



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Von den Künsten und der Kunst

Pinder, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1948

Form und Gesetz

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

wertvolle Erinnerungen auffrischen können, aber in der Hand hält er gerade nur das, worüber jedes wirkliche Kunstwerk hinausgeht, den bloßen Gegenstand und den bloßen Augenblick. Dann steht immer noch vor ihm, immer noch unerfüllt, die Aufgabe des Künstlers, die Aufgabe der schöpferischen Erinnerung: wie halte ich das? im Sinne von: wie gestalte ich das? im Sinne von: wie verwandle ich das? Wie wird Gegenstand zu Gehalt, wie wird Augenblick zu Ewigkeit? Daß die Form dies vollzieht, das ist wirklich ein Geheimnis, und von ihm war hier bisher am wenigsten die Rede.

FORM UND GESETZ

Auch diesem Geheimnis kann man sich wenigstens nähern. Eine Frage kann helfen, die bisher noch wartend im Hintergrunde gestanden hat. Was befähigt eigentlich die Form, dem Kampfe der schöpferischen Erinnerung, dem Kampfe gegen die Vergänglichkeit als Mittel zu dienen? Ist Form etwas, was nur in der Kunst vorkommt? Gibt es Form auch ohne jene geheime Bestimmung?

Die Bestimmung selber mag ja einleuchten, besonders für spätere Kunst, und da wieder für Malerei und Bildnerei; denn daß da Eindruckserlebnisse gerettet werden, das ist unverkennbar. Einleuchten mag überhaupt der Auftrag der Form, ihr Zweck. Aber sie, die Form, das Mittel selber — ist das Mittel schon erfaßt, wenn ich seinen Zweck kenne? Ist es schon in seinem Wie begriffen, wenn ich das Warum begreife? Ist nicht besonders in der Kunst das Wie, das vielgenannte Können,

das Wesentliche? Fehlte da nicht noch etwas Wichtiges in unseren Überlegungen?

Die Frage ist berechtigt, der Einwand ist ernst. Wenn ich eine Erscheinung begründe, so habe ich sie noch nicht dargestellt. Es ist unbestreitbar, daß die Frage nach dem Ursprung jene nach dem Wesen häufig zu verschlingen droht. Die Begründung einer Erscheinung beweist zunächst nur, daß sie da ist; ihr Wesen habe ich noch nicht erfaßt, wenn ich ihren Ursprung kenne. Ja, und wenn es wenigstens nur ihr, ganz allein ihr Ursprung wäre! Aber sie teilt ihn womöglich mit anderen Erscheinungen, und dann ist sie allenfalls einer Gruppe zugeordnet, viel mehr aber noch nicht.

Nun läßt sich gar nicht leugnen: der Kampf gegen die Vergänglichkeit wird nicht von der Kunst allein getragen, er steht auch hinter der Religion, auch hinter der Philosophie, auch hinter der Wissenschaft, ganz besonders jener vom Menschen; und diese anderen über-
tierischen Leistungen sind obendrein nicht nur Kampf gegen den Tod — auch sie schaffen Gestaltung. Ja, an bestimmten Stellen empfinden wir, daß sie nahe daran sind, in Kunst überzugehen, daß dies sogar gelingen kann. Wann geschieht das? — Wenn wir spüren, daß da noch ein ganz besonderer Trieb gewaltet hat, vielleicht einfach: ein Trieb zur Form? Er wäre nicht ohne weiteres das gleiche wie der Trieb zur Rettung von Werten aus dem verfließenden Leben.

Man hat Form immer als Geheimnis empfunden. „Jenes geheimnisvolle Element, das wir Form nennen“, sagte Georg Dehio. „Form ist ein Geheimnis den Mei-

sten", steht bei Goethe. Formtrieb mag also auch ein Geheimnis sein. Wir könnten es einfach stehen lassen, wir werden es zuletzt vielleicht müssen. Dennoch können wir uns ihm noch nähern; und wenn wir können, so müssen wir schon. Etwas können wir nennen, was die Form jedenfalls nur in der Kunst leistet. Eines wissen wir bereits, was Religion, Philosophie und Wissenschaft nicht hervorbringen. Es ist die Umkehrung unserer Sinne aus Empfängern zu Sendern, es ist ihre Entsendung über uns selber hinaus, die zweite Welt, in der unsere Sinne schöpferisch tätig werden. Das gibt es nur in der Kunst, und wenn wir das festhalten, so kommen wir vielleicht auch näher an das Geheimnis der Form. Wir müssen aber noch weiter fragen.

Was tut der Mensch, indem er seine sendenden Sinne neue Dinge schaffen heißt? Was unterscheidet diese Dinge, die Kunstwerke also, von aller anderen Wirklichkeit um uns? — Es ist ihr Wesen als Sinnbilder. Sie bedeuten etwas, das heißt: sie sagen noch etwas aus, das sie nicht selber sind, das erst aus ihnen entsteht, das erst durch lebendige Berührung mächtig wird, durch Beziehung, durch Erlebnis: sie sind Zeichen. Sie wenden sich an uns selber, aber das genügt noch nicht: sie wenden sich auch an etwas außer uns, sie verbinden uns mit Mächten, die wir außer und über uns spüren; zu ihnen vermitteln sie. Dies Beides, diese Zwei-Einheit, unterscheidet sie von aller anderen Wirklichkeit, vom gewachsenen Steine wie vom lebenden Wesen in der Natur — auch von der Bienenwabe, die sogar durch tierische Kraft gebildet, aber doch kein

Zeichen ist. Ohne diese Beziehung sind sie wie nicht vorhanden, nur leere Gegenstände. Sie brauchen etwas, das sie wirksam macht.

Wir blicken noch einmal auf das Zeichen als Sinnbild. Es liegt vollkommen jenseits der Welt des Tieres. Das Tier ist einsam. Der Mensch aber weiß — und weiß es selbst, wenn er darüber spottet —, daß er nicht allein ist. Er fühlt sich von einem übergeordneten Geschehen umgeben, das er deuten möchte. Er spürt Mächte, die mehr sind als er selber — und wäre es nur der Tod (der doch wahrlich nicht das Einzige ist!). Alle Lebewesen fürchten den Tod, wenn er kommt; der Mensch allein weiß ihn als dauernde Macht, er kann ihm darum bewußt trotzen, er kann sich sogar bewußt zum Opfer bringen, er kann auch den Tod selber wählen. Wieder landen wir beim Kampfe gegen den Tod, aber wir haben nunmehr hinzugefügt, daß er noch unterhalb der Kunst in dem noch allgemeineren Gefühle unserer Abhängigkeit, unserer Bedingtheit überhaupt enthalten ist, einem Gefühle, das sich von der kindlichen Allgemeinfurcht über das innigste Gottvertrauen bis zum Schicksals- und sogar zum Zufallsglauben, doch immer noch als eine Art von Glauben, von Beziehung nach außen, zur Welt um und über uns, erweisen wird. Dies haben wir hinzugefügt, und darüber hinaus wissen wir das Andere: nur der Mensch schafft Kunst, denn nur der Mensch setzt Zeichen. Um Zeichen zu setzen, sendet er seine Sinneskräfte schöpferisch aus. Für jede Kunst gilt dies, ausnahmslos. Auch Baukunst setzt Zeichen mit alledem, womit sie über die Zweckerfüllung hinaus-

ragt. Baukunst ist nicht ein erweiterter Regenschirm oder eine erweiterte Wohnhöhle. Sie setzt Zeichen, erhabene Sinnbilder setzt sie in ihrer ersten und heiligsten Form, als Stätte des Göttlichen. Aber auch noch in jedem spätzeitlichen menschlichen Wohnraume, der mehr als eine Elendshütte, der eben geformt ist, schafft sie den Raum um den Menschen als ein Zeichen, als ein Sinnbild seines Wesens. Wir spüren das Wesen eines Einzelmenschen und auch das, des geschichtlichen Wesens Mensch aus seinem Raume. Nur darum gibt es eine Geschichte der menschlichen Wohnräume (aber nicht der tierischen; Tiere sind geschichtslos). Sie ist ein Teil der Kunstgeschichte, Teil also eines Teiles der menschlichen Wesensgeschichte.

Gemeinsam mit Religion, Philosophie und Wissenschaft kämpft also die künstlerische Form gegen die Vergänglichkeit. Anders als jene aber kennt sie allein die Umkehrung unserer Sinnestätigkeit aus dem Empfangen des bloß Gegebenen zum Senden des von uns Gewollten. Dieses Gewollte ist ein Zeichen. Dafür schaffen die Sinne Bilder. Daß sie das aber leisten können, das muß der Beitrag eben jenes „geheimnisvollen Elementes“ sein, „das wir Form nennen“. Diese Sinnbilder müssen offensichtlich Form sein, um nicht nur wahrnehmbar zu sein, sondern um zu wirken: bannend, beschwörend, bittend, tröstend, beglückend, feiernd, belastend, erheiternd. Wie können sie das? Immer noch müssen wir fragen: was ist das für ein Trieb, dessen Richtung wir bereits etwas genauer sehen? Was ist er und wann ist er erfüllt?

Kunstform und Naturform

Warum kann man Form als „göttlich“ empfinden? — Blicken wir in die Gottesschöpfung Natur selber. Da ist ja die Form! Da gibt es ja Formen, die der Mensch nicht geschaffen hat und die wir staunend dennoch als etwas ganz Ähnliches wahrnehmen, ähnlich den von uns geschaffenen, die doch keineswegs von uns jenen nachgebildet sind. Es sind Formen, meist erst in neuerer Zeit von der Wissenschaft entdeckt, vom menschlichen Auge oft unmittelbar nicht wahrzunehmen und dennoch den Formen der Kunst ähnlich, zuweilen bis zur Übereinstimmung. Warum, worin ähnlich? Durch die Gesetze, durch das schon für den Augenschein nicht Zufällige, durch die sichtliche Ordnung. Es sind mathematische Gesetze. Die Symmetrie ist nur eines davon, aber vielleicht das deutlichste. Wir wenden es dauernd in der Baukunst an, in zahlreichen Fällen auch außerhalb von ihr. Wie viel oder wie wenig Symmetrie eine Form zeigt, das bestimmt ihren Ausdruck. Und doch ist Symmetrie ein Naturgesetz! Es kommt in jedem Atom zur Erscheinung, und welche Rolle hat es allein in unserem Körper inne! Ein Ausdruck wird also von einem künstlerisch gesetzten Zeichen erreicht, weil ein Naturgesetz darin mitwirkt. Symmetrie setzt auch Zahl voraus, und zwar die heilige Zahl Drei: eine Mitte und zwei Flanken. Auch wo die Wortkunst innerlich Bilder sieht, liebt sie Symmetrie: Christus zwischen den Schächern („drei Kreuze“), Christus zwischen Maria und Johannes! Auch wenn wir auf einer Wand nur zwei Bilder oder an ihr nur zwei Stühle symmetrisch anord-

nen, so haben wir das Dritte mit eingerechnet: die Mitte des Abstandes. Wir können sie betonen, aber wir müssen es nicht. Auch unbetont ist sie da, nur anders, nur mit anderer Wirkung. Immer wieder wird Gesetz zur Wirkung! Schon das eine Beispiel würde genügen. Aber auch der Goldene Schnitt z. B., bei dem sich der größere Teil zum kleineren verhält wie das Ganze zu ihm selber — eines der schönsten Geheimnisse der Ganzheit überhaupt —, ist zugleich in der Kunst wirksam und in der Natur (so bei den Insekten). Ein gemeinsames Baugesetz!

Form gibt es also auch außerhalb des vom Menschen erst Geschaffenen. Es gibt „Kunstformen der Natur“. Es gibt also auch Naturformen der Kunst. Schneeflocken sind wundervolle „Ornamente“, und sind doch weder vom Menschen geschaffen, noch gar zum Schmucke geeignet. Sie sind Natur, sie sind durch Gesetze entstanden, denen die Physik nachgeht, die sich nicht um die Kunde vom Menschen bemüht. Die Kunstbetrachtung aber, die dieses tut, fragt nun danach, wie und warum der Mensch formt und warum er vielleicht sogar in großem Maßstabe bauen kann, was die Natur oft gerade in dem kleinen zu geben liebt. Schon die bescheidenste mikroskopische Beobachtung zeigt uns Formen, die erstaunlich an vom Menschen geschaffene anklagen. Die Welt der Kristalle, zu der auch die Schneeflocke gehört, liefert nicht nur ornamentale, sondern vorzüglich Bau-Formen, namentlich Zentralbau-Formen von erstaunlicher Architektonik, mindestens Tektonik. Die Lehre von den Kristallen kennt 32 Grundformen der

Symmetrie! Jede Schneeflocke ist ein Sechseck, und man hat Tausende davon feststellen und abbilden können! Die Natur hat sie gebildet nach Gesetzen, die sie einfach hat und die der Mensch in der Mathematik beschreiben und durchdenken kann. Die Kristallwelt liefert Bauformen.

