



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Von den Künsten und der Kunst**

**Pinder, Wilhelm**

**Berlin [u.a.], 1948**

Einmaligkeit und Vielfalt des Originals

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

körper, der bei ungeheurer Größe nur bewegt wird, bis zum kurzlebigen, aber tätigen Gehirne eines Goethe, ja, vom Sonnensystem bis zum unsichtbar - unhörbaren Einfall eines Beethoven, gibt es offenbar einen Aufbau des Seins, der vom raumkörperlich Bedingten und Massigen in stetigem Ausdehnungsverluste sich nach dem aufblitzend Zeithaften hin verfeinert und verdünnt. Das Wesentliche am Gehirne ist ja nicht mehr seine Massigkeit (sie ist unentbehrlich, aber recht gering), sondern seine bewegliche Tätigkeit für geistiges Geschehen. Auch dies spiegelt sich im Tatsächlichen: das Gehirn des Neandertalers war mehr Masse als das des heutigen Kulturmenschen, mehr Masse, aber weniger Gliederung. Der Einfall aber ist eigentlich schon „dimensionslos“.

Offenbar wiederholt sich dieser Aufbau des natürlichen Seins im Aufbau der Künste: von dem groß im Raume verharrenden Bauwerke bis zu dem flüchtig sich vollziehenden Werke der Tonkunst, vom Gegenstande zum Ereignis — nur, daß er hier keinesfalls als Wertsteigerung aufgefaßt werden darf.

#### Einmaligkeit und Vielfalt des Originals

Mit dem Übertritt auf das menschliche Schaffen ist ein für uns (freilich nur in diesem Sinne) wertfreies Gebiet erreicht. Dennoch dürfen wir in bewußter Verabredung von einem Wege sprechen. Eine gewisse Spiegelung scheint dieser sogar innerhalb der zeitlichen Entwicklung geschlossener Kulturen zu zeigen. Es ist aber nur ein Weg der Art, nicht des Wertes.

Es ist ein Weg, auf dem auch die Einmaligkeit des Originals verschwindet: vom Parthenon, der nur einmal da und an eine einzige Stelle der Erde gebannt ist, bis zu dem Tonstücke, das an tausend Stellen gleichzeitig, das sogar in vollendeter Aufführung, nach außen unhörbar, im Gehirne des Musikalischen abgespielt werden kann (irgendwo!) und dabei ganz anders als auch die genaueste Erinnerung an ein Werk etwa der Baukunst tatsächlich und restlos verwirklicht ist. Dieser nicht nur durchaus mögliche, sondern sogar recht häufige Vorgang darf keineswegs mit der Erinnerung an ein Werk der bildenden Kunst verwechselt werden. Auch an ein Tonstück gibt es ja noch eine nachträgliche Erinnerung, daran, daß es ein andermal gespielt wurde, an die Erregung, die es erweckte — einen Gefühlsnachhall, in dem Splitter und Bilder des Zusammenhanges von verschiedener Deutlichkeit aufleuchten können und doch noch durchaus keine Aufführung verwirklicht ist. Diese bloße Erinnerung ist es, die jener an ein Bauwerk, ein Bildwerk, ein Gemälde, das nicht zur Stelle ist, entspricht. Aber das ist eben gerade nicht das Gleiche, was geschieht, wenn im Innersten eines musikalischen Gehirnes die Aufführung eines Tonwerkes erfolgt. Sie entspricht durchaus der wirklich hörbaren Aufführung, sie ist ein Konzert, vielleicht das vollendetste, das überhaupt möglich ist. Das musikalische Kunstwerk entsteht erst durch die Aufführung, sei sie nach außen hörbar oder nur nach innen; es entsteht immer wieder neu und vergeht immer wieder neu, es ist ein reines Ereignis.

Das Wesen des Kunstwerkes selber also nähert sich, je weniger es ein Gegenstand, je mehr es ein Ereignis ist, desto mehr sogar dem Wesen der Erinnerung selber. Er-Innerung! Von der Baukunst bis zur Tonkunst hin wird das Werk immer mehr in das Innere des Menschen selber verlegt, dahin, wo sich die Zeit gleichsam selbst erzeugt, bis zur Möglichkeit völliger Verschmelzung zwischen Gegenwart und Erinnerung — was nichts anderes bedeutet, als daß es hier kein Original mehr gibt. Die noch so genaue Erinnerung an ein Werk der bildenden Kunst ist — es sei noch einmal gesagt — nicht das Kunstwerk selber; aber das geheime genaueste Durchspielen eines Tonstückes ist tatsächlich und restlos dieses selbst. Darum kann auch ein ertaubter Musiker noch Meisterwerke schaffen, aber ein erblindeter Maler kein Bild. Jener braucht nur das innere Ereignis, dieser noch einen äußeren Gegenstand: das Original.

Die Handschrift des Komponisten ist nicht das Original im Sinne der Kunst, so wenig wie das nach ihr gedruckte oder gestochene Notenheft. Die bildende Kunst kennt das Notenheft nicht, auch die genaueste Erinnerung an ihre Werke bleibt etwas Nachträgliches und Unvollständiges, sie ist keine restlose Verwirklichung. Verwirklichung braucht überhaupt nur das, was keine gegenständliche Wirklichkeit besitzt. Je stärker die Möglichkeit ist, ein Kunstwerk als solches zu vervielfältigen (nicht: zu kopieren oder mechanisch abzubilden), desto weniger kann dieses Werk ein Gegenstand, desto mehr muß es ein Ereignis sein.

Das Verschwinden des Originals auf dem Wege von Kunst zu Kunst kennt auch innerhalb der bildenden Künste noch Zwischenformen. Das graphische Original wäre eigentlich im engsten Sinne die Platte, von der die Blätter abgezogen werden. Aber das Wesen der Platte nähert sich schon jenem des Notenheftes. Sie ist Angabenträger und sieht selber keineswegs so aus wie die Abzüge, denen zuliebe sie da ist. Diese Abzüge erst nennt der Sprachgebrauch die Originale (zum Unterschiede von photographischen Wiedergaben). Die Originale! Das klingt schon anders; schon hat sich das Original vervielfältigt. Damit nähert sich die Graphik den redenden und tönenden Künsten. Max Klinger hat in einem kleinen und geistvollen Buche diese Art „Zeichnung“ als eigene Gattung von der Malerei abgesetzt: sie sei ein Übergang zur Dichtung, sie lebe gleich dieser von der zeitlichen Abfolge (der Blätter in den Zyklen). Seine eigenen Werke sind gute Beispiele, aber ebenso die Passionen Schongauers oder Dürers oder heute die großartigen Holzschnittbücher Frans Masereels, die wahre Dichtungen ohne Worte sind.

Das Wort „Zeichnung“ in Klingers Buch ist ungenau. Es müßte Graphik heißen, und auch für diese gilt das, was Klinger meint, nur, soweit sie Zyklen schafft. Für alle Graphik aber gilt das Verschwinden des einmaligen Originals. Darin steht sie nicht einmal ganz allein unter den bildenden Künsten. Die Malerei kennt die Kartons für Wirkteppiche. Selbst in der Plastik gibt es verwandte Möglichkeiten: Bronze, Porzellangruppen, Münzen, Plaketten, auch manche Tonplastik usf.

Alle Gußplastik kennt die Vervielfältigung. Hier ist aber auch schon ein anderes Verhältnis von Seele und Geist des Schaffenden zum Stoffe. Hier scheidet der erregend schöne Kampf mit dem Widerständigen aus. Hier ist nicht mehr Skulptur! Plastik ist aber immer noch da mit allen Abschattungen bis zum echten Zusammenfall von Tastbarkeit und Sichtbarkeit.

Je zwingender übrigens die Einmaligkeit des Originals, desto näher liegt auch die Kopie (man kennt das Bild aus allen Galerien). Musik dagegen kann man nicht im Ganzen kopieren, man kann sie nur im Einzelnen „plagiiere“.

