



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Von den Künsten und der Kunst

Pinder, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1948

Geschichte der Kunst als Geschichte der Weltanschauung

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

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 diente. 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