen. Nicht

Kunstfreunde würde sie brauchen, auch nicht Genießer, auch nicht Kenner und Kritiker, sondern verehrende Empfänger. Stil wäre dann kein Problem, sondern Selbstverständlichkeit. Die Kunst allein aber bringt die Lösung nicht. Kunstpflege, Kunsterziehung, Kunstbetrachtung können es nicht. Religion würde es können.

Verständliche und unverständliche Kunst

Dann würde auch der klagende Ruf aufhören, der heute immer wieder laut wird, der Ruf nach der Verständlichkeit der Kunst. Die Klage über ihre Unverständlichkeit (so heftig, daß sie den Klagenden böse machen kann) erhebt sich heute keineswegs nur vor dem wirklich Verzerrten und Frechen, das es zweifellos gibt, sondern gerade vor den Werken solcher Künstler, denen es heilig ernst ist um eine beseelte Form — nur daß ihre einsame Seele allein die Form stiften muß, und daß sie nach den Wenigen ausschaut, die mit ihr empfinden könnten. Daß so Viele für die neueste Kunst schreiben, beweist nur, daß sie für Wenige da ist.

Das ist die Ausmündung einer langen Geschichte. In der Zeit vor der Anerkennung des Betrachters hat es diese ganze Frage nicht geben können. Es war noch die Einheit geschlossener Kultur da, nicht die Zweiheit von Schaffendem und Betrachter (Betrachter gleich Kritiker und Genießer). Kunst war fraglos in jedem Sinne, als sie nur diente. Heute kann es gelegentlich so aussehen, als solle der Betrachter verjagt werden; aber auch dann ist er noch — nur allzu sehr — vorhanden. Die

Malerei hatte einmal ein vorperspektivisches Zeitalter gehabt; ein perspektivisches war ihm gefolgt; heute stehen wir in einem nachperspektivischen. Der Bürger kann davor verzweifeln. Er hat seine Maßgeblichkeit verloren — da muß wohl etwas „verfallen“ sein. Moderne Kunst sieht ihm aus, als sei sie nicht mehr gekonnt. Das ist ebenso falsch wie der Glaube, die vorperspektivische sei bloß noch nicht gekonnt. Aber, selbst wenn dieser letztere Glaube nicht der große Irrtum wäre, der er ist, — in jedem Falle haben wir heute eine nicht mehr gewollte Perspektive vor uns, und in jedem Falle müßte diese etwas Anderes sein als eine nicht gekonnte. Was an moderner Kunst verdutzt, das hängt freilich hier und da einmal auch wirklich mit einer gefühlsdunklen Auflehnung des Künstlers gegen den Betrachter zusammen. Als Anmaßung erscheint dem Künstler das Verlangen nach Verständlichkeit, und er hat Recht — sofern er unter diesem Verlangen nur den Wunsch nach der stilfreien Abspiegelung der Natur vermutet, also kurzweg nach der Nichtkunst. Daß diese von vielen Betrachtern gemeint wird, ist zweifellos. Es gibt offenbar eine Angst des stillosen Menschen vor dem Stile überhaupt, und sie würde sich gegenüber Künstlern auch der alten Zeit ebenso ungebärdig regen, wenn jene nicht längst tot und von der Bildung heilig gesprochen wären.

Aber das ist doch nur ein Teil der Gründe für all diese Schwierigkeiten. Es gibt noch etwas Anderes, eine weit höhere Forderung, die von durchaus stilempfänglichen

und verehrungswürdigen Menschen ausgeht. Sie aber stammt wiederum wesentlich aus der Zeit Goethes. Es ist die Vorstellung, eine Form sei um so höher zu bewerten, je schneller sie zu übersehen sei; schnelles Übersehen wäre zugleich besseres Verstehen. Vielleicht ist diese Vorstellung niemals von denen ausgesprochen, die sie gleichwohl hatten und haben — vielleicht würde sie nicht einmal von ihnen zugegeben werden —, aber sie gilt weithin als selbstverständlich.

