



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Universitätsbibliothek Paderborn**

## **Aussagen zur Kunst**

**Pinder, Wilhelm**

**Köln, 1949**

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

WILHELM PINDER

AUSSAGEN  
ZUR KUNST

GESAMMELT VON  
HILDEGARD v. BARLOBWEN



VERLAG E.A. SEEMANN KÖLN

SE  
180







J. A. Schmoll g. E.  
(von Mei)

Pfingsten 1950  
Mei





Wilhelm Sander



WILHELM PINDER

AUSSAGEN ZUR KUNST

GESAMMELT VON  
HILDEGARD v. BARLOEWEN



---

VERLAG E. A. SEEMANN KÖLN



03  
SE  
1801



Schmoll/2982

1.—5. Tausend  
Kleine Bücherei zur Geistesgeschichte  
Copyright 1949 bei E. A. Seemann, Köln  
Druck von Georg Wagner, Nördlingen



## INHALT

	Seite
Geleitwort von Leo Bruhns . . . . .	4
Vorbemerkung von Hildegard v. Barloewen . . . . .	6
Zur Geschichte . . . . .	11
Zur Kunstgeschichte . . . . .	14
Kunstgeschichtliche Begriffe . . . . .	19
Ziele und Mittel . . . . .	20
Antithesen . . . . .	21
Kausalität und Fortschritt . . . . .	23
Einflüsse . . . . .	25
Verhalten zum Kunstwerk . . . . .	27
Vom Wesen der Kunst . . . . .	30
Vom schöpferischen Menschen . . . . .	32
Formengeschichtliches . . . . .	37
Mathematik und Kunst . . . . .	42
Technik, Material, Farbe . . . . .	43
Die Künste . . . . .	46
Zur germanischen Ornamentik . . . . .	52
Von deutscher Kunst . . . . .	54
Stamm und Nation . . . . .	60
Deutschland und Italien . . . . .	62
Deutschland und Frankreich . . . . .	69
Antike — Orient — Abendland . . . . .	74
Zur Stilgeschichte . . . . .	78
Mittelalter . . . . .	82
Klassik . . . . .	94
Manierismus . . . . .	98
Barock . . . . .	106
Das XIX. Jahrhundert . . . . .	115
Meister und Werke . . . . .	130
Sprache und Kunst . . . . .	168
Ausklang . . . . .	170



## GELEITWORT

Der letzte Brief, den ich von Wilhelm Pinder, wenige Wochen vor seinem Tode, erhielt, schloß mit den Worten: „Auf Wiedersehen — irgendwo und irgendwann“. Da der Brief erfüllt von jener Gläubigkeit war, die auf der Fahrt durch die lastende Dunkelheit unserer Tage, des festen Weges bewußt, auch dem fernen Ziele vertraut, hatten jene Worte nichts Unbestimmtes, sondern wirkten wie ein Versprechen.

Ihr Nachhall wurde feierlich, als das Jenseits sie übernahm. Nun klangen sie wie eine Verheißung künftiger Begegnungen im Geiste, und der Abschied in der Körperwelt wurde durchsichtiger, leichter.

Das Entbehren freilich blieb, denn in einer fast vierzigjährigen Freundschaft war das Empfangen allzusehr zur schönen Gewohnheit geworden. Ein Schatz war aufgespeichert, aber seine Mehrung schien unmöglich.

Da kam das Buch: „Von den Künsten und der Kunst“ und schenkte jenem Versprechen eine Erfüllung über alles Erwarten.

Und noch einmal kommt Wilhelm Pinder — und wieder ist sein Besuch so, wie jeder einst war: voll des Vertrauten und voll des Neuen.

Seine „Aussagen zur Kunst“, gesammelt mit verständnisvollster Treue, sind von ihm selber überprüft, aber durch die Ungunst der Zeit zu langem stummem Warten genötigt worden. Bis nach Italien war die Kunde von ihrer Existenz



nicht gedrunen. Was sie bringen, sind reife Früchte von einem Baume der Erkenntnis, der aus tiefen Wurzeln sehr gerade empor gewachsen war und Unzähligen Erquickung und Schatten geschenkt hat. Der Dankbarkeit dieser Vielen ist die letzte Ernte gewiß. Unmöglich aber kann der Boden versandet und verdorrt sein, aus dem der Pindersche Fruchtbaum seine Kräfte gesogen hat. Die Liebe dieses Reichen gehörte der Jugend und der Zukunft. Möge die Jugend das Gebotene mit offenen Sinnen empfangen. Möge sie der Verantwortung bewußt werden, die Erbin Wilhelm Pinders zu sein! —

Rom, Ende Februar 1949

*Leo Bruhns*



## VORBEMERKUNG

Es gibt Zufälle, die uns wie ein unvermutetes Geschenk erscheinen, wenn wir am Ende ihrer Folgenreihe auf den Anfang uns zurückbesinnen, und wir sträuben uns dagegen, sie schlechthin „blind“ zu nennen. Ein solcher Zufall trug mir in einem Briefe aus dem Felde die Frage zu: Was meint Pinder mit dem „Sündenfall der Kunst“? Um die Antwort recht genau zu fassen, schlug ich in alten Aufzeichnungen nach, die — in des Lehrers Münchner Jahren nach seinen Vorlesungen mitgeschrieben — sich wohlverwahrt noch unter den Kollegheften fanden. Aus dem Nachschlagen wurde ein Lesen, weit über die ursprüngliche Absicht hinaus. Es war, als hörte man wieder unmittelbar und nahe die rasche, elastische Stimme, eher leise als tragend, aber immer einprägsam und überzeugend, die damals im Münchner Auditorium Maximum zu uns sprach und nun schon seit rund einem Jahrzehnt vom Berliner Katheder aus Kunstgeschichte lehrt. Lehrt? — nein, Wilhelm Pinder *lebt* Kunstgeschichte, er vergegenwärtigt sie, gestaltet sie zu überfachlich gültiger Anschauungsweise und hoher Forderung. Seine Schüler und Hörer wissen, daß die „Einheit von Sprache und Bild“ in seinen Vorlesungen oft zum Ereignis wird, wenn er mit sprachbeherrschender und zugleich sprachschöpferischer Eindringlichkeit den innersten Kern eines Kunstwerks herausschält, ohne je die Grenze ehrfürchtigen Abstandhaltens zu überschreiten. Ehrfurcht vor der großen Leistung lernen wir von ihm und Wachsamkeit gegenüber der Gefahr einer „Verführung der Sprache am



Denken", wie er überhaupt mit allem Nachdruck warnt vor jeder einengenden, nuancetötenden Abstraktion: „Auf den Reichtum des Lebens kommt es an.“

Geschichtliches Denken, Formengedächtnis und sachliches Wissen — das ist selbstverständliche Voraussetzung für den Kunsthistoriker, das Bemühen darum eine ebenso selbstverständliche Pflicht für den Lernenden in diesem „Fache“. Daß die Kunstgeschichte, so wie Pinder sie versteht, sehr viel mehr ist als ein Fach, begriffen wir alle wohl schon bei der ersten Begegnung mit ihm, sei es im Hörsaal oder als Leser eines seiner Bücher. Und mancher unter uns wird durch ihn hingeführt worden sein zu jenem tiefen Ethos im Erlebnis der Kunst, für das Rilke im Gedicht „Archaischer Torso Apollons“ die einfachste und klarste Formel gab: „Du mußt dein Leben ändern.“

Wilhem Pinder gegenüber hört die Schülerschaft nicht mit dem Studium auf. Wo seine Lehre auftritt, dort wirkt sie weiter. Daß seine Vorlesungen Erkenntnisse vermitteln, die man über die Examensschwelle hinüberträgt als unverlierbares Gut, daß sie den ganzen Menschen formen und seine Haltung allezeit mitbestimmen, war die schönste persönliche Folgerung aus dem Überlesen der nur ihrem Datum nach verjäherten Blätter. Daneben aber, gleichsam am Rande dieses dankbaren Bekennens und Wiedererkennens, entstand der Wunsch, aus den umfangreichen und zum Teil wortgetreuen Aufzeichnungen alle die Stellen abzuschreiben, die auch außerhalb ihres Zusammenhanges für sich bestehen können: Sätze von aphoristischer Prägung, Stilbestimmungen und Stildeutungen, Analysen der Meisterwerke europäischer Kunst, Aussagen



über ganze Epochen oder große Einzelne. An eine Veröffentlichung wurde anfangs nicht gedacht. Als dann aber die Auszüge sich wie von selbst zu einer Art „Pinder-Brevier“ zusammenfügten, wurde der nichtsahnende Autor brieflich verständigt und um seine Meinung über die Herausgabe eines solchen Sammelbandes befragt. Die Zusage ließ nicht lange auf sich warten, und so entstand dieses Buch.

Es liegt auf der Hand, daß es nicht „neu“ sein kann, weder als letzte Erkenntnis (denn die hier festgehaltenen mündlichen Äußerungen stammen aus den Jahren 1927 — 32) noch als Zeugnis der weithin ausstrahlenden Persönlichkeit Wilhelm Pinders an sich. Vieles, was hier nur anklingt, ist in seinen Schriften deutlicher, eingehender niedergelegt. Zumal der Kreis seiner Schüler wird gleichsam auf Schritt und Tritt Bekannte antreffen. Doch dieses eben ist nicht zuletzt Sinn und Absicht der Sammlung: Mittlerin einer wiederholten Gabe zu sein. Daß wir uns dabei von neuem beschenkt fühlen, liegt im Gebenden begründet, in der Fülle seines vielfältigen Wesens, in der wachen Lebendigkeit seiner Sprache und der überschauenden Weite seines Geistes.

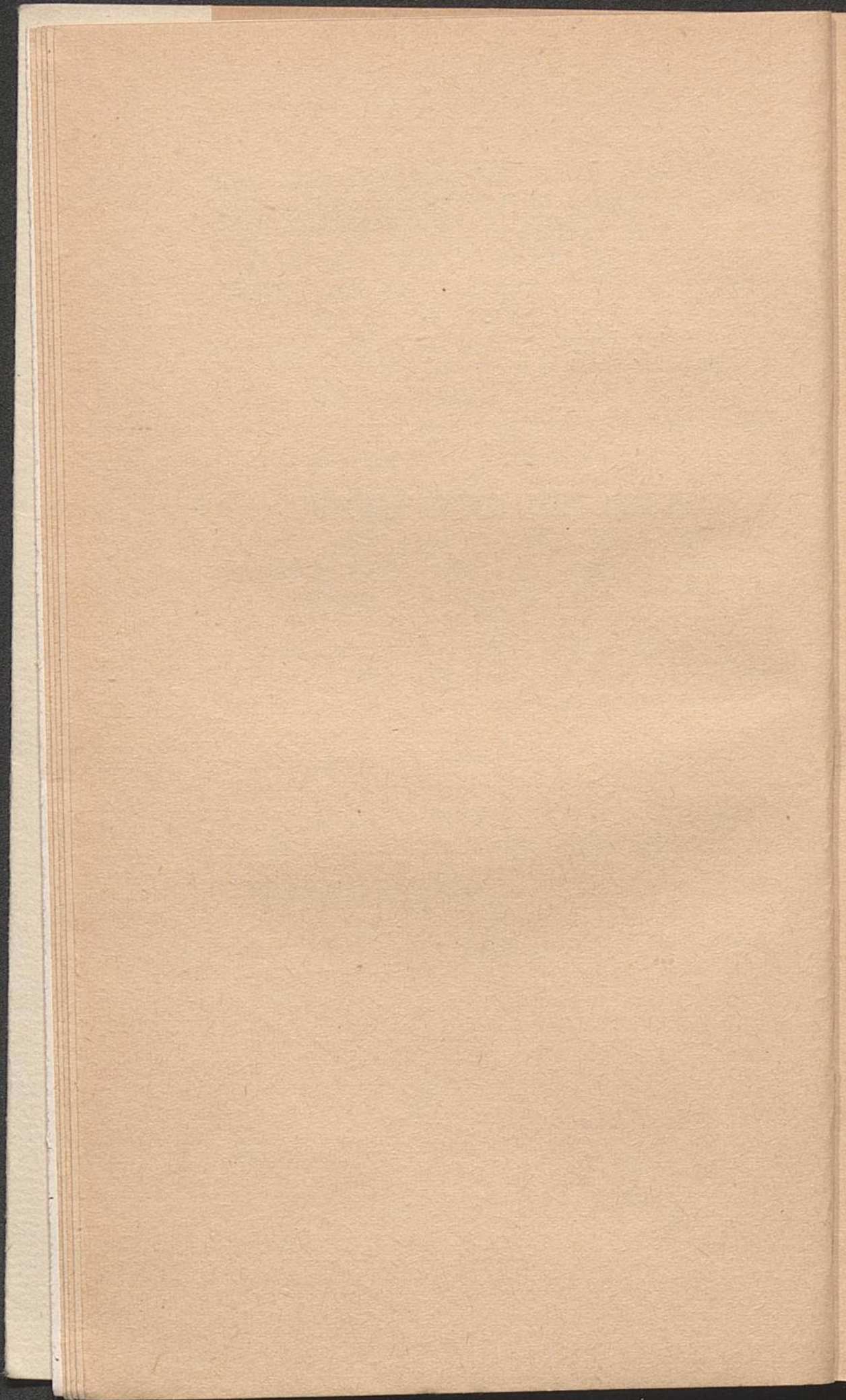
München, im Juli 1943

*Hildegard von Barloewen*



AUSSAGEN ZUR KUNST







## ZUR GESCHICHTE

Zwei Grundmöglichkeiten, dem Leben selbst entgegen zu treten, sind enthalten in dem Worte: „Kunst-Geschichte“.

\*

Geschichte erleben heißt stärker erleben, heißt sein eigenes Leben intensivieren.

\*

Unser Ideal heißt: Gerechtigkeit. Das geschichtliche Denken ist der feinste und vornehmste Weg, den Tod zu überwinden und gleichzeitig die Gerechtigkeit zu finden.

\*

Die geschichtliche Entwicklung bringt niemals einfach das Erwartete. Die Ereignisse erklären sich uns erst nachträglich, in zeitlichem Abstand, aus der Überschau heraus.

\*

Geschichtliche Wahrheit ermißt sich immer nur aus einer Betonung gleichzeitiger Komplexe.

\*

Neben jeder Majorität gibt es eine Minorität. Auch innerhalb einer im Ganzen gesehen eindeutigen Geschichtslage zeigen sich stets mehrere Richtungen.

\*

Geschichte ist *Schicksal*, ist *Natur* im weitesten Sinne und schließt daher auch das Eintreten von Katastrophen nicht aus.

\*

Alles historische Geschehen ist mehrschichtig, niemals ganz eindeutig und niemals ohne Nuancen.

\*



Aktion und Reaktion bilden niemals klare zeitliche Aufeinanderfolgen. Geschichte ist kein einfaches, gesetzmäßiges Sich-Abspulen. Wenn wir das als Nacheinander darstellen, was eigentlich ein Nebeneinander war, so legen wir damit einen Sinn hinein. Die große Tat an sich ist immer das Unerwartete. Erst rückblickend stellen wir sie in einen Gesamtzusammenhang und empfinden sie dann als Erfüllung oder als Versprechen.

\*

Geschichte ist niemals das einfach zu Erwartende, und die Träger des Unerwarteten sind die Genies. Dennoch ist auch das Genie zeitlich gebunden. Wir glauben an die Unumkehrbarkeit des historischen Gesamtablaufs. Das soll *nicht* heißen: an ein Wachstum, das auf eine eindeutig bestimmte Linie zu bringen wäre, — vielmehr: an ein Neben- und Nacheinander von Ausdrucks- und Daseinsformen, die zueinander auf ganz bestimmte Weise in Korrelation stehen.

\*

Es geschieht nichts in der Geschichte des Sehens, ohne daß auch in den Untergründen des Menschlichen etwas geschehen wäre.

\*

Die Möglichkeit des Gleichzeitigen und doch absolut Gegensätzlichen ist etwas vollkommen anderes als die Spannweite eines genialen Menschen.

\*

Das wogende Gesamtgeschehen bleibt stetig, solange die jeweiligen Kulturträger (Nationen) nicht wechseln.

\*



Alle Revolutionen vollziehen sich in doppelter Form: einmal durch die eigentlichen „Neuen“, die sich gegen das Althergebrachte auflehnen, dann aber auch dadurch, daß die „Konservativen“ an sich selber irre werden.

\*

Jede Krisis hat ihr Doppelgesicht: neue Werte werden geschaffen, aber es geht auch immer etwas verloren.

\*

Eine Kulturblüte erfaßt niemals alle Gebiete des künstlerischen Schaffens gleichwertig.

\*

Die Entwicklung der Kunst ist einer Spirale vergleichbar. Sie hat eine unsichtbare Mittelachse, und sie kommt immer wieder einmal einem Ort nahe, den sie früher schon berührt hat.

\*

In jedem Zeitalter ist der typische geschichtliche Atmungsprozeß zu spüren: Das Vorgestern steht dem Heute näher als das Gestern, und dieses wiederum ist eng verwandt mit dem Morgen. Selbstverständlich sind auch solche Teilstrecken niemals eindeutig und nicht absolut abgrenzbar, sie werden überschritten von den Generationen. Wenn wir im Gesamtverlauf einen solchen Rhythmus erkennen, so berufen wir uns dabei auf die jeweilige Majorität.

\*

Geschichte ist immer ein „Als ob“.

\*



## ZUR KUNSTGESCHICHTE

Dokument und Monument (Bericht und Form; archivalisch Festgelegtes und sichtbar Gegebenes) sind die beiden Hauptquellen kunsthistorischer Forschung. Eine absolute Übereinstimmung zwischen beiden zu erreichen, ist nicht möglich. Denn auch das Dokument ist nicht durchaus eindeutig, es muß vielmehr richtig beurteilt werden. Worauf es uns ankommt, ist: die Reihe der Monumente verstehen zu lernen. Je näher wir unserer eigenen Zeit kommen, desto mehr schwillt die dokumentarische Überlieferung an. Für die anonyme Kunstgeschichte gibt es nur eine Reihe von Dokumenten, die in weitem Abstand als Marksteine dastehen und einen nicht ganz ungefährlichen Zwang für sich ausüben. Aber auch dem Monument gegenüber sind wir nicht frei. Tradition und eigene Wünsche spielen mit bei der Beurteilung und vor allem diejenigen Anschauungen, die wesentlich mitbestimmt sind durch das, was unsere Mitmenschen „Kunst“ nennen.

\*

Bei dem Worte „Kunst-Geschichte“ spürt ein feinfühligere Mensch einen leisen Stich. Denn Kunst und Geschichte, das heißt Kunst und Wissenschaft, obwohl an ihren äußersten Rändern manchmal ineinander übergehend, bleiben doch im Grunde immer Gegensätze. Für die Kunst gibt es mehrere mögliche „Richtigkeiten“, für die Wissenschaft nur eine.

\*



Es gibt bestimmte Qualitäten, die sich nicht logisch beweisen lassen. Man muß sich auf den unmittelbaren Eindruck berufen. Hier liegt die Grenze des Exakten in der Kunstgeschichte.

\*

Bei jeder historischen Betrachtung bildet die Entwicklung des Einzelnen den „Faktor x“. Das gilt vor allem für die Kunstgeschichte, sofern sie Geistesgeschichte ist. Dennoch müssen wir versuchen, nach Möglichkeit exakt vorzugehen, uns nicht vom sprachlichen Denken verführen zu lassen und uns an das zu halten, was tatsächlich *da* ist.

\*

Es ist nicht möglich, daß man Erscheinungen feststellt, ohne in die Nähe von Deutungen zu geraten.

\*

Wir können nicht geschichtlich betrachten, ohne zu vergleichen. Gefährlich für den Historiker sind auch nur die *Wertvergleiche*, nicht die *Artvergleiche*.

\*

Gefühle an sich sind in der Wissenschaft nicht nebensächlich, Gefühle sind gerade für den Kunsthistoriker eine Hauptsache. Aber sie müssen *gewogen* werden. Dann erst bildet sich das *Urteil*.

\*

Die Einführung eines subjektiven Elementes in die Geisteswissenschaft ist durchaus erlaubt; worauf es hier allein ankommt, ist die persönliche Würde dessen, der sie unternimmt.

\*



Kunstgeschichte ist zwar ein Fach, das seine besonderen wissenschaftlichen Methoden hat und haben muß. Aber es ist nicht ablösbar vom Leben als Ganzem. Wenn wir Kunstgeschichte treiben, handelt es sich um den *ganzen* Menschen in einem *Teil* seiner möglichen Auswirkungen.

\*

Kunstgeschichte „als Fach“ darf man nur treiben, wenn man sich stets bewußt bleibt, daß es sich dabei um eine künstliche Abstraktion handelt, um ein Loslösen von Einzelem aus dem Gesamtgeschehen.

\*

Alle Wissenschaft vom Lebendigen muß von Abstraktionen ausgehen, wenn sie gestalten will. Sie *darf* es tun, wenn sie es *weiß*.

\*

Eine *bewußt* systematische Betrachtungsweise hat fast immer auch einen letzten *geschichtlichen* Sinn.

\*

Kunstgeschichte ist zweierlei: Analyse des Psychologisch-Historischen und Aufsuchen des Überpersönlichen.

\*

Vorlesungen können niemals eine vollständige Ausbreitung des Materials zum Ziel haben. Vorlesungen sollen vielmehr das geben, was „zwischen den Büchern“ steht.

\*

Bisweilen ist es weniger wichtig, daß ein Problem bis in seine letzten Konsequenzen hinein gelöst wird, als daß es überhaupt aufgerollt und als Problem hingestellt wird.

\*



Es gibt keine Formengeschichte allein. Die Inhalts- und Geistesgeschichte ist ihre notwendige Ergänzung.

\*

Kunstgeschichte ist kein Rechenexempel. Man kann nur mit Annäherungsgesetzen zu ihrem Verständnis vorzudringen suchen.

\*

Der Unterschied zwischen „Theoretikern“ und „Praktikern“ der Kunstgeschichte: Der Theoretiker *weiß*, daß er theoretisch denkt, der sogenannte Praktiker *weiß es nicht*.

Oder:

Der „Praktiker“ unterscheidet sich vom „Theoretiker“ dadurch, daß er seine Theorien nicht kennt — oder sie von anderen hat.

\*

Ein wesentliches Problem für den Kunsthistoriker ist die Vereinigung der ästhetischen mit der entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise. Beide *können* nebeneinander hergehen, und das eben ist ihr Gutes.

\*

Ziel der Kunstgeschichte ist nicht Vereinfachung, sondern: Aufweisen des dauernden Widerspiels von Kräften. Und selbst das ist noch allzuviel Vereinfachung gegenüber dem Strom des geschichtlichen Lebens.

\*

Gruppierung ist Formung, ist Kampf gegen das Chaos. National sein und denken heißt daher auch: einen Willen zur Form haben.

\*



Es ist für den modernen Menschen denkbar notwendig, europäisch sehen zu lernen. Daraus ergibt sich eine völlige Neuordnung in der Stellung der Nationen zueinander.

\*

Eine Betrachtung von *Kulturzeiten* muß senkrecht durchschnitten werden von einer Betrachtung der *Kulturräume*. Erst aus den zeitlichen *und* den stetigen Faktoren ergibt sich das Gesamtbild.

\*

Wölfflin sagte: „Es ist nicht alles zu allen Zeiten möglich.“ Man kann hinzusetzen: Es ist nicht alles in allen *Kulturräumen* möglich. — Wer das erstere leugnet, ist kein Historiker; wer das andere leugnet, ist kein Physiognomiker.

\*

Dehio hat einmal gesagt: „Niemand kann etwas Vorzügliches leisten, es sei denn durch Steigerung der Art und der Gaben seines Stammes.“ — So denken auch wir. Wir glauben an ein geistiges Leben als etwas Wurzelhaftes und Gewachsenes.

\*



## KUNSTGESCHICHTLICHE BEGRIFFE — DATIERUNG

Unter „Entwicklung“ verstehen wir das zeitlich abgeschlossene Erleben eines Einzel- oder Völkerschicksals.

\*

Der Ausdruck „abgeschlossen“ von einem Gebiet der Geschichte, von der Entwicklung eines Stils, kann natürlich immer nur relative Gültigkeit haben.

\*

Den Begriff „Grundlage“ sollte man, vor allem in der Kunstgeschichte, nur mit größter Vorsicht anwenden.

\*

Mit nachträglichen Datierungen drücken wir nichts anderes aus als unser eigenes Bewußtsein von einer bestimmten historischen Lage.

\*

Die absolute Chronologie ist niemals so wesentlich wie die relative.

\*

Das „post hoc, ergo propter...“ hat nur dann einen Sinn, wenn man an die Stufen allgemeinsten Entwicklung denkt, niemals aber bei ihren einzelnen Vertretern.

\*

Es ist wichtiger und wird dem Leben besser gerecht, das Überraschende einer Stilrichtung oder einer Einzelleistung zu betonen, als immer nur zu sagen: Das *muß*...“ oder „Das *kann nicht*...“

\*



## ZIELE UND MITTEL

Die *Ziele* ihrer eigenen Gesichtslage werden von den Starken und Großen niemals aufgegeben, aber die *Mittel* der neuen Generation häufig schon mit aufgenommen.

\*

Was von unserem Standpunkt aus als „Vorform“ erscheint, ist für die damaligen Menschen vielfach schon Erfüllung, autonomes Ziel gewesen.

\*

Jede Form in der Kunst verkörpert einen ganz bestimmten Gesinnungsausdruck. Formenwandel ist gleichbedeutend mit Gesinnungswandel, und hinter der Kunstgeschichte steht die Geschichte der Weltanschauung.

\*

Jede Zeit spricht von einer ihr eigenen „Natürlichkeit“ (im Sinne von Naturnähe), die dann aber nicht selten von späteren Zeiten als Stil empfunden wird.

\*

Einheit der Mittel — ein Zeichen der Zeit. Unterschied der Ziele — ein Zeichen generationsmäßiger Verschiedenheit.

\*



## ANTITHESEN

Antithesen sind etwas sehr Reizvolles, aber meistens „zu schön, um treu zu sein“. Hier zeigt sich die Sprache besonders oft als Verführerin am Denken. Die meisten Antithesen kennzeichnen nur die *eine* Seite, kehren dann die Bestimmung einfach sprachlich in ihr Gegenteil um, und damit glaubt man schon die *andere* Seite erfaßt zu haben, was fast niemals zutrifft. Außerdem ist die Antithese nuancentötend und damit der gefährlichste Feind des Historikers.

\*

Im Leben gibt es die Antithese überhaupt nicht; sie ist eine reine Begriffsbildung.

\*

Gegensätze dürfen nicht konstruiert werden, man muß sie nur *sehen*.

\*

Das Entweder-Oder ist in jeder historischen Wissenschaft, besonders aber in der Kunstgeschichte, eine der hauptsächlichsten Fehlerquellen. Richtiger und besser ist immer das Sowohl — Als auch. Im Gegensatz zur moralischen Welt gibt es in der Welt des Künstlerischen keine Alternative.

\*

Ein beständiges Hin und Her der Beobachtung ist viel fruchtbarer und entspricht der Wirklichkeit weit mehr als das Aufstellen absoluter Gegensätze.

\*



Jede begriffliche Ordnung unterdrückt einen Teil  
des Lebens. Jede Abstraktion erstickt Nuancen.  
Nuancen aber sind oft gerade das Wesentliche.

\*

Eine Hauptforderung auch für den Historiker  
bleibt immer die Unterordnung des Denkens  
unter das Leben. Auf den Reichtum des Lebens  
kommt es an!

\*



## KAUSALITÄT UND „FORTSCHRITT“

Das Kausalitätsbedürfnis ist ein Bedürfnis unseres Gehirns, nicht aber etwas, das die ganze Welt auch nur annähernd erfassen könnte. Alle Begriffe solcher Art reichen niemals aus zur Erklärung dessen, was *anschaulich* ist.

\*

Kausalität, der beherrschende Begriff des 19. Jahrhunderts, ist nur ein *Teil* der möglichen geschichtlichen Verbindungen. Es gibt *anschauliche* Zusammenhänge, die im Gleichzeitigen wie im Nacheinander faßbar sind, ohne daß zwischen ihnen eine logische Verknüpfung wie die von Ursache und Wirkung bestünde.

\*

Wirklicher Fortschritt findet sich nur da, wo eine einheitliche Willensrichtung auf ein bestimmtes Ziel hin vorliegt.

\*

Die Kunst nach einem zeitlichen „Fortschritt“ beurteilen zu wollen, ist ein Zeichen von händlerischem Geiste.

\*

Man darf um alles in der Welt nicht den Branchen-Begriff einer „fortschreitenden Entwicklung“ auf die Kunst anwenden!

\*

Wir haben nicht nur überall „Fortschritt“ zu sehen und zu suchen. Jeder neue Wert wird mit Verlusten erkämpft, und im Strom des Lebens finden dauernd Untergänge statt.

\*



Die Kunst ist keine Ingenieurwissenschaft. Ihre Entwicklungslinie verläuft anders als die der Technik, die sich im wesentlichen in *einer* Richtung bewegt, auf das Ziel stetiger Verbesserungen hin.

\*

Es ist in der Kunst wie überall: Das Lebendige vollzieht sich nicht im Sinne des gepriesenen „Fortschritts“, sondern wie das Gehen und das Atmen rhythmisch, als Schlag und Gegenschlag.

\*

Chronologische Entfernung ist nicht dasselbe wie geistige Entfernung. Auch darin liegt ein Beweis gegen den geradlinigen Fortschritt. Wenn die Entwicklung der Kunst in eindeutiger Folge auf uns zu ginge, dann müßten uns zeitlich nahe liegende Werke auch geistig näher stehen. Das ist aber durchaus nicht der Fall. Wir kennen zum Beispiel die deutsche Plastik des 13. und 14. Jahrhunderts bedeutend besser als die der Barockzeit.

\*

In *einem* Punkte gibt es einen Fortschritt: in der Erweiterung des Gesichtskreises.

\*



## „EINFLUSSE“

Wesentlicher als alles Aufspüren von „Einflüssen“ ist die Erkenntnis vom immer wieder neuen Auftauchen großer Gedanken, wie aus einem Gesamtgehirn heraus. Daß überhaupt etwas von außen aufgenommen werden kann, liegt begründet in der Disposition des Aufnehmenden. Man versteht immer nur das, was man selbst leisten will, eigentlich schon leisten kann. Auch Sehnsucht ist ein Versprechen!

\*

Viel fruchtbarer als die Aufdeckung von „Einflüssen“ ist die Erkenntnis von Wachstumsparallelen.

\*

Entsprechende Formen können vollkommen unabhängig nebeneinander entstehen. Die Anerkennung einer Polygenetik wird dem Leben besser gerecht als jede Einflußtheorie.

\*

Die Frage, woher eine Form oder eine Stilrichtung übernommen wurde, ist niemals das Entscheidende. Um in der Kunst etwas zu „übernehmen“, muß man das Ohr dafür haben. Und das Ohr für etwas haben, heißt fast immer schon: auch die Zunge dafür haben.

\*

Jeder Mensch ist ungeