



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Von den Künsten und der Kunst

Pinder, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1948

Entwicklung und Fortschritt

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

Sie war immer da, wie die Liebe immer da war, wie das Leben immer da war. Darum muß ihre Geschichte anders aussehen als die jeder anderen Kunst. Sie hat Geschichte, und um keinen Preis soll hier gewagt worden sein, diese auch nur anzudeuten. Sie hat Blütezeiten, aber es gibt offenbar doch nicht im gleichen Sinne dichterische Zeitalter so, wie wir von einem architektonischen, einem plastischen, einem malerischen, einem musikalischen sprechen dürfen, Zeitaltern nämlich, in denen die jeweils herrschende techne die anderen nach den ursprünglich ihr innewohnenden Gesetzen beeinflußt.

ENTWICKLUNG UND FORTSCHRITT

Wer dies alles sich klar hält, der wird wohl ehrfürchtig werden vor der Kunst. Er wird auch geschützt sein vor jeder voreiligen Unterschätzung frühzeitlicher Werke. Gewiß hat es in fernsten Urzeiten überall zunächst ein Suchen und Stammeln gegeben; aber wo wir überall beseelte Form wahrnehmen, da ist sie auch schon ein Eigenwert und nicht nur eine Vorstufe. Es ist die große Gefahr der bloßen Fortschrittslehre in der Kunstgeschichte, in dem, was ist, wesentlich das zu sehen, was es noch nicht ist — damit schlichtweg doch eigentlich genau das, was wir gar nicht wissen wollten, nämlich, was es nicht ist. Schongauer, rein als Vorstufe Dürers gesehen, ist nicht Schongauer! Fragt nicht immer: woher kommt das? Fragt lieber: was ist das? — Das Archaische ist keineswegs erschöpft im Begriffe des Noch-Nicht-Klassischen, frühe Kunst nicht bloß unvoll-

ständige Vorform der späteren. Sie unterscheidet sich von dieser nicht wie der Embryo vom Ausgewachsenen, sondern wie der Großvater vom Enkel. Der Großvater ist ja auch nicht der Embryo des Enkels, vielmehr genau so ausgewachsen wie dieser. Es gibt Entwicklung, ganz gewiß, aber sie liegt nicht etwa darin, daß die Kunstwerke immer vollkommener würden, so wenig wie darin, daß sie immer „ähnlicher“ würden. Die Kunst kann in verschiedenen Zeiten zweifellos auch auf größere Naturnähe dringen und wird sie dann meist sehr schnell erreichen, bis zur Gefahrenzone der Stillosigkeit. Genau dann pflegt in jeder gesunden Kultur schnell ein richtiger Instinkt dagegen aufzutreten. Der Naumburger Meister hatte eine Naturnähe erreicht, die wohl kaum mehr überboten werden konnte, sollte nicht das verletzt werden, was gerade sein Eigentliches ist: der hohe Stil. Es zeigte sich, daß man es auch gar nicht überbieten wollte! Schon wenig später hat man unwillkürlich lieber starr, blockhaft, feierlich-ornamental und schließlich zeichnerisch gedacht. Die großartigen Statuen des Kölner Domchores sind weit naturferner als die des Naumburgers — das Ergebnis zweier Menschenalter, das man nicht einseitig als Verfall ansehen darf (obgleich damals mit der Naturnähe auch das Statuarische zurücktrat) und auch nicht gar als Verbesserung (obwohl zur gleichen Zeit ein erster Aufstieg des Malerischen begann). Es war Verlagerung der Ausdrucksgebiete. Zwischen Naturnähe und Stilstärke hält sich, schwankend oft, die eigentliche Entwicklung der Kunst. Auf jeder Seite wartet ein tödlicher Pol, vor dem sie

zurückschrickt: gemeine Naturabschrift hier — leblose Erstarrung dort. Die Entwicklung ist immer rhythmischer Art. Es wird Natur eingeatmet und Stil ausgeatmet.

Die Geschichte der Kunst bewegt sich überhaupt im Rhythmus. Neue Stile pflegen nicht die Fortsetzer der alten, sondern ihre Gegner zu sein — vielleicht, weil sie von ihnen abstammen, wie der Sohn vom Vater. Aber der Enkel ist wieder, wie unsere Sprache verrät, der Ahnkel, der kleine Ahn! Jedes Morgen ist eher dem Gestern verwandt als dem Heute und dabei doch wieder sehr verschieden, es trägt auch das gewesene Heute noch in sich. Was den Rhythmus zuletzt trägt? — Das Leben selber, nicht Erwägungen und Programme; die sind selber Folge des Lebens. „Ermüdung“ am Bisherigen ist auch keine echte Deutung, nur ein anderes Wort für Wandlung. Ermüdung könnten eher die Betrachter empfinden als die Schaffenden, und doch sind es die Schaffenden, auf die es ankommt (sonst gäbe es nur Betrachterkunst).

Vielleicht darf der Verfasser hier noch einmal zur Erwägung stellen, was er bei früherer Gelegenheit zu dieser Frage zu sagen versuchte: Form kann in unmittelbarer Hingabe an die Erscheinungswelt entstehen, sie kann sich aber auch der Naturerscheinung von vornherein auferlegen. (Es gibt Vergleichbares auch in der Musik: Musik aus Hingabe an die innere Erscheinungswelt des Gefühles, und Musik von den sachlichen Tonverhältnissen her.) In Wahrheit tut die Form immer beides zugleich, aber sie tut es im Wandel der Zeiten mit so verschieden starker und so rhythmisch wechseln-

der Betonung, daß man, in einiger Vergrößerung gewiß, dennoch sagen darf: Form aus Hingabe und Form als Auferlegung.

Dieser Gegensatz selber ist sehr bekannt und in den verschiedensten Ausdrücken schon beleuchtet worden. Aber was steht dahinter? — Dahinter mag ein Doppelgefühl im Menschen, namentlich wohl im Abendländer, wirksam sein: das Bewußtsein, bedingt zu sein, und der Wunsch, es nicht zu sein. Aus diesem Bewußtsein, das wir auch Wissen um den Tod und Kampf gegen den Tod nennen dürfen, aus diesem Zwiespalt ergibt sich die Möglichkeit, mit dem Sinnbilde der Form mehr ein Ja oder mehr ein Nein zu unserer Bedingtheit auszusprechen. Man kann Formen hinstellen, die eine Art unbedingten Verharrens ausdrücken. Man wird dann nach Möglichkeit alles Zufällige, alles Absonderliche, auch allen Humor unterdrücken und die ideale Gestalt der betonten Einzelperson, das Gültige dem Einmaligen vorziehen. Man wird gleichsam die Uhr anhalten und die Zeit aufheben wollen. Man wird den Tod verschweigen und auf das Ewige zeigen. So handelte der Klassizismus, nicht etwa die Goethezeit im ganzen — sie hätte sonst nicht so vorzügliche Bildnisse hinterlassen —, aber eine ihrer Richtungen. So handelte Canova, wenn er Napoleon als nackten Diadochen hinstellte (was übrigens Napoleon gar nicht gefiel; er betonte seine Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit). Man kann aber auch Form schaffen, die im Gegenteil das ständig Wandelbare und das immer wieder Einmalige alles Irdischen versinnbildlicht. Man

wird dann auch den Tod, auch das Grausigste, ebenso aber auch den Humor bejahen und auf das Leben zeigen. So handelte gerne der Barock. In der Goethezeit trafen Barock und Klassizismus zusammen. Schon der ständige Kampf bei den Entwürfen für das Berliner Friedrichsdenkmal (Zeittracht oder Idealtracht?) beruhte auf diesem Gegensatz. — Carstens sprach mit seinen Parzen den gleichen Gedanken aus wie Goya mit seiner Allegorie der Vergänglichkeit. Beides war Allegorie der Zeit. Aber der eine, Carstens, gestaltete das der Zeit möglichst Enthobene, das sternhafte Sein, der andere, Goya, das in der Zeit Verfließende, das Werden und erst recht Vergehen. Carstens Form schloß das „Häßliche“ aus, Goyas Form verlangte es.

Der Wunsch des Menschen ist unerfüllbar, eine einseitige Lösung nicht möglich. Im rhythmischen Wechsel von Ja und Nein zur Bedingtheit würde ein „Sowohl-als-auch“ ausgesprochen, das der Wahrheit schon näher kommt als jedes einseitige Ja oder Nein. Dieser Rhythmus durchwirkt auch alles das, was Fortschritt heißt und oft nur scheint. Fortschritt ist jedenfalls in der Kunst nicht gleich Verbesserung, anders als in Technik oder Branche. Nur dann wäre Fortschritt gleich Verbesserung, wenn man das Gute des Früheren behielte, sobald man das Gute des Neuen erwirbt. Aber man behält es nicht, man opfert es. Auch Fortschritt kostet Opfer in der Kunst, und sie pflegen durchaus nicht geringer zu sein als der Erwerb. Ein Künstler, der mit Perspektive arbeitete, ist jedenfalls nicht darum schon besser als der Ältere, der es nicht tat. Er ist bloß

später. Er lebt unter einer Anerkennung des Betrachters, die jener noch nicht vollzogen hatte. Daß die Folgen dieser Anerkennung sehr großartig waren, ist ebenso sicher, wie daß sie tragisch sein konnten. Die unbezweifelbare Krisis der heutigen Kunst stammt von ihr. War sie selber ein Fortschritt? Ja, das war sie gewiß. War sie ausschließlich eine Verbesserung? Das ist nicht ebenso glatthin zu bejahen. Die sehr hohe chinesische Kunst wenigstens hat es sogar ausdrücklich verneint. Sie hat, wie versichert wird, die Gesetze der Zentralperspektive zeitlich weit vor uns Abendländern gefunden, aber bewußt darauf verzichtet, dieses Stück Wissenschaft in die Kunst hineinzunehmen. Sie hat jedenfalls der Perspektive gegenüber eine freiere Stellung einnehmen können: sie kennt sie, aber sie ordnet sich ihr niemals unter. Sie kann den Mittelgrund näher und größer sehen als den Vordergrund und dabei in scheinbar sehr freier Weise, in Wahrheit sehr gesetzlich, viel augensinnlicher wirken als etwa die durch den Bedeutungsmaßstab umgekehrte Perspektive, die auf einer ottonischen Miniatur den Kaiser größer sieht als seine Umgebung (vielleicht allerdings auch schon die Umgebung vom Kaiser aus). Wir haben um 1400 anders gehandelt als China, und wir haben ebenfalls Großartiges ohne jeden Zweifel dadurch erreicht. Es trat nun an Stelle von Anderem, das selber nicht weniger großartig gewesen war. Eine Veränderung, nicht einfach Verbesserung! Masaccio berief sich auf Giotto zurück über ein ganzes Jahrhundert, über die Köpfe aller hinweg, die zwischen ihnen gelebt hatten, und so wieder

berief sich Michelangelo auf Giotto und Masaccio. Sicher war Masaccio, weil er die Perspektive recht weit beherrschte, nicht darum besser als Giotto, der es nicht tat. Er selber hat dies sicher gewußt. Er wollte schick-salsmäßig etwas anderes, während er zugleich etwas Ähnliches wollte. Dieses Ähnliche war das Entscheidende, es war die große Sprache des Monumentalen. Das Große in der Kunst hat immer Ahnen; die Gipfel grüßen sich. In solchen Fällen hat Geschichte einen besonderen Sinn. Es hat Sinn, zu fragen, was ein Künstler gewollt hat; dann findet man vielleicht eher, was er gekonnt hat.

Echter Fortschritt ist auf allen Gebieten möglich und erweislich, wo der menschliche Wille allein bestimmen und das menschliche Wissen allein helfen kann. Technik, Wirtschaft, Wissenschaft und manches andere noch gehören zu diesen Gebieten. Die Kunst gehört nicht dazu! Nicht der heißeste Wille, nicht das höchste Wissen kann dazu helfen, daß Kunst erscheint. Sie kommt aus der Natur selber. Erst wenn sie erscheint, dann treten alle Kräfte in ihren Dienst, und der Wille kann nicht eisern, das Wissen nicht klug genug sein, um ihr im Künstler zu dienen. Dann kann sie sogar ohne Schaden „begünstigt“ werden. Nur rufen kann sie kein Wille, nur holen kann sie kein Wissen. Nicht einmal das einzelne Werk im Künstler kann gerufen, geschweige denn die Kunst einer ganzen Zeit, einer ganzen Kultur geholt werden. Nur Werke bildender Kunst kann man holen (weil sie Gegenstände sind). Musik kann man nicht einmal holen (höchstens Noten).

Eben darum hat Kunst wohl Entwicklung oder Entfaltung, aber keinen dauernden und gradlinigen Fortschritt (wobei noch zu fragen bliebe, ob in jenen anderen Gebieten, wo es solchen gibt, nicht doch noch fremde Kräfte genug walten, die dem menschlichen Willen entgegen sind und den Fortschritt aufhalten oder vernichten; die Katastrophe, das Ungesetzliche ist schließlich auch Naturerscheinung). — Kunst kann gewünscht werden, aber nicht, jedenfalls nie mit Erfolg, beabsichtigt. Sie nimmt den Willen in ihren Dienst, aber nicht sie folgt ihm: er folgt ihr. Sie wird nicht gemacht. Die Kunst geschieht — aber gemacht wird sie nicht, obwohl sie durch schöpferische Handlungen entsteht. Sie entsteht! Wer so denken kann, der wird auch ihre Geschichte, wird Entwicklung und Fortschritt in ihr wohl vorsichtig ansehen. Sie wird für ihn nicht ausschließlich eine Kette erkennbarer menschlicher Handlungen sein, sondern ein Gewebe von Geschehen, das nicht wir selber allein wirken, das vielmehr eine übergeordnete Macht erzeugt — man nenne sie, wie man wolle.

Es gibt etwas im Menschen, das sich dieser Art von Anschauung widersetzen will. Es ist verständlich, es spricht sogar eine echte Tugend daraus. Der Geist will begreifen, das ist sein Recht, sogar seine Pflicht. Indessen wird er auf die Dauer gerade dieses immer wieder begreifen müssen, daß der Umfang des wirklich Möglichen nicht durch die Verständlichkeit für ihn, den menschlichen Geist, begrenzt sein kann. Dagegen wehrt man sich, gewiß. Es ist männliche Tugend, auch da zum Kennen gelangen zu wollen, wo man zunächst nur

ahnt; nur zu ahnen, wo man vielleicht doch kennen könnte, wäre nicht würdig. Sicher! Aber ebenso unwürdig wäre es wohl, Kenntnis zu behaupten, wo man höchstens ahnen kann, und es ist bescheidene Weisheit, dies einzusehen. Der Mensch ist gewohnt, selber zu handeln, er sieht entstehen, was er schafft, was er macht. So neigt er dazu, das Entstehen überall als ein Machen anzusehen; und hinter das, was gemacht wurde, kann man schließlich immer noch blicken. Sein eigenes Handeln kennt der Mensch, übergeordnetes Geschehen kann er nur ahnen. Man kann auch am Einzelnen oft beobachten, daß er unwillkürliche Äußerungen seiner Leidenschaft nachträglich vor sich und Anderen ehrlichen Glaubens für Ergebnisse seiner Überlegung ausgibt. Er sieht lieber Absichten als Geschehen. Absichten kennt er, Geschehen kennt er nicht. Aber war es nicht naiv, eine sehr schöne und begreifliche Naivität gewiß, sich die Weltentstehung als ein Machen, als ein Herstellen zu denken? — Niemand, auch der überzeugteste Gottgläubige, denkt heute noch so naiv. Das Wunder in der Welt wird dadurch nicht geringer. Es gibt eine gläubige Skepsis, gläubig gegenüber dem Unforschlichen, skeptisch gegenüber der Reichweite auch des schärfsten Verstandes. Wer sie aufbringt, der wird vorsichtig im Beurteilen aller geschichtlichen, auch der kunstgeschichtlichen Zusammenhänge. Es gibt darunter solche, die anschaulich sind, ohne erklärbar zu sein. Soll man sie darum nicht anschauen? Sie sind vielleicht nur vorläufig unerklärbar. Wir müssen versuchen, sie zu erklären, aber auch dazu müssen wir sie erst einmal

anschauen. Sie sind vielleicht auf immer unerklärbar. Sind sie darum nicht da? Das Auftreten ganzer Generationen in der Kunstgeschichte, das gleichzeitige Auftreten Masaccios und der Eycks z. B., ist nicht erklärbares menschliches Handeln, aber es ist anschauliches Geschehen. Das „große Sterben“ der deutschen Künstler um 1530 ist sehr anschaulich, aber gar nicht durch den Verstand erklärbar. Ebenso anschaulich, ohne jedoch menschliches Handeln zu sein, ist das große Sterben der deutschen Dichter, Philosophen und Musiker um 1830. Beides beruht auf der anschaulichen Tatsache, daß um 1500 eine Blütezeit der bildenden, um 1800 eine Blütezeit der redenden und tönenden Künste in Deutschland geherrscht hat. Auch diese Verlagerung der Ausdrucksgebiete ist selber wieder sehr anschaulich — und doch kein menschliches Handeln.

EINFLUSS UND WACHSTUM

Es ist sehr zu raten, gläubige Skepsis auch auf die Beziehungen auszudehnen, die man oft zwischen Kunstwerken wahrnehmen kann. Ein sehr großer Teil von ihnen ist ohne allen Zweifel durch menschliches Handeln entstanden und also erklärbar. Wenn ein Künstler von einem anderen, ein ganzes Volk von einem anderen beeindruckt wird und lernt, so nennen wir das mit Recht: Einfluß. Daraus ergibt sich eine Kunstgeschichte der Einflüsse. Sie ist berechtigt, soweit Beziehungen, soweit Ähnlichkeiten zwischen Kunstwerken durch menschliches Handeln entstehen. Es läßt sich aber nachweisen, daß viele Beziehungen und Ähnlichkeiten auch auf an-