Sie ist es nicht. Sie ist bürgerlich und sie ist klassizistisch. Sie ist bürgerlich, da der Anspruch des gebildeten Bürgers die Kunst als öffentliche Einrichtung geschaffen hat. Die öffentliche Einrichtung verlangt öffentliche Verständlichkeit. Der Steuerzahler will im Museum sein Geld „richtig“ angewendet wissen, und er versteht nun einmal besser, wenn er schnell übersieht und leicht erkennt. Die Forderung ist aber auch klassizistisch, und hier, erst hier, hat sie ihren hohen Sinn. Der Klassizismus hat der verwickelten höheren Mathematik, aus der allein die Formen des Barock zu schaffen waren, Formen der niederen Geometrie als das Einfache entgegengestellt. Er hat statt des Tiefraumes den Flachraum, statt der gekrümmten Linien gerne die Geraden und die Winkel, vor allem aber statt aller abgeleiteten und schwierigen die einfachsten Grundformen, Kegel, Pyramide, Kugel, Würfel, Rechteck, bevorzugt, und außerdem, besonders deutlich in Deutschland, statt der rauschenden Farbe die zeichnerische Linie. Es war sein Wille, sein Recht — aber auch nur seines.

Kunst und Mathematik

Es wird bald davon die Rede sein, wie wesentlich es ist, daß Mathematik hinter allen Stilen steht und hinter jedem eine andere, die ihm stilgemäß ist, hier eine niedere, dort eine höhere Geometrie, je nach den Wegen, die die Schöpferkraft gehen muß. Aber die Mathematik steht hier nur im Hintergrunde und hilft mit; sie gibt her, was von ihr gebraucht wird. Nur eine ziemlich kurze Zeit, besonders bei den mittelalterlichen Problematikern, auch bei Dürer noch, ist sie vollbewußt Mitarbeiterin gewesen. Später hat sie sich von der Kunst wieder entfernt, so wie auch, bis zum neuesten Umschwunge, von der Philosophie. (Im Barock, dessen Kunst eine sehr reiche Mathematik im Hintergrunde hat, waren die großen Philosophen immer auch Mathematiker, so Descartes, Pascal, Leibniz; Nietzsche dagegen, der Philosoph des architekturechwachen 19. Jahrhunderts, hatte in Mathematik eine Fünf.) Was die Mathematik von sich selber will, das ist etwas ganz anderes, als was die Kunst von ihr will; ihre eigene Absicht und also auch ihr Schicksal ist anders. Mathematik hat einen sinnvollen Trieb zur gradlinigen Weiterentwicklung. Für sie gilt — was für die Kunst durchaus nicht gilt —, daß die Vereinfachung eines Verfahrens ein Vorteil, ein Ziel und Mittel der Entwicklung ist. Das Verfahren zur Findung des Distanzpunktes in der Zentralperspektive war in seiner Frühzeit verwickelter, als es heute ist; es verlangte eine ganze Konstruktion mehr. Aber Kunst zielt nicht auf Wissen, sondern auf Erleben. Sie ist so wenig eine Wissenschaft, wie sie eine Branche ist, die nicht

darstellt, sondern herstellt, die Waren erzeugt und in der die Ware ständig gebrauchsfähiger gemacht werden und das Spätere allerdings wirklich das Bessere sein muß, wenn es nicht seinen Sinn einbüßen soll. Das „Erkennen“, das manche der Kunst als Ziel zubilligen, ist niemals ein wissenschaftliches Erkennen. Kunst ist nicht Mathematik, so sehr sie zweifellos solche immer hinter sich hat; ihr Schicksal vollzieht sich nicht in dauerndem Fortschritt, sondern in lebendiger Atmung. Dürfte man Formen der Kunst so messen wie mathematische Verfahren, so schiene vielleicht einem sehr gedankenlosen Beobachter Bach tiefer zu stehen als Lortzing. Denn man muß zweifellos mehr Mühe verwenden, um seinen Formen nachzugehen — und Bach hat doch in Wahrheit sogar eine feinere Mathematik hinter sich als Lortzing, ja, sogar schon mehr als sein eigener großer Altersgenosse Händel. Darum steht er durchaus nicht höher als Händel (oder etwa als Lortzing). Es kommt immer darauf an, was Menschen einer bestimmten Art und Zeit als Form zu erleben verstehen. Zur Zeit Goethes galt für Viele die Gotik als kraus und verworren — und ist doch in bestimmten Formen von einer ungemein genauen Logik; man muß sich nur Zeit nehmen, ihr nachzugehen. Gewiß wird große Kunst nie unklar sein, aber „unklar“ ist nicht das gleiche wie „schwer verständlich“. Hohe Berge sind nun einmal nicht so schnell erklettert wie niedrige, und steile nicht so leicht wie sanft gerundete. Kunst, die entwirrt sein will, ist ja nicht verworren; sie will auch nicht verwirren, sondern eben entwirrt sein. Bach verlangt ein fleißiges Ohr; daß seine Form dem