Die Baukunst liefert ebenso Kristallformen. Der Baukünstler hat sie nicht von der Natur entlehnt, er hat sie offenbar wie die Natur, mehr noch: sagen wir gleich, er hat sie als Natur hervorgebracht. Die Formen seines baulichen Denkens sind gleichsam eine zweite natürliche Welt des Anorganischen, eine mineralische und Gesteins-Welt des schaffenden Geistes. Kann es ein Zufall sein, daß die Baukunst wohl doch auch die innerlich älteste der großen Künste ist, so wie das Anorganische dem Organischen gegenüber eine ältere Welt? Schon in der Welt der Atome herrschen Gesetze der Tektonik.

Die Kleinkunst der Ornamentik ist in der Architektonik mitenthalten, entwickelt sich an ihr, aber auch neben ihr. Sie kann Naturdarstellung mitverwerten, aber sie muß es keineswegs. Auch sie besitzt zahlreiche Formen, die in der Natur oft ganz versteckt vorkommen. Solche Formen ragen aber auch in die pflanzliche Welt hinüber, und nicht nur so weit, als die pflanzliche Welt selber noch kristallähnliche Formen hervorbringt — wie schon in dem wunderbar regelmäßigen Gebilde eines Baumquerschnittes oder in der sternförmigen Anordnung eines Blütenkelches. Es gibt da auch freiere Formen, die immer noch auffallende Ähnlichkeit mit Kunstformen besitzen, so „Bischofsstäbe“, die dem ersten Blicke wie

gedrechselt und geschnitzt von Menschenhand erscheinen. Überwiegend sind es doch die gegenstandslosen Künste des Sichtbaren, die so deutliche, uns überraschende Naturformen hervorbringen. Je mehr wir in die freiere Welt des Plastischen und gar des Malerischen steigen, desto weiter bleiben die unbedingten Ähnlichkeiten mit der Formenwelt der Natur zurück. Hier wird meist erst Absicht die Ähnlichkeit schaffen. Die Formen des mehr Verharrenden in der Natur sind allgemein verwandt denen des Architektonischen, Tektonischen und gegenstandslos Ornamentalen. Dabei kann gewiß auch die Baukunst organisch bewegtere Formen schaffen, wird es jedoch nur in Spätzeiten tun.

Das Ornament selber kann — wie das Zeitalter der Völkerwanderung bis zu seiner letzten Krönung, dem spätwikingischen Ornamente, zeigt — Formen, die der Erscheinungswelt schon einmal nahe waren, dieser Nähe berauben und dadurch wieder ihren Bewegungsgehalt steigern. Dabei kann geradezu eine Musik der Linien entstehen, bis zur verwickelten Form der Doppel- und der Spiegelfuge. Hier stehen wir dem Tektonischen ferner. Das Auge, das nicht Bilder aufnimmt, erlebt reine Linienbegegnungen: Bewegungen. Es können also Formen der Bewegung auf geradezu wunderhafte Weise im räumlich verharrenden Kunstwerke eingeborgen sein. „Bewegung“ kommt von „Weg“; jeder Weg ist Raum, aber er kostet Zeit; in jeder Bewegung ist Zeit bestimmend enthalten. Der Künstler kann, weil er Zeichen und Sinnbilder gibt, Bewegung auch im räumlich Unbewegten darstellen. Er kann es aber, weil jede Form ein

Weg ist, den die Kunst zu gehen befiehlt. Sie sagt: so sollst du gehen, tasten, sehen. Form ist eine Zumutung. Daher auch der leidenschaftliche Widerstand gegen Kunst, der man sich nicht unterwerfen, mit der man nicht gehen will. Man sagt dann gerne: „Ich kann nicht mit“!

Von der Beobachtung an Formgesetzen

Daß die Form in der Kunst ein gutes Gefäß der Seele ist, das beruht jedenfalls auf Gesetzen. Diese Gesetze wurzeln tief im Innersten der Natur und wiederholen sich frei, ungefragt, notwendig im schaffenden Menschengeiste. Gesetz ist in jeder Form. Gesetzlose Kunst wäre Narrentum; es gibt keinen Freibrief dafür. Seine Freiheit gegenüber der Natur hat der Künstler, wo er sie echt beansprucht, nur darum, weil auch in ihm selber Natur wirkt. Er hat sie also von daher, woher auch sein Gesetz stammt.

Vom Gesetze läßt sich vieles erfahren, durch Harmonielehre, durch Poetik, und durch das, was gegenüber bildender Kunst solchen entsprechen muß: Erforschung der mathematischen Gesetze, deren sich der Künstler bedient, Erforschung der Farben, überhaupt alles Gegebenen in der gestaltbaren Sichtbarkeit. Daß die musikalischen Intervalle auf physikalischen Tatsachen, auf klaren Verhältnissen der Schwingungszahlen beruhen, ist bekannt. Musikalisch ist, wer Terzen, Quarten, Oktaven usf. als solche hört. Daß er damit mathematische Verhältnisse hört, rein physikalische und zugleich rein geistige, jenseits alles Tierhaften gelegene Beziehungen,

das braucht er nicht zu wissen. Daß ihm die Oktave gleichklingend erscheint, weil die höhere die doppelte Schwingungszahl hat, das braucht selbst der größte Musiker nie erfahren zu haben. Entscheidend ist, daß er danach handelt. Wo es klingt, da ist Gesetz.

Die Beobachtung kann sehr vieles über die Anordnung erkennen. Das Letzte bleibt doch Geheimnis des Erlebens und also unberechenbar trotz voller Wirklichkeit: warum gerade diese Tonfolgen, diese Akkorde, diese Rhythmen, also diese Ordnungen von Schwingungszahlen, das Unvergleichliche in unserer Seele entzünden, die Größe eines Bach oder auch nur den Wohlklang eines einfachen Liedes in sich tragen. Über den Bau läßt sich vieles erspüren, der Reiz bleibt Geheimnis der Schöpfung, die sich durch die Kunst noch einmal als unabhängige zweite Welt vollzieht.

Was für die Musik gilt, das gilt auch für die bildenden Künste, besonders deutlich für die „nichtabbildenden“. Wo auch deren Formen, etwa in der Baukunst oder Ornamentik, denen der wirklichen Natur sehr ähnlich sehen, da beruht dies — wir wollen es lieber zu oft gesagt haben — ganz überwiegend nicht auf Absicht oder Wissen der Künstler, sondern darauf, daß das große Geheimnis aller Schöpfung sich in ihnen selbständig wiederholt. Nicht Nachahmung, sondern unmittelbares Wirken der Natur erzeugt die Ähnlichkeit. Dieses Wirken aber können wir so wenig erfassen wie Gott selber.

Möglich dagegen, also nötig und sehr lehrreich ist es immer, solcher Gesetzlichkeit so weit nachzugehen, als

man irgend kann. Lehrreich ist in hohem Maße die Frage nach dem Verhältnis des Ganzen zu seinen Teilen. Man kann sie beantworten. Man kann gerade unverbildeten, von Stilnamen nicht geplagten Empfänglichen sehr gut klarmachen, inwiefern ein mittelalterlicher Kirchenraum sich ganz anders zusammensetzt als einer der Spätzeit — schon dies, daß er sich zusammensetzt. Man kann schnell, schon am Grundrisse, begreiflich machen, daß das Langhaus oder das Querhaus einer Basilika aus einer Folge einander ganz gleicher Teile besteht, der Joche oder Traveen. Jedes dieser Joche enthält Vertreter aller wesentlichen Teile des Gesamtaufbaues, der Arkade, des Mittelgeschosses, des Lichtgadens. Das Nebeneinander dieser unter sich gleichen, in sich selber aber aus sehr Verschiedenem zusammengesetzten Formgruppen, dieses Nebeneinander in Grundriß und Aufriß, bedingt zugleich ein rhythmisches Nacheinander im Raumerlebnis. Das zu erkennen, ist wichtiger als die Unterscheidung zwischen romanisch und gotisch; und auch wenn man zu dieser vordringt, die ja nicht sinnlos, nur schwierig und nicht unumstritten ist — würde man nicht mehr davon haben, hier und da an romanischen und gotischen Bauten der gleichen Zeit das zu erkennen, was an ihnen grundsätzlich ähnlich ist, als gewisse Unterschiede der Einzelformen, die eine zu äußerliche Formerfassung in ihrer Bedeutung übertreiben wird? Man kann von da aus verstehen, warum eine spät- oder nachmittelalterliche Halle wie der herrliche Chor der Nürnberger Lorenzkirche so völlig anders wirkt: weil hier das Ganze vor seinen Teilen da ist und

nicht erst durch sie, weil hier die Joche bis fast zur Unkenntlichkeit in das Ganze eingeschmolzen sind.

Man würde zeigen können, daß ähnliche Unterschiede aber auch ein Bild des früheren 14. Jahrhunderts von einem um 1500 gemalten absetzen, ja, daß schon im späteren 14. Jahrhundert der Wittingauer Meister — gegenüber dem Hohenfurther — einen Umschwung in dieser Richtung vollzieht, daß das Ganze zu seinen Teilen um 1500 sich herrscherlicher verhält als einige Jahrhunderte früher, und daß dabei trotzdem die Teile dem Ganzen verwandte kleine Ganzheiten sein können. Man kann beweisen, daß in Michelangelos St. Peter, im Gegensatz zu jenem des Bramante, die Übermacht des Ganzen über seine Teile noch deutlicher wird, und daß im echten Barock vollends diese Herrschaft bis zur Despotie, bis zur Unverständlichkeit des Einzelnen ohne das Ganze, zur Verständlichkeit des Teiles erst durch das Ganze gesteigert wird. Man kann beweisen, daß diese Steigerung der Ganzheitlichkeit sich auch von Dürer zu Rembrandt hin vollzogen hat. Vor Originalen zu zeigen, bei einiger Vorstellungskraft schon in Gedanken auszuführen: man decke auf einem Dürerschen Bildnis alles zu bis auf ein paar Quadratcentimeter, die menschliches Haar bedeuten, und ebenso bei einem späten Rembrandt. Man sieht dann, daß bei Dürer noch immer die Vorstellung „menschliches“ Haar deutlich bleibt, daß also der Teil ein klares Leben besitzt, auch ohne das Ganze. Bei Rembrandt dagegen ist ein zunächst sinnloser Farbfleck da, der erst, wenn das Ganze aufgedeckt ist, also erst aus dem Ganzen, verständlich wird. Dies ist leicht

zu zeigen, und es handelt sich um zweifellose Tatsachen der Formgesetze, die von gewandeltem Willen verschieden gehandhabt wurden. Man erkennt dabei auch noch ein wichtiges Gesetz aller, besonders deutlich der spätzeitlichen Malerei: das Detail der Form unterscheidet sich auffallend stark vom Detail des Gegenstandes — was nur möglich ist, weil auch das Ganze der Form etwas völlig anderes ist als das Ganze des Gegenstandes.

Lehrreich ist es, zu zeigen, daß in aller starken Kunst das Einzelne nicht Zutat, sondern Ergebnis des Ganzen ist, bauliches Ornament Ergebnis des Raumes, Stil überhaupt Wesen und nicht Zutat. — Lehrreich ist die Frage nach den Verhältnissen, nach dem gleichseitigen Dreieck, nach dem Goldenen Schnitt usw. Lehrreich ist die Unterscheidung zwischen Reihe und Gruppe: die Stützen der altchristlichen Basilika sind Reihen, die Joche der mittelalterlichen sind Gruppen. Was spricht daraus?

Lehrreich muß naturgemäß gegenüber aller bildenden Kunst vor allem anderen die Frage sein: welche Mathematik steht dahinter? — Mathematik ist immer darin, in jedem Werke, auch in jedem Stile eine andere. Wer darauf achtet, der kann leicht feststellen, daß die Formenwelt des Rubens, des sogenannten Hochbarock überhaupt, mit einer höchst verwickelten höheren Mathematik rechnet, daß dagegen ein Vermeer van Delft sich ausgesprochen der Formen niederer Geometrie bedient. Infolgedessen erinnert innerhalb der Rubensschen Amazonenschlacht so gut wie keine einzige Form an den rechteckigen Rahmen, der selber ein Gebilde der niederen Geometrie ist. Die Binnenform ist also der Rah-

menform scharf entgegengesetzt. Bei Vermeer dagegen sind entscheidende innere Formen des Bildes dem rechteckigen Rahmen in hohem Maße verwandt, denn auch sie entstammen der niederen Geometrie und bilden zahlreiche Parallelen zu den Rahmenleisten. Der Erfolg solcher vergleichenden Feststellung ist, daß man klarer erkennt, warum die Amazonenschlacht so leidenschaftlich bewegt, das Bild des Vermeer so eigentümlich still wirkt. Offenbar wirken Formen höherer Mathematik zeithaft, also bewegt, Formen der niederen raumhaft, also zuständlich. Rahmenverwandte Formen bewirken offenbar Beruhigung, rahmenfremde — schon durch den Gegensatz — Erregung. Leicht läßt sich auch erweisen, daß im Hochbarock Rubensscher Prägung bewegte Handlungen gern im Vordergrund spielen, im Stile des Vermeer dagegen die an sich stillen Szenen oft in den Hintergrund gerückt, auch Figuren gerne nur vom Rücken her oder nur im Spiegel gezeigt werden. Bilder dieser Art gewinnen eine schweigsam beredte Mittelbarkeit. Das letzte Geheimnis sind solche Erkenntnisse sicherlich nicht, aber eine gewisse Klarheit über die Bedeutung von Mathematik und Gesetz für die Form wird schon gewonnen. Die Wendung vom Barock zum Klassizismus in der Goethezeit kann man dahin verstehen, daß eine höchst verwickelte Mathematik um eines neuen Ausdrucks willen einer bewußt höchst einfachen geopfert wird. Man erkennt dies ebenso, wenn man die Pariser Madeleine mit Vierzehnheiligen, als wenn man einen J.-L. David mit einem Watteau vergleicht oder einen

Wilhelm Kobell mit einem Maulpertsch oder einen Schadow mit einem Permoser.

Man kann dabei auch feststellen, daß etwas wie Vierzehnheiligen außerhalb der deutschen Kunst nicht vorkommt, in der deutschen dagegen viele Verwandte hat und also für diese ebenso bezeichnend sein muß, wie etwa für die französische die klassischen Kathedralen von Chartres bis Reims, die in Deutschland nicht vorkommen. Man erkennt durch geschichtlichen Vergleich auch noch etwas vom Wesen der Völker. Und auch das ist wichtig. Auch Völker sind zwar geworden und vergänglich, aber dennoch etwas wie Formen der Natur. Die Erkenntnis ihrer Artungen ist rein wissenschaftlich ein Ziel, denn Wissenschaft will unterscheiden — nur dann kann sie zusammenfassen. Es ist zudem das Schöne an der Kunst des Abendlandes, daß bei aller Gemeinsamkeit des Grundklanges eine Vielfalt der Stimmen da ist, wie sie so reich wohl doch sonst nirgends vorkommt. Die Musiknähe mindestens aller späteren deutschen Kunst bezeugt sich darin, daß auch die deutsche bildende Kunst dem Zeithaften der Musik näher zu stehen scheint als etwa jene der Franzosen. Offenbar sind die Deutschen nicht zufällig das Volk der alten Graphik und der neuen Symphonie, so wie die Franzosen nicht zufällig jenes der alten Kathedrale und der neuen Malerei sind.

Die Verständlichkeit der Kunst von Volk zu Volke, ja von Landschaft zu Landschaft wird übrigens durch natürliche Gegebenheiten etwas eingegrenzt, und auch da sind es die verschiedenen Gesetze, die verschieden

wirken. Wie stark ist der Unterschied schon zwischen venezianischer und mittelitalienischer, innerhalb dieser wieder zwischen florentinischer und umbrischer Kunst, oder zwischen schwäbischer und fränkischer, normannischer und provenzalischer! In der umbrischen und der schwäbischen Malerei spielt die Farbe, in der florentinischen und der fränkischen die Zeichnung die größere Rolle. Raffael gegen Michelangelo, Holbein gegen Dürer, ja schon Duccio gegen Giotto! Dort mehr Zustand, hier mehr Handlung, dort mehr Erregung, hier mehr Ruhe. Augsburg gegen Nürnberg, Venedig gegen Florenz — Unterschiede im Deutschen, im Italienischen selber! Es sind selbstverständlich nur Unterschiede der Äußerung. Aber Unterschiede der Auffassung entsprechen ihnen. Natürlich ist einem Schwaben die fränkische, einem Provenzalen die normännische Kunst nicht unverständlich — aber sie ist doch nicht seine Kunst, und in gewissen Fällen, wo die innere und auch die äußere Entfernung allzu groß wird, kann wirkliche Unverständlichkeit eintreten, die erst durch geistige Arbeit überwunden werden muß. Die großartige ostasiatische Kunst, die wir heute bewundernd anerkennen, ist bei uns noch im 18. Jahrhundert wie etwas leicht Komisches empfunden worden. Der China-Kenntnis ging die „Chinoiserie“ voraus.

Zuletzt bleibt jedoch den bildenden Künsten, ebenso wie der Musik, oberhalb aller Unterschiede der Zeiten und der Völker, ein gemeinsames Vorrecht an Verständlichkeit gegenüber der Dichtung: sie sind frei von der Notwendigkeit der Übersetzung, denn sie wenden sich

unmittelbar nicht an den Geist, sondern an die Sinne, sie sind einsprachig. Ihre Gesetze lassen sich deutlicher aufspüren als jene der Dichtung. Spürt man diesen nach, so gewinnt man Erkenntnis nicht nur der Geschichte, sondern vor allem der Form.

Das Letzte erkennt man immer noch nicht, aber manches wird besser verständlich. Wir nennen den Meister genial, dessen Formen so echt und unwillkürlich aus ihm aufsteigen, so rätselhaft und so selbstverständlich zugleich, wie die große Natur selber schafft. Wir nennen aber die Form erst dann gelungen und vielleicht sogar groß, wenn sie voller Gesetz ist. Nur dann verwahrt sie im gefäßhaften Zeichen mit vollendeter Bannkraft zugleich unser Herrentum — als der einzigen Wesen mit schöpferisch sendenden Sinnen — und unsere Abhängigkeit — als der einzigen Wesen, die sie wissen. Sie bannt vielleicht Gemeinschaftserlebnisse, sie bannt vielleicht Einzelerlebnisse, vielleicht Dauergefühle und vielleicht flüchtige Eindrücke; sie bleibt immer die Ausendung einer geheimnisvollen Naturkraft in uns. Diese Kraft ist gar ungleichmäßig verteilt unter den Menschen, von der Armseligkeit bis zum erhabensten Reichtum verschieden, auch im Einzelnen nicht immer gleich stark, eine Last für den, dem sie gegeben, zugleich das größte Glück, das Menschen kennen mögen — und immer ein Geheimnis. Jedes echte Kunstwerk ist voller Geheimnis. Geheimnislos ist nur die dürftige Abschrift, die der stillose Stilfeind für das Eigentliche nimmt und so ungerne vermißt. Geheimnisvoll bleibt das Große in der Kunst. Ein letztes Geheimnis bleibt der Trieb zur Form, selbst

wenn wir ihn am Ende doch noch als einen unbewußten Kampf gegen den Tod auffassen dürften — geheimnisvoll deshalb, weil er das Leben selber ist, die Natur selber, und weil die Natur, weil alles Leben im tiefsten Grunde Geheimnis bleibt. Würde nicht auch das Wesen der Gene, der Erbmassenträger nach neuer Forschung, nur noch immer geheimnisvoller, wenn wir sie auf der Glasplatte liegen sähen, mikroskopisch wahrnehmbar? Da liegen die Gene — und aus dem einen könnte ein Goethe werden, aus dem anderen ein Idiot. Wäre nicht über alle „Klarheit“ dieses Eindrucks hinaus vor allem dieses klar, daß wir nur noch näher vor einem Rätsel stehen und daß wir durch die Nähe nur noch besser sehen, wie groß es ist? Alles Wissen führt nur zu noch höherem Staunen vor dem Unerforschlichen.

DIE DICHTUNG UND DIE TECHNAI

Die bildenden Künste und die Musik sind einsprachig. Die Dichtung ist es nicht. Was kann das zu bedeuten haben? — Der griechische Sprachgebrauch nennt auch die Dichtung eine techne. Dennoch möge es erlaubt sein, hier einmal in bewußter Verabredung nur Baukunst, Plastik, Malerei und Musik als technai engeren Sinnes zusammen zu fassen. Diese vier nämlich haben der Dichtung gegenüber etwas entschieden Gemeinsames: sie sind darstellende Künste im eigentlichen Sinne — die Dichtung ist eine vorstellende. Das will sagen: jene vier arbeiten, anders als die Dichtung, mit unseren äußeren Sinnen ganz unmittelbar. In jeder von ihnen werden unsere äußeren Sinne zu innerlichen Sendern. In der