



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Von den Künsten und der Kunst

Pinder, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1948

Kunstwert und Ähnlichkeit

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

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 innerem 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

Rang bestreiten wird, deren einer sogar, der Musik nämlich, sehr erhobene Geister wie Goethe und Schopenhauer eher einen Rang allgemeiner Vorbildlichkeit zuerkannt haben. Goethe: die Musik steht als Kunst am höchsten, weil sie keinen Stoff hat, der erst abgerechnet werden muß. Schopenhauer: alle Kunst strebt nach dem Zustande der Musik. Die nachahmenden Künste allerdings, aber auch nur sie, kommen bei ihrer sendenden Tätigkeit ganz selbstverständlich in verbindliche Berührung mit der sichtbaren Natur, und selbstverständlich entsteht hier auch, aber auch nur hier, notwendig jene „fruchtbare Spannung“, in der ein sehr feinsinniger Künstler und Denker unserer Tage geradezu das Wesen der Kunst überhaupt erblicken möchte. Nur hier begegnet sich die Kraft der Natur in uns mit der Erscheinung der Natur außer uns. Denn nur hier werden jenen Sinnesorganen, mit denen diese Künste, aber auch nur sie, arbeiten, von der Natur selber Bilder und Körper entgegengesendet, und Bilder und Körper werden nicht aus dem Nichts, sondern aus der Erscheinungswelt gezogen. Sie sind für diese, aber auch nur für diese Künste, jener Rohstoff des Wirklichen, den für den Musiker die ebenso wirkliche innerste, von allem Sichtbaren, selbst von aller bloßen Denkklogik befreite Gefühls- und Willenswelt in uns darstellt: Rohstoff, Stoff zur Gestaltung. Dies freilich, diese Bezogenheit alles vom Menschengeniste sichtbar Gestalteten auf die Gestaltungsmöglichkeiten der natürlichen Umwelt, dies setzt auch den „nachahmenden“ Künsten ihre Grenze. Es fügt ihnen eben jenen Stoff erst bei, der bei der

Musik nach Goethe gar nicht erst abgerechnet werden muß. Wo sie sich den Gesetzen der Musik zu unterwerfen suchen — aber das geschah erst in unserer Zeit —, da liegt eine unverkennbare Gefahrenzone. Es ist erstaunlich, wie nahe echte Künstler unserer Spätzeit ihr kommen können, ohne ihr doch zu erliegen. Aber es ist schwer, und viel Takt ist nötig. Formen, die aus Tiefraumerfahrung entstanden, müssen zur Fläche zurückgedrückt, Formen der Natur zu gegenstandsferner Abgezogenheit verdünnt werden. Ein gemaltes gegenstandsloses Allegro oder Presto wird leicht mißlingen; anstatt eines Werkes bildender Kunst kann ein monumentales Vorsatzpapier erscheinen. Nicht anders scheidet übrigens der Musiker, wenn er seine Grenzen überschreitet, zum Beispiel wenn er reine Gehörseindrücke der Natur unverwandelt verwendet. Die Grammophonplatte mit echter Nachtigallstimme in einer modernen Symphonie ist doch wohl eine ebensolche Entgleisung wie gewisse völlig gegenstandslose Malerei, die wir in der gleichen Spätzeit vorübergehend auftauchen sehen. In beiden Fällen Versuche, natürliche Grenzen zu überspringen. Es gibt nun einmal Grenzen der Künste gegeneinander.

Es gibt sie, aber das hindert freilich nicht, daß es Grenzgebiete gibt, auch Übersiedlungen eines Menschen von einer Kunst zur anderen, auch Ansiedlung in mehreren zugleich. Es gibt Dichter, die, wie Goethe oder Keller oder Stifter, im Schatten ihrer Dichtkunst auch der Beachtung Wertes als Maler oder Zeichner leisteten. Es gibt den großen dichtenden Bildner, Maler und Bau-

meister Michelangelo, dessen Sonette durchaus den Hauch seines Genius ausströmen. Es gibt auch Menschen, die in vollkommen gleicher Werthöhe und vor allem in vollkommen gleichem Stile das Wort und die Linie meistern, so Salomon Geßner und Wilhelm Busch. Es gibt auch Musiker und Maler in einem, wie E. T. A. Hoffmann, der obendrein und vor allem freilich als dichtender Schriftsteller weiterlebt. Die Verbindung der bildenden Kunst mit der Dichtung scheint im allgemeinen früher vorzukommen als jene mit der Musik. Auch darin spiegelt sich das Gesamtschicksal. Schon Lionardo hat Musik geschaffen. Wir kennen sie leider nicht. Sie war gewiß seines Genius nicht unwürdig, aber er hat ebenso gewiß nicht daran gedacht, Musik bewußt zu malen. Dies ist dagegen ein Drang unserer jüngsten Vergangenheit und Gegenwart, der an dieser Stelle geschichtlichen Sinn haben muß. Feininger komponiert musikalische Fugen, wenn er nicht malt — aber auch wenn er malt, so ist der Stil der Fuge mindestens zu ahnen. Und hier gelingt der Versuch wirklich. Es gibt Werke von ihm, bei denen die Streifenbildung sogar an Notenzeilen erinnern kann und tatsächlich auch Ähnliches wie diese leistet, senkrechte Verzahnungen, waagerechter Schichten. In einer anderen Weise, die aber wohl erst heute möglich ist, wird man auch die klangvolle Welt Oskar Molls als musikalisch empfinden. Sie will nicht Musik ersetzen oder unmittelbar darstellen, aber sie trägt sie unverkennbar in sich mit schweigender Beredsamkeit. Die Verbindung zur Außenwelt ist durchaus die des Malers, aber meist ober-

halb der „Ähnlichkeit“, im Dienste farbiger Melodien. Das sind sehr verschiedene Sonderfälle aus dem Musikzeitalter. Möglich aber ist dies alles doch nur, weil alle Künste einen Wurzelboden haben: die Kunst. Das hebt die Grenzen der einzelnen Künste nicht wirklich auf, aber es macht noch einmal deutlich, daß das Wesen aller, also auch der bildenden Künste unmöglich aus Bedingungen erschlossen werden kann, die nur bei einigen von ihnen eintreten, nämlich aus der Spannung zwischen dem Natureindruck und dem stilschaffenden Künstlerauge.

Auch die „nachahmenden“ Künste ahmen niemals bloß nach, sie verwenden nur die gleichen Sinneskräfte, mit denen auch die Wirklichkeit aufgenommen wird. Sie können sich dieser nähern und sich wieder von ihr entfernen. Der allein gültige Wertmaßstab kann hier nicht liegen. Darin vielmehr muß er liegen, was gebannt ist und wie es, ob es gebannt ist — nicht in der Naturähnlichkeit, sondern in der Formkraft. Ein Verhältnis der Menschen zur Welt muß gebannt sein, nicht die äußere Welt unmittelbar, sondern diese andere Welt, die des vergänglichen Wesens Mensch, das seine und aller Dinge Vergänglichkeit kennt, hinter allem Vergänglichen aber ein Ewiges ahnt. Es kann in Spätzeiten erbärmliche Kunst vorkommen, die der äußeren Natur viel ähnlicher sieht als weit größere Kunst älterer und wieder neuester Zeiten. Gewiß haben große Meister oft Naturstudien treiben müssen. Sie haben damit ihre aufnehmenden Sinne geschärft, aber nur um sie in neuem Auftrage frei ent-