faulen ein Chaos ist, spricht nur gegen das faule Ohr. Nicht anders in der bildenden Kunst. Dürer oder Stoß verlangen ein fleißiges Auge; auch ihre Form ist nur dem faulen ein Chaos. Netzgewölbe der deutschen Spätgotik wollen durchaus nicht unklar verschwimmen; sie wollen aber entwirrt sein. Nur die klassizistische Denkweise sperrte die Augen vor der Großartigkeit vieler alten Kunst zu. Es war ihr gutes Recht; aber als sie schwand, da sah man, was ein Holzschnitt von Dürer, ein Schnitzwerk des Veit Stoß an großartigster Form bedeute; jetzt klang diese Form wieder, zu ihrer eigenen Zeit klang sie, zu anderer nicht. Wir Heutigen vernehmen sie wieder, weil wir so viele Gefühlsweisen verschiedenster Zeiten und Arten aufnehmen, wie noch nie eine Zeit vor uns. Dies wieder ist unser heutiges Recht, ja vielleicht unsere Pflicht. Erst ein eindeutiger eigener Gesamtstil könnte uns das Recht geben, im Urteilen wieder einseitig zu werden. Die einfache Form steht weder höher noch niedriger als die verwickelte, und die leichte Übersehbarkeit ist überhaupt nicht entscheidend für den Wert. Kunst ist nicht Wissenschaft, aber Anschauung der Welt ist sie, und ihr Schicksal ist das des gesamten Verhaltens zur Welt, in einem letzten Sinne: Schicksal der Weltanschauung.

Ornament und Schmuck

Auch Ornament ist unsprachlich geäußerte Weltanschauung. Seine Geschichte spiegelt die der großen Künste mit besonderer Feinheit wider. Es ist geradezu der Erdbebenzeiger für Stile des menschlichen Lebens.

Auch Schmuck ist gerne Ornament; aber Ornament ist nicht einfach Schmuck. Der Trieb zum Ornamente kann zum bloßen Schmucktriebe sinken. Daß er entarten kann, beweist nur, daß er echt sein sollte. Auch das Ornament konnte säkularisiert werden. Es konnte dies aber nur, weil es ursprünglich geheiligt war.

„Ornament ist Wertbezeichnung“, hat August Schmar-sow gesagt. Diese Bestimmung hat sich in ihrer tiefen Bedeutung wohl noch nicht genügend durchgesetzt; sie gilt schon für den leiblichen Schmuck, für die Tätowierung, ebenso wie für das, was man heute nur Sich-Schön-Machen nennen würde (und was nur mehr künstlich, nicht künstlerisch heißen darf; dabei spiegeln sich selbst darin noch Grundmöglichkeiten künstlerischen Verhaltens; man kann sich naturalistisch schminken, man kann aber auch eine als unabhängiger Ausdruck gemeinte Schminkung wählen).

Daß das Ornament am eigenen Körper Wertbezeichnung ist, das ist nicht schwer einzusehen. Nichts ist menschlicher als die Bevorzugung des eigenen Ich. Der Schmuck soll es heben, er soll seinen Wert betonen. Er setzt sich gerne an Stellen, die Werte bezeichnen. Er erhöht den Krieger und macht ihn furchtbar für den Feind. Auch das ist Wertbezeichnung, sinnbildliche Wertsteigerung durch Form, und es gilt vom Federschmuck des Wilden bis zum Roßschweif des Kürassiers, es galt so lange, als der Krieger durch sichtbare Erscheinung wirken sollte. Erst seit die neueren Kampfweisen die Unauffälligkeit des Waffenträgers verlangten, erst da erschien die Unscheinbarkeit der kriegerischen Tracht.

Alle Tracht ist Wertbezeichnung, auch die verschrobenste. Ja, je verschrobener, um so mehr ist sie überhaupt nur von da aus zu verstehen. Man versteht sie nur dann nicht, wenn man nicht zur gleichen Kulturart gehört und also deren Werte nicht kennt — man müßte denn im Erkennen fremder Werte geübt sein. Daß im 16. Jahrhundert die Frauentracht von fast männlicher Strenge, im achtzehnten die Männertracht von fast weiblicher Anmut war — auch das war Wertbezeichnung. Die Tracht betonte, was man schätzte: im 16. Jahrhundert mehr den Mann, im achtzehnten mehr die Frau. Das siebzehnte stand zwischen beiden. Es liebte noch den Spitzbart, aber es brachte schon die Perücke, das „lange Haar“ der Frau auch für den Mann.

Wappen sind Wertbezeichnung. Fahnen und Flaggen sind Wertbezeichnungen; man stirbt für sie und unter ihnen. Herunterreißen von Wappen (die Ornamente sind) bedeutet Herunterreißen von Werten.

Wertbezeichnung ist immer auch Wertebannung. Es gibt sehr verschiedene Arten. Es gibt die unmittelbare Bannung eigener Kraft, der Stammesmacht, der Häuptlingsmacht: Ornament als Gefäß. Es gibt ebenso die mittelbare Bannung, die Fortbannung des Tödlichen, des Lebenfeindlichen: Ornament als Schild. Es gibt ursprünglich am menschlichen Körper und am Geräte, an der Tracht und am Bauwerke, Ornamente, die etwas von der Kraft des Lebens als Bilder freundlicher Gottesmacht versinnlichen. Es gibt andere, die dämonische Mächte abschrecken wollen, „apotropäische“, abwehrende Ornamente (z. B. in Augenvasen). Hier waltet die schöpferische

Angst des Menschen, die Urform seines Abhängigkeitsbewußtseins. Ornament kann also gleichnishaft einhegen und gleichnishaft abwehren.

Es gibt Fälle, in denen wir den Trieb zur Form als völlig unbewußt wahrnehmen können, so, wenn ein urzeitlicher Töpfer seinen Daumen wie träumend in den noch weichen Ton drückt und als Erfolg eine Ornamentierung entsteht (ein bei August Schmarsow beliebtes Beispiel). Es ist eine sehr deutliche Handlung des Sendens. Eine rhythmische Bewegung geht vom Menschen aus, und sie versachlicht sich zur Einbuchtung in der Tonmasse. Jetzt ist auch sie, diese arme kleine Regung, die doch von einer Seele ausging, gerettet. Auch dies ist Rettungshandlung am Vergänglichem. Das Innen hat sich am Außen niedergeschlagen, das Innen hat das Außen verändert. Unleugbar aber verbündet sich dieser hier so deutliche Formtrieb so gut wie immer, jedenfalls in allen urtümlichen Zeiten, mit bestimmter Bedeutung. Die ausgesendete Bewegung, so unwillkürlich wir sie uns vorstellen dürfen, trägt Bedeutung mit sich und setzt sie als Form fest. Pflanzen und Tiere werden zu Sinnbildern; eine sinnvolle Bilderschrift verbirgt sich in ornamentaler Gestaltung. Das Ornament hat eine großartig reiche Geschichte, und die bloße Schmückung steht erst an ihrem Ende, an jedem von irgend einer Kultur erreichten Ende. Verzierung steht am Ende der Zier, wie Stilisierung am Ende des Stiles.

Bis in das 11. und 12. Jahrhundert hinein birgt sich bei uns eine Fülle von bedeutungsvollen Zeichen im Schmuck der Säulen- und Pfeilerköpfe, der Bogenfelder,

der Gewände und auch der Buchseiten. Oft wissen wir den Sinn nicht mehr, oft mögen auch spätere Künstler den früheren Sinn nicht mehr gekannt haben. Aber wer in dieser ganzen, wie von düsterer Angst durchtobten Unterwelt der mittelalterlichen Schmuckformen nur den Schmuck sehen wollte, der würde sich gewaltig täuschen. In manchen Tiersinnbildern können die einbannende und die fortbannende Bedeutung einander begegnen und sich wechselnd überdecken. Der Löwe, der in jenen Zeiten sehr beliebt ist, kann von altersher sowohl den Tod selber als auch den Sieg über den Tod bedeuten.

Auf die Dauer hat ein Bedeutungsschwund stattgefunden, eine langsam fortschreitende Säkularisierung. Schon die sogenannte Gotik kennt eine neue Art: das aus dem Gerüste selber hervorgehende Ornament, das unmittelbar bauliche Bedeutung besitzt; es baut sinnbildlich mit. Der Bogen spaltet sich in Unterbogen, es entsteht ein Zwickelfeld, es wird durchbohrt und empfängt eine Radform mit ausstrahlenden Speichen, eine Sternform. Es beginnt mit dem Wandel des Raumgeföhles sich selbst zu verwandeln. In der sogenannten Spätgotik wird das Ornament aus einer Bauform zur Bildform: Wirkung des Betrachterstandpunktes. Das Fischblasenornament samt seinen Verwandten beginnt in sich zu gerinnen und kann zu einer Art reiner Schmuckform werden. Blattformen der Säulenköpfe und der Schlußsteine hatten schon innerhalb des 13. Jahrhunderts einen wundervollen Schein freien Eigenlebens entfaltet. Sogar sehr genaue Naturbeobachtung konnte mitwirken, Ahorn- oder Weinblatt bildete sich, und doch wurde niemals bloße Naturabschrift

daraus, sondern ein Ausdruck von Rassigkeit, von adeliger Haltung und ein sicheres Sinnbild so menschlicher wie baulicher Kräfte. Es war die große Zeit der Bauplastik. In der bürgerlichen Spätgotik aber konnten starke Einbußen an baulicher Straffheit eintreten; Gewölberippen konnten zu Astwerk werden. Das Ornament der italienischen Baukunst schuf ein Gleichgewicht, das klassische Gleichgewicht zwischen baulichem und bildhaftem Werte. Im Manierismus aber, als überall das Heilige zum Vorwande werden konnte, wurde das Ornament schon Selbstzweck. Es machte sich selbständig, es trat zum ersten Male als selbstbewußte eigene Gattung der Kunst auf. Ornamentbücher entstanden, ursprünglich als Anweisung zur Ausführung gedacht, allmählich zu fast spielerischem Selbstzweck entlassen. Zugleich drangen Bilder aus der Erscheinungswelt ein, das malerische Zeitalter war in vollem Gange. Im Barock trat das Ornament noch einmal stärker in den Dienst des Gesamtkunstwerkes, und es bewies auch dabei, wie selbständig es geworden war. Bis tief in das 18. Jahrhundert hinein ist der Ornamentist gerade im Bauwerke kein bloßer Ausführer von Entwürfen. Er kann sich bis zu gewissen Graden selber mitentwerfend einfügen, er ist ein lebensvoller Künstler, er denkt den Baugedanken weiter und läßt ihn in feinsten Antennen aussprühen; er kann, wie die Familie Schmuzer, zum Baumeister aufsteigen.

Dann aber kommt der große Knick der Goethezeit. Der Klassizismus beseitigt den selbständigen Ornamentkünstler, die Spaltung zwischen Kunst und Handwerk

beginnt. Der Klassizismus schon bewirkt sie, nicht erst, wie man gemeinhin annimmt, die Maschine. Das Ornament wird gleich allen Formen durch einen neuen Willen aus dem unübersehbar weiten Tiefraum des Barock (mit seiner höheren Mathematik) in ein flacheres Feld fortgerufen. Es quillt nicht mehr, es verarmt auf der Stelle, es besteht nur noch in schlichten Reihungen gleicher Einzelformen, Rosetten, Palmetten, Mäander usw. Der Baumeister allein entwirft, der Stukkator führt nur noch aus. Was er ausführt, ist restlos festgelegt. Die Leistung besteht in der sauberen, gleichförmigen Wiederholung schlichter Vorzeichnungen. Die Schablone kann eintreten. Das Ornament hat seinen eigenen Künstler eingebüßt, da wenigstens, wo es bisher fast am wichtigsten gewesen, in der Baukunst. Wer das Ornament ausführt, braucht nur noch Genauigkeit, keine Phantasie, nur noch Arbeitskraft, nicht mehr Schöpferkraft. Die ornamentale Erfindung flüchtet zu den Malern und Zeichnern, besonders bei der Buchkunst. Dann erst kommt das „Kunstgewerbe“ — ein neuer Begriff! Es kommt auch da die Stilhetze, es kommen aber auch die Reuebewegungen, die Wiederbelebungsversuche. Sie sind zunächst auch stilistisch nur Wiederbelebungsversuche an Älterem. Schon gleich nach dem Ausgange der Goethezeit wird bewußt nach einem neuen Zeitstil gefragt. Die Münchener Maximilianstraße sollte ihn bringen, brachte aber nur eine saftlose Verquickung von verschiedenem Gewesenen. Der erste und keineswegs zu unterschätzende Versuch zu wirklich Neuem ist der Jugendstil, der am Beginne einer neuen bürgerlichen

Baukunst steht und bald verschwindet; er stammt von Malern ab! Die Malerei hatte Baukunst und Ornamentik fast verschlungen gehabt; sie selbst zeigte die erste tätige Reue: Maler begannen zu bauen. Eine wirklich starke und neue Ornamentik könnte aber ebenso wie ein wirklich starker und neuer Baustil nur durch eine neue große Seelenbewegung der Menschen geschaffen werden. Für den unwillkürlichen Ausdruck einer Zeit ist das Ornament, noch einmal gesagt, ein geheimnisvoll lebendiger Erdbebenzeiger. Kein Wunder, daß es uns jetzt noch fehlt. Die völlige Ablehnung alles Schmuckes im neuen Bauen („Ornament ist Sünde“, sagte Loos) ist tief sinnvoll. Sie gehört zur Ehrlichkeit, zu dem straffen Willen, der sich in das Schicksal finden will. Wo Ornament jetzt auftritt, ist es selten von innerer Notwendigkeit, es pflegt nur Schmuck zu sein. Bloßen Schmuck an Baukunst lehnen wir mit Recht ab. Daraus spricht ein echtes Gefühl, dem man vertrauen darf.

Das Wort Ornament kommt freilich vom lateinischen ornare, und das heißt schmücken. Dennoch empfindet ein gepflegtes Sprachgefühl vielleicht schon ohne geschichtliches Nachdenken, daß wir ursprünglich mehr damit gemeint haben müssen als Schmuck, also auch mehr als bloße Dekoration. Ornament sinkt zur Dekoration, wenn es seine sinnbildliche Kraft verliert. Das aber ist sein Weg gewesen bis heran an die gärende Zeit, in der wir selber noch so tief gefangen sind, daß wir sie nicht überschauen können. Auch Geschichte des Ornamentes ist schließlich Geschichte der Welt-

anschauung, auch sie führt aus einem Bereiche des Zaubers und der Gläubigkeit zur Entzauberung, aus Sinnfülle zu Sinnleere, und vor das Tor aller Fragen, die den heutigen Menschen angehen. Diese Fragen sind, auch wo sie in der Kunst erscheinen, und wären es sogar „nur“ Fragen der Ornamentik, ja, gerade dann, immer weit mehr als nur Fragen der Kunst.

KUNSTWERT UND ÄHNLICHKEIT

Der Mensch soll spüren, daß das Abbilden zwar eines der Mittel ist, deren sich Kunst bedienen kann, aber weder ihr einziges Mittel noch gar ihr letzter Zweck. Auch vor den sogenannten „nachahmenden“ Künsten soll er sich daran erinnern, daß es große Gebiete künstlerischer Form gibt, auf denen überhaupt nicht abgebildet und dennoch gebannt und gestaltet wird. Weder der Dom noch die Symphonie noch viele Ornamente bilden Wirklichkeit ab. Da gibt es von vornherein keinerlei Ähnlichkeit. Sollte es nicht so sein, daß auch an den „nachahmenden“ Künsten eben das die Kunst ist, was sie mit den nicht nachahmenden teilen, das also, worin sie nicht nachahmen? Und was wäre dieses? — Es ist die Gestaltung, die Ordnung nach geheimem inneren Gesetze, es ist die sendende Kraft unserer Seele, wirksam durch die sendende Tätigkeit unserer Sinne. Diese ist wirklich überall da, wo Kunst geschaffen wird, auch in Baukunst, gegenstandsloser Ornamentik und absoluter Musik, höchst wichtigen Künsten also, ohne die man eine wirkliche Theorie der Kunst im Ganzen niemals schaffen kann, Künsten, denen kein Vernünftiger ihren