Auch die rein gegenständliche und natürliche Entstellung ist nur bei dem Kunstwerke möglich, das ein Gegenstand ist. Sie ist nicht zu verwechseln mit den Unterschieden der Auffassung, die überall unvermeidlich sind. Daß man ein Morgensonnenbild lange als „Nachtwache“ ansehen konnte — Ähnliches kommt doch wohl bei Kunstwerken, die reine Ereignisse sind, nicht vor. Deren Handschriften können verschwinden und wieder entdeckt, sie können auch künstlich verändert werden, aber die natürliche und unmerkliche gegenständliche Entstellung schon durch Nachdunkelung, durch Farbenkrankung, ist den Gegenständen vorbehalten. Um so mehr wechselt bei jedem aufzuführenden Werke mit jedem Male die Auffassung. Brahms hat seine eigenen Walzer jedes Mal in anderem Zeitmaße gespielt. So etwas gilt für Ereignisse, das andere gilt für Gegenstände.

In aller bildenden Kunst bleibt also das Erlebnis, das ein Ereignis ist, an den Gegenstand gebunden, in verschiedenen Graden wohl, doch immer gebunden. In der Tonkunst erreicht das Ereignis einen deutlicheren Sieg über den Gegenstand. Ihr Werk entsteht erst im Erlebnis, es ist darin dem Mimischen verwandt, den Werken der Tanz- und der Schauspielkunst. Nur diejenigen Künste, deren Werke durch das Erlebnis überhaupt erst jedesmal neu entstehen, nur sie müssen „heraufgeführt“ werden, nur sie kennen die „Aufführung“, den Vortrag durch Andere, kennen also den ausübenden Künstler, den Tänzer, den Schauspieler, den Sänger, den Virtuosen, das Orchester und, als geschichtlich letzte Erscheinung, den Dirigenten, der heute noch stärkere Ausstrahlungskraft besitzt, als sie selbst der größte Maler in der Gegenwart erreichen könnte.

Bringen wir uns noch einiges Selbstverständliche zum Bewußtsein. Es handelt sich hier mehrfach um solches, aber Selbstverständlichkeiten, die man sich bewußt macht, können Erkenntnisse stützen.

Das Werk der tönenden Kunst erwarten wir, bis es eintritt. Es taucht aus dem All oder dem Nichts empor, es tritt in uns, es spielt sich durch, es versinkt wieder. Wir bleiben — das Kunstwerk ging fort, denn es war ein Ereignis. — Genau umgekehrt steht es mit dem Werke der bildenden Kunst. Dieses wartet auf uns, bis wir herantreten. Wir treten heran (oder holen es heran), wir nehmen seine Wirkung in uns auf, dann gehen wir wieder fort. Wir entfernen uns, und das Kunstwerk bleibt; denn es ist ein Gegenstand. — Man vergleiche auch

die neuzeitlichen Sammelformen. Das Museum versammelt künstlerische Gegenstände, die auf Beschauer warten, der Konzertsaal musikalische Hörer, die auf das Tonstück warten. Ein Museumsraum kann Dutzende von Bildern vereinen, aber im Konzert kann man nicht zwei Stücke gleichzeitig spielen. Das Ereignis ist nur in uns, der Gegenstand ist auch noch außer uns. Je stärker die Gegenständlichkeit, desto sicherer die Einmaligkeit des Originals; je stärker die Ereignishaftigkeit, desto mehr entschwindet das Original. Es sind die Pole Raum und Zeit, die hier überall wirken. Der Raum ist Schauplatz für die Ereignisse, die Zeit der Schicksalsstrom für die Gegenstände.

#### Werkstoff und Werkkraft

Der Raum begreift in sich die Stoffe. Das Raumkörperliche hat für den bildenden Künstler eine unmittelbare Anziehung durch das Wesen der Stoffe. Auch der Architekt kennt sie, er kennt den Reiz des Marmors oder des Travertins oder des Sandsteins oder des Klinkers. Er will vor allem Raum schaffen, aber den muß er umkleiden. Er verfügt dabei über Stoffe, aber er bearbeitet sie nicht selber. Ganz besonders eng dagegen kann das Verhältnis des Bildners zum Stofflichen sein. Jeder echte Bildner kennt die rätselhaft zwingende Lockung, die im ungeformten, aber formbaren Stoffe ruht. Ein schöner Stein, ein schönes Holz kann ihn begeistern. Er will Stoff gestalten. Mit dem Meißel, der in den Stein sich vorfühlt, mit dem Messer, das am Holze schneidet, trägt er die Form heran und hinein, und in der Spannung