senden zu können. Schon die genaueste Naturstudie Dürers sieht vollkommen anders aus als eine ebenso genaue von Holbein, von Rubens oder von Rembrandt. Das sind nicht Unterschiede der Vollkommenheit, auch nicht der Ähnlichkeit, nicht einmal immer der Zeiten. Die Zeiten freilich sind die Menschen, und wenn der Historiker der Kunst die Zeit eines Kunstwerkes festzulegen sucht, so meint er damit schon ein Wesentliches seiner Art. Das Wann ist immer schon ein Was. Unterschiede der Zeiten sind Unterschiede von Menschen und darum von Formen. Auch gleichzeitige Menschen unterscheiden sich, und darum auch die Formen, mit denen sie ihre Erlebnisse bannen. Wenn zwanzig gleich gute heutige Maler zur gleichen Stunde vom gleichen Standpunkte aus die gleiche Landschaft skizzieren, dann entstehen zwanzig völlig verschiedene Bilder (ein Lieblingsbeispiel Heinrich Wölfflins). Ihre Verschiedenheit beruht nicht einfach darauf, daß verschieden gut „getroffen“ wäre — das gibt es außerdem noch —, sondern wesentlich darauf, daß es sich um die inneren Bilder von zwanzig verschiedenen Menschen-seelen handelt, und das ist das Entscheidende! Je tiefer die Seele, desto sicherer ist auch das überzeugendste Abbild stets ein Inbild. Schon der erste Strich, mit dem Rubens die Wange eines Kindes zu zeichnen beginnt, ist völlig anders als der gleiche und gleichwertige erste Strich bei Dürer an fast gleicher Aufgabe. Nicht das lebendige Kind ist so sehr anders — es könnte, wäre es geschichtlich möglich, getrost das gleiche Kind sein —, nicht der Gegenstand ist so sehr anders. Der ist draußen.

Nicht er steht als das so oft genannte Was dem Wie des Künstlers gegenüber. Schon das erste Was ist beim Künstler ein Wie. Der eine Strich ist von Rubens, der andere von Dürer, das eine Kind ist von Rubens gesehen, das andere von Dürer: das ist der Unterschied. Ähnlichkeit kann gewollt sein, aber in manchen sehr großen Zeiten ist sie nun einmal nicht gewollt. Was gewollt war, das wurde von allen Meistern auch gekonnt. Der Braunschweiger Löwe ist im Sinne des 12. Jahrhunderts geradezu ein Bildnis. Er ist eines der großen Meisterwerke des Abendlandes und eine der kühnsten Taten deutscher Kunst. Ist er aber ähnlich? Er ist nicht einmal eine Menschengestalt, aber er ist ein Sinnbild; er ist nicht einmal ein Löwe im zoologischen Sinne, aber er ist ein Sinnbild, er ist Heinrich der Löwe selbst. Auch der gut zwei Menschenalter spätere Heinrich vom Doppelgrabe des Braunschweiger Domes ist nicht ähnlich. Er wollte es gar nicht sein. Nicht, was an diesem einen Menschen vergehen mußte, sondern das, was bleiben sollte — das ist in die Form gebannt: der ritterliche Held, der Herzog. Bildnis war ein anderer Begriff als zu späterer Zeit. Die Unverkennbarkeit war durch die Abzeichen des Herzogs, durch das Modell seines Domes, sogar durch die Stellung des Grabmales in diesem Dome selbst gesichert. Das Einmalig-Vergängliche war nicht gemeint, darum kam es auf das Treffen nicht an. Aber auch später, als es in bürgerlicher Zeit auf das Treffen ankam: Dürer hat anders getroffen als Holbein, Leibl hat anders getroffen als jeder, als auch mancher seiner viel geringeren Zeit-

genossen. Diese hätten vielleicht in Einzelfällen noch genauer treffen können und hätten doch darum noch kein Kunstwerk von gleich hohem Range geschaffen. An einem Kommerzienrat des 19. Jahrhunderts von Leibl ist nicht der Kommerzienrat, sondern Leibl das Entscheidende, der Darstellende ist es, nicht der Darstellte.

In der letzten Neuzeit hat sich eine merkwürdige Spaltung vollzogen. Oft wenigstens steht es so, daß Bildnisse entweder ähnlich sind und dann schlechte Bilder, oder daß sie gute Bilder sind, dann aber nicht ähnlich. Noch bis zur Zeit Goethes ist diese Spaltung nicht dagewesen, und das war ohne Zweifel die gesündere Lage. Die heutige steht allgemein unter dem Zeichen der Entfremdung vom Menschen: Maschinenschrift statt Handschrift, Maschinenwerk statt Handwerk. Kein Wunder, daß das Bild der gewachsenen Menschenpersönlichkeit als Werk hoher Kunst seltener geworden ist.

Es herrscht heute sichtlich ein tiefes Mißtrauen des künstlerischen Auges gegen den Menschen. Er steht im Verdachte, das notwendig stilloseste Geschöpf der Erscheinungswelt zu sein (darum am besten noch in der Karikatur zu beleuchten). Aber dieses Mißtrauen liegt noch tiefer. Es greift gelegentlich auch zum Tiere, fast schon zur Pflanze hinüber. Es gilt dem Leben. Selbst das Stilleben bevorzugt, wenigstens in einer seiner neuen Richtungen, Glas und Metall vor dem Gewachsenen, und in diesem zumindest das Stachelige (Kakteen) vor dem Schwellenden. Deutet sich damit eine Umlagerung nach dem Architektonischen hin an — oder eine Verglasung,

Verholzung, Vergreisung? — Das wird erst die Zukunft lehren. Am wenigsten verdächtig scheint zur Zeit die leblose, die mineralische Welt. Hier scheint die Gefahr der Verwechslung von Bild und Abbild am geringsten; und diese vermeiden zu wollen, ist eine Zwangslage, in die gerade die echten Künstler unserer Zeit sich gedrängt fühlen; nur der Banause spürt sie nicht. Auch der Raum wird am liebsten jenseits des Menschen geträumt; als unser alter, lieber Erfahrungsraum ist er schon lange verdächtig. Moderne Kunst bemüht sich immer wieder, die Erfahrungen der Raumentiefe, die seit der Anerkennung des Betrachters sehr hoch gestiegen waren, vergessen zu machen. Diese Erfahrungen waren zur größten Ausdrucksschönheit im Barock entwickelt gewesen. Dieser hatte zugleich einen Maßstab bringen können, der zwar das Übliche der Menschengestalt überstieg (die maniera grandel), der aber doch nicht außer-, sondern nur übermenschlich, riesenhaft, zuletzt also doch menschenhaft gedacht war. Schon der Klassizismus der Goethezeit hatte in der Bevorzugung niederer Geometrie und eines reliefhaften Sehens, im Abschwächen, oft sogar Ausstoßen der Luftperspektive unbewußt den neuen Weg vorbereitet, den einmal auch die Linienperspektive gehen sollte. Die Romantik hatte in gewissen Erscheinungen Einspruch erhoben. Der großartige französische Impressionismus wiederum, eine Leistung höchster Verfeinerung des künstlerischen Auges, begann den Tiefraum in neuer Weise flach zu machen, ihn in eine Schleiergardine von Netzhautindrücken zu verdünnen. In impressionistischen Bildern kann unser Raumgefühl nicht mehr richtig

„gehen“, es bleibt im Vordergrunde hängen. Ihre Welt ist schicksallos durch die Verewigung des reinen Augenblickes (man vergleiche nur einen Baum von Jacob Ruysdael oder von C. D. Friedrich mit einem von Monet oder von Sisley) — schicksallos: auch schon eine Verfremdung des Menschlichen. Heute gar sieht man es manchem Bilde an, wieviel des Malers Auge in Wahrheit vom Tiefraume weiß, wieviel ihm aber davon verboten werden soll (es geschieht in höchst verschiedenen Graden bei gleichzeitigen Werken desselben Meisters). Seine Lage ist mit der des echt voperspektivischen Künstlers nicht zu verwechseln. Primitivistisch ist nicht primitiv. Der alte Meister, dem es auf die Raumentiefe noch nicht ankam, der dachte auf natürliche Weise flächenhaft. Heute, wo es auf Raumentiefe nicht mehr ankommen soll, muß flächenhaftes Denken vorläufig immer wieder künstlich errungen werden, und nur der glücklichste Takt vermag eine neue Unschuld zu gewinnen.

SCHÖPFERISCHE ERINNERUNG

Wie steht es nach alledem mit dem Wesen der Kunst als schöpferischer Erinnerung? Schöpferische Erinnerung, wurde gesagt. Erinnerung allein, das Wort könnte schwer mißverstanden werden, so nämlich, als erfülle etwa die Malerei die gleiche Aufgabe wie die Photographie und wäre also durch deren Ausbildung überflüssig geworden. Daß diese letztere Scheinmöglichkeit von Künstlern des photographischen Zeitalters gelegentlich mit einer Art dunkler Angst ernstgenommen