



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Aussagen zur Kunst

Pinder, Wilhelm

Köln, 1949

Das XIX. Jahrhundert

urn:nbn:de:hbz:466:1-42105

DAS XIX. JAHRHUNDERT

Die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts ist die Geschichte der Auflösung des Barockstils, der noch ein alles durchdringender Gesamtstil war. Der Barock erfaßte die ganze Welt des Sichtbaren in der Kunst: Architektur, Plastik, Malerei und Ornamentik. Das entscheidend Neue im 19. Jahrhundert ist, daß es nun eine Malerei gibt, zu der keine Baukunst, keine Ornamentik mehr notwendig gehören.

*

Die Abtrennung nach einzelnen Jahrhunderten ist immer willkürlich. Das Ende des 18. Jahrhunderts bedeutet aber wirklich einmal den Schluß eines bestimmten Geschichtsabschnittes.

*

Das entscheidende Ereignis in der Geschichte nach-barocker Kunst ist der Tod der Architektur, insbesondere der sakralen. Er erfolgt im späten 18. Jahrhundert — über das Datum kann man natürlich streiten. Er ist keine rohe Tatsache, sondern ein Symptom, dem wir nachgehen und das wir erforschen müssen. Sicher wird auch im 19. Jahrhundert noch enorm viel — und anspruchsvoll! — gebaut. Herrschend ist aber ohne Zweifel die Malerei, und zwar eine Malerei, zu der mit absoluter Entschiedenheit *keine* Baukunst mehr gehört. Sieht man von der Welt des Sichtbaren ab und betrachtet das gesamte künstlerische Geschehen, so herrschen im 19. Jahrhundert Dichtkunst, Philosophie und Musik.

*

Auch im 19. Jahrhundert waren unter den Architekten viele zweifellos schöpferisch begabte Kräfte. Aber sie konnten die Zeit und ihren Geist nicht überwinden. Es gab keine Architektur, weil es keine Gemeinschaft gab.

*

Im früheren 18. Jahrhundert war es noch undenkbar, daß die Theorie zur Kunst sprach: Du sollst! Erst der Klassizismus brachte das literarische Diktat, — Anzeichen eines völligen Umschwunges in der Anschauung und Wertung der Kunst.

*

Der Barock und auch noch das Rokoko liegen im Schatten des Unbewußten. Es sind *naive* Stile gewesen. Niemals hätte noch ein Rokoko-Meister daran gedacht, seinen Stil theoretisch rechtfertigen zu müssen. Erst das späte 18. Jahrhundert bringt den Bruch der Naivität, den Begriff des *Wollens*. Damit kommt jetzt das literarische Diktat auf, sowie ein vollkommen neues Verhältnis zur Vergangenheit: der *Eklektizismus*. Die Gesamtheit der historischen Vergangenheit steht nun vor den Menschen als ein Jahrhunderte altes Erbe, zu dem man Stellung nehmen, aus dem man wählen kann. („Hier stehe ich — ich kann auch anders!“) Die Kunstgeschichte steht auf und steckt die Künstler an. In allem, was man tut und denkt, ist der Begriff der Geschichte da. Die Vergangenheit ist nicht mehr natürliche Wurzel. Ein bestimmter Bildungsgrad wird von den schaffenden Künstlern gefordert. Schon allein dies, daß man von einer „Kunst der Goethezeit“ spricht, ist ungemein bezeichnend: man kann und muß jetzt eine Zeit nach einem Dichter benennen. Dreihundert Jahre zuvor gab es eine Dürerzeit — der Goethe dieser Zeit war Dürer! Jetzt

aber drängt das Schaffen nicht mehr mit wurzelhafter Natürlichkeit zur Welt der sichtbaren Formen; es muß einen mittelbaren Weg gehen, der erst über das Dichten und Denken zur Gestaltung der sichtbaren Form führt.

Bezeichnend ist auch die Sentimentalität der Zeit um 1800, ihre Sehnsucht nach dem Natürlichen und Primitiven, was alles immer erst dann eintritt, wenn der Bruch im wirklich Naiven schon vollzogen ist. (Dies gilt besonders für Deutschland.)

*

Den Zerfall der bindenden Kräfte zwischen den einzelnen Künsten sich klar zu machen, ist erste Vorbedingung für ein Verständnis der Kunst im 19. Jahrhundert.

*

Am Ende des 18. Jahrhunderts geht durch die gesamte europäische Kunst ein tiefer Schnitt. Hier liegt die Grenze zwischen dem Zeitalter, in dem die Welt des Auges an erster Stelle stand, und der Epoche eines mehr abstrakten Denkens, einer von der Realität sich mehr und mehr loslösenden Sehweise oder, besser gesagt, Anschauung. Etwas ganz Neues setzt ein. Die bildenden Künste treten zurück, an ihre Stelle kommt das Denken, Dichten und Musizieren. Vor allem die Musik wird jetzt zum Hauptausdrucksmittel künstlerischen Schaffens.

*

Die große Gefahr jenes Bruches um 1800, der das 19. Jahrhundert zum Opfer fiel, war der Verlust der Vision. Er geht in der Kunstgeschichte zeitlich zusammen mit dem Verlust eines einheitlichen, architektonischen Stilgefühls.

*

In dem Augenblick, da die *Vision* erlischt, kommt der *Traum* herauf. Weshalb spielt der Traum plötzlich eine so große Rolle? Weil es nun den *Alltag* gibt! Ein naturverbundener Mensch, der Bauer etwa, kennt nur den Sonntag im Gegensatz zum Werktag. Das frühe 19. Jahrhundert prägte wohl überhaupt erst den Begriff des „bloßen“ Alltags.

*

Es ist eine sehr bezeichnende Tatsache, daß die schönsten Ideen der klassizistischen Architektur niemals im Raum verwirklicht worden sind, sondern nur auf der Fläche: „Architektur, die nicht gebaut wurde“.

*

Von überzeugendem Eindruck ist die Darstellungsweise der klassizistischen Architektur-Zeichnungen. Realisation im Raum ist nicht der eigentliche Kern dieser Entwürfe. Die Architektur drängt sich in bisher unbekannter Weise in ein Gebiet, das eigentlich der Plastik vorbehalten bleiben müßte: sie wird *darstellende* Kunst, und sie kann es werden, weil es sich nun auch bei ihr um Ideen-Vorstellungen handelt. Diese unleugbare Tatsache ist ein neuer Stützpunkt für unsere Anschauung, daß man Kunstgeschichte unmöglich als reine Formengeschichte betreiben kann.

*

Die Idee der klassizistischen Architektur hat stark romantische Züge. Von den Forderungen reiner Architektur aus wäre es zu vielen dieser Entwürfe nicht gekommen. Zündend hat vielmehr das *Wort* gewirkt, und das ist entscheidend. So überzeugend sie auf dem Papier wirken, — ihre Ausführung hätte sicher nicht selten eine Enttäuschung gebracht.

*

„Ewig“ (der Gegensatz zu „unendlich“) war das Lieblingswort der Klassizisten.

*

Der Klassizismus setzt in Deutschland wie in Frankreich gleichzeitig ein, als eine Art Reuezustand nach der Auflösung aller Formen im Optischen, als eine Besinnung auf das Klassische. Die beiden Länder verhalten sich aber hierbei sehr verschieden. Der französische Klassizismus hat einen politischen Unterton. Gegenüber dem, was vorangegangen war, bedeutet er zweifellos einen Verzicht, aber im Grunde tastet er doch die Möglichkeit einer Weiterentwicklung des Malerischen nicht an. Hinter dem deutschen Klassizismus steht weniger Politisches als Geistiges. Rein formal gesehen, ist seine Plastik keine Wiedergeburt der Antike, sondern künstlich in Plastik übersetzte Kartonkunst.

*

Rückgriff auf die Antike hat es in gewisser Hinsicht immer gegeben. Das also ist nicht das eigentlich Neue am Klassizismus. Im übrigen greift er nicht, wie er selbst bisweilen glaubte, auf das klassische Griechentum zurück, sondern hauptsächlich auf den Hellenismus.

*

Die Klassizisten bemühen sich um Typisierung der Gesichter; deren Bildung entspricht dem damals so beliebten „griechischen“ Profil, das in Wahrheit nicht notwendig mit der klassischen Kunst zu tun hat. Stirn und Nase bilden fast eine gerade Linie. Damit wird gerade die Stelle ausgeschaltet, die zu den sprechendsten im menschlichen Gesicht gehört; die Nasenwurzel. Den Gesichtern wird somit fast alle Bewegung genommen; auch auf sie überträgt man die Formen der niederen Geometrie.

*

In der gleichen Richtung wie das Streben der Klassizisten nach niedriger Geometrie geht ein Bleichwerden der Farbenwelt. Es bezeichnet das Ausgeblutete dieser Kunst. Bei all ihrem edlen Wollen hat sie nicht mehr die echte, lebensvolle Kraft des Barock.

*

Wenn irgendwo im Klassizismus noch innere Schwellkraft die plastische Form erfüllt, so nur dort, wo es sich um Darstellung des (geistigen) Menschen handelt.

*

Gegenüber klassizistischer Plastik bedeutet das Arbeiten mit der Photographie eine weit geringere Sünde als etwa bei Plastik aus der Zeit um 1600: der beste Beweis dafür, wie sehr im Klassizismus alles auf eine bestimmte Ansicht festgelegt ist, wie reliefmäßig alle Formen zusammengesetzt sind.

*

Im Klassizismus taucht noch einmal das neu und bewußt erklärte Monopol der Gestalt auf.

*

Klassizismus ist Verneinung der Bedingtheit des Menschen, Bedingtheitsflucht. Für formwürdig erklärt wird nicht der gesamte Lebensstrom, sondern aus ihm herausgeschnittene abstrakte Formen. Seine Malerei ist künstliche Anti-Tiefraum-Malerei.

*

Im Klassizismus war der Wille, den Tiefraum zu brechen, so fest verankert, daß er niemals programmatisch ausgesprochen worden ist.

*

Vollkörperlichkeit (das heißt *eine*, nicht *die* Form der Dreidimensionalität) wirklich zur Darstel-

lung zu bringen, ist den Klassizisten nicht gelungen; ebensowenig ein wirklicher Bruch mit der Dreidimensionalität des Raumes.

*

Eine absolute Negierung des Tiefraumes kann es garnicht geben. Auch in der klassizistischen Kartonkunst, die sich um Verneinung der Tiefräumlichkeit bemühte, ist überall zu spüren, daß räumliche Vorstellungen vorhanden sind; sie lassen sich eben, der zeitlichen Lage entsprechend, nicht mehr vollständig leugnen. Aber man bemüht sich um möglichstes Weglassen räumlicher Anhaltspunkte. Das ist bewußter Archaismus, Primitivismus. Das Wissen um die Möglichkeiten räumlicher Gestaltung ist unleugbar da, nur glaubte man, sie nicht mehr *wollen* zu dürfen.

*

Auch die Farbe ist bei den Klassizisten nicht restlos ausgeschaltet, aber sie wird zum polychromen Anstrich. Sie ist nichts mehr, woraus sich eine Figur entwickeln könnte.

*

Dem Klassizismus fehlt ein echtes Verständnis für das Kind; es wird wiedergegeben als kleiner Erwachsener. Damit steht er in scharfem Gegensatz zum Barock, der das Besondere kindlichen Wesens (man denke nur an barocke Putto-Darstellungen) oft in wunderbarer Weise erfaßt hat, — aber auch zur Romantik.

*

Der Freundeskreis Canova — Dannecker -- Scheffauer — Schiller ist bezeichnend für den Klassizismus, der ein übernationaler Stil war. Es wäre falsch, hier kunstgeschichtlich nach Nationen trennen zu wollen.

*

J. A. Carstens ist sozusagen ein Musterbeispiel für die Gefahren, die der Klassizismus in sich birgt. Er hat einmal in einem verloren gegangenen Blatte die kantischen Begriffe „Raum“ und „Zeit“ dargestellt. (Schon dieses Thema ist un-
gemein bezeichnend!) Es wird erzählt, daß niemand wußte, welches das eine und welches das andere darstellte. Und eben darin liegt eine große Gefahr des Klassizismus: er ist die Kunst, zu der die Unterschrift gehört: die Kunst der unsichtbaren, aber zum Verständnis unbedingt notwendigen Beischrift, die ihre Voraussetzung in der mitschwingenden Bildung des Betrachters hat. Nicht mehr das Sehen, sondern die Tat des literarischen Denkens ist das Wesentlichste.

*

Ein weiteres entscheidendes Merkmal der Zeit war der Geniekultus: Zeichen einer erschütterten Spätzeit. Das Anstaunen großer Persönlichkeiten erreichte damals einen fast krankhaften Grad von Bewußtheit. „Genie“ ist hier nicht in seinem eigentlichen Sinne, als das von innen heraus Schöpferische zu verstehen. Der Klassizismus sucht Geist und Willen über das Gefühl zu setzen.

*

Heroismus und Bildung sind die Grundzüge des frühen 19. Jahrhunderts. Man könnte es, übertreibend, das „Kanonenzeitalter“ nennen. Der Heroenkultus spielt eine wesentliche Rolle in der Kunst, die sich mit Vorliebe Gestalten wie Friedrich den Großen oder Napoleon zum Thema nimmt. Der Heroenkultus war zunächst national unbetont, — man denke nur an die ursprüngliche Widmung der Eroica. Dort, wo diese Zeit sich menschlich-natürlicher Bindungen, vor allem in

völkischer Hinsicht, bewußt wird, haben wir nicht mehr Klassizismus, sondern entweder Sturm und Drang oder Romantik.

*

Der Heroenkultus hat zwei verschiedene Seiten: auf der einen ist er rein klassizistisch, auf der anderen durchdringen sich hier Klassizismus und Romantik bis zur Unkenntlichkeit der einzelnen Elemente. Gemeinsam ist beiden Strömungen das Vorherrschen der Idee über das Sichtbare.

*

Rembrandts anerkannte Bedeutung für die bildende Kunst der Sturm- und Drang-Zeit war ebenso groß wie die Rolle, welche Shakespeare für die Dichtung dieser Zeit spielte.

*

Betonung des Gewaltigen ist nicht romantische Stimmung, sondern echter Sturm und Drang.

*

Was den Sturm und Drang vom Barock aufsteigend unterscheidet, ist die Übersteigerung der dichterischen Absicht. Der Barock war in dieser Beziehung ein viel naiverer Stil.

*

Auch die Romantik besitzt, ähnlich wie der Sturm und Drang, ein Gefühl für das Untergründige und den Hang zum Urtümlichen, aber mehr als Sehnsucht denn als wirkliches Vordringen bis zu den Urtiefen des Lebens. In diesem Sinne ist die Romantik ein sentimentalisiertes Barockgefühl. Immer aber kommt im 19. Jahrhundert die Qual der Bewußtheit hinzu.

*

Die Goethezeit ist in Deutschland eine Epoche von unvergleichlicher Zusammendrängung großer Gestalten. Dichter und Denker stehen an der

Spitze, ihnen zur Seite die Musiker. Dort wo sich die beiden Welten des Denkens und des Bildens berühren, entsteht das Porträt.

*

Die Geburtsdaten von Goethe und Schiller liegen genau zehn Jahre auseinander. Es ist eine merkwürdige Tatsache (die hier gewiß nicht metaphysisch ausgelegt werden soll), daß alle bedeutenderen *Maler* jener Schicht dem Alter nach Goethe näher stehen, während die *Plastiker* ihrer Geburtszeit nach enger mit Schiller zusammengehören. (Auch Schillers Welt war vorwiegend eine Welt der Gestalten!)

*

Der Klassizismus ist durchaus anthropozentrisch; deshalb gibt es keine eigentlich klassizistische Landschaft. Der Romantiker denkt zwar auch stark an das Ich, aber in anderer Weise: an ein inneres Ich. Im Grunde wird hier der Mensch verneint; er will aufgehen im All.

*

Der Begriff „romantische Architektur“ muß ein Widerspruch in sich selbst sein, eigentlich ist es schon der Begriff „romantische Plastik“. Denn romantisch heißt anti-plastisch, und Romantik ist auch ein anti-architektonisches Prinzip, weil sie danach strebt, die Grenzen zu verwischen, während Architektur notwendig mit Grenzen rechnen muß.

*

Vom Ich ausgehend hat auch die Romantik gedacht, und darin ist sie ein echtes Kind des Klassizismus. Aber der Begriff der künstlerischen Person stülpt sich um: an die Stelle des Menschen als Individuum tritt das All. Die Romantiker waren erfüllt von dem Gefühl, die Welt

sei am Ende; das Einzige, was der Kunst noch übrig bleibe, sei die Darstellung der Landschaft.

*

Das neue, vielfach religiös gefärbte Gefühl der Romantiker für die Landschaft berührt sich mit einem starken Bewußtsein der menschlichen Ursprünge.

*

Der Begriff „Romantik“ ist, wie alle derartigen Begriffe, ein Verabredungswort. Seine Grenzen schwanken. Zudem hat das Wort „romantisch“ einen doppelten Sinn: als Verhaltungsweise (als psychologisches Moment, also außerhistorisch) und als Epoche (als geschichtliches Charakteristikum).

*

Dreihundert Jahre vor der offiziellen Romantik des frühen 19. Jahrhunderts gab es, um 1500, schon einmal eine romantische Epoche in der deutschen Kunst. Das Gesamtbild „Deutsche Romantik“ ist mindestens aus diesen beiden zusammengesetzt. Um 1500 wie um 1800 war Deutschland vergleichslos reich an Genies, an Talenten und genialischen Naturen. Beides waren sehr kritische Epochen. In beiden Fällen hat die romanische Bewegung etwas gleichzeitig Anderes ergänzt, war ihm als Gegenbewegung zugeordnet. Um 1800 aber läßt sich eine romantische *Bewußtheit* erkennen. Romantisch waren Philosophie, Dichtkunst, Musik und — als Derivat — eine begleitende bildende Kunst gleicher Richtung, die aber nicht als Ganzes romantisch im Ausdruck war. Die Romantik um 1500 war *unbewußt*, ohne eine romantische Theorie: eine Romantik der Augensinnlichkeit. Es war die letzte Epoche ohne *Wort*, das heißt die letzte,

in der der Deutsche sein Wesentlichstes aussagte in der Sprache der bildenden Kunst.

*

In der Malerei um 1500, vor allem bei Altdorfer, war die romantische *Form* schon einmal da, in viel stärkerem Grade sogar als zur Zeit der eigentlichen Romantik. Aber hinter ihr steht keine romantische Weltanschauung. Sie ist vielmehr eine naive Vorwegnahme dessen, was man um 1800, nur viel weniger naiv und darum künstlerisch nicht mehr so stark, gewollt und getan hat.

*

Romantische Gesinnung heißt noch nicht romantische Form.

*

Ein ganz wesentlicher Zug alles romantischen Empfindens ist das Traumhafte, auch die Traumlogik: eine im Leben unmögliche Verknüpfung von an sich möglichen Einzelsituationen.

*

Ein bezeichnender Einzelzug ist der so oft zitierte Begriff des *Pilgers*, — in einer Zeit kurz vor Erbauung der ersten Eisenbahn! Auch darin wird die Neigung zum Traumhaften deutlich und eine Sehnsucht, die im Grunde selbst an keine wirkliche Erfüllung glaubt.

*

Zum echt Romantischen gehört die klare Zielrichtung ebensowenig wie in der Literatur das straffe Drama, wie überhaupt jede Art von Vollkommenheit. Eine bei den Romantikern beliebte Form war dagegen der ins Unendliche weisende Roman.

*

Der Romantiker *erliest* die Form nicht. Romantisches Denken will nicht Einzelnes gegeneinander absetzen, sondern alles weiterspinnen, bis in den Reiz des Nebensächlichen hinein. In der romantischen Anschauung hat alles Geltung, auch das Kleine, scheinbar Unbedeutende.

*

Dem romantischen Denken wird auch das Heiligste zu einem romantisch-abenteuerlichen Bilde.

*

Echtes Landschaftsgefühl gehört zu jeder Romantik, aber es bezieht sich nicht objektiv auf große, klare Landschaften. Die Romantik ist nicht monumental.

*

Verliert die Situation im Bilde ihren romantischen Charakter, dann kann so etwas entstehen wie das, was man „Realismus“ nennt. Späterhin wurde dann die Natur als ein Objektives erfaßt, aus dem man einen Ausschnitt sowohl sehen als auch darstellen kann. Es entsteht *die Landschaft in der Nähe einer Bahnstation*. Der Glaube an die unmittelbare *Gegenwart* der Natur wird lebendig, sei es auch nur ein ganz bestimmtes Stückchen Natur. Das Primat der *inneren* Vorstellung erlischt. Charakteristisch das Aufkommen des „Motivsuchers“. Die Situation wird nicht selbst geschaffen, sondern *vorgefunden*. Das Komponieren besteht vor allem in der Wahl des Ausschnitts.

*

Im späteren 19. Jahrhundert entsteht die „Stilisierung“, und man kann gewisse Berührungen mit dem Manierismus beobachten, die aber mehr äußerlicher Art sind. Im 19. Jahrhundert wird

eine Naturform, ein Objekt künstlich geschwächt und stilisiert. Der Manierismus tat etwas ganz Anderes: Er stilisierte (wenn man so sagen darf) einen Stil, nicht die gegebene Natur; und eben dieser Stil, die große klassische Kunst, ist seine Voraussetzung.

*

Das 19. Jahrhundert hat das Freilicht als einen *Gegenstand* erobert.

*

Die Impressionisten haben das Poetische nicht neutralisiert, sondern trivialisiert, zum Teil ganz bewußt. Das Objekt wird herabgedrückt zum bloßen Netzhauteneindruck. Der Gegenstand impressionistischer Gemälde besitzt keine Dauer — als reiner Gegenstand eigentlich überhaupt keinen Wert. Auch das ist Ergebnis einer streng gestellten Frage nach der Art des Sehens. Impressionismus heißt: Form als Hingabe an die rein optische Ausstrahlung.

*

Im Impressionismus wird die Bilddauer auf ein Minimum verkürzt. Von hier aus kann es kein Weiter mehr geben, nur noch einen Gegenschlag, der auch sehr bald erfolgte (Expressionismus, Kubismus usw.). Im Impressionismus werden alle Dinge in eine Sphäre gerückt, in der sie uns eigentlich nichts mehr angehen, — sie sind schicksallos. In einem impressionistischen Bilde kann man nicht *gehen*, das heißt man kann es nicht mit der Raumphantasie abschreiten, sondern man kann nur noch an seiner flimmernden Vorderschicht entlanggleiten. Das Fernsein von allen architektonischen Begriffen gehört zu den Grundvoraussetzungen des Impressionismus. Fast

nie wird eine zusammengebaute südliche Stadt dargestellt. Das „Stadt-Intérieur“ ist eine Erfindung des Impressionismus.

*

Impressionistische Bilder sind vor allem Netzhautbilder. Der Tiefraum wird natürlich nicht ganz aufgehoben, aber er wird zu etwas Schemenhaftem, das nur wie aus Versehen in das Bild hineingekommen ist. Das Wesensmerkmal impressionistischer Bilder ist ihre Vordergründigkeit; sie sind nur noch eine optische Schleiergardine, ein Schaum. Impressionismus auf seinem Höhepunkt bedeutet: Unvoreingenommenheit dem Objekt und dem Raum gegenüber.

*

Die impressionistische Kunst hat keinen schicksalhaften Ausdruck. Sie ist — bei all ihrer historischen Notwendigkeit für die Geschichte der europäischen Malerei — nichts Endgültiges, nichts Großes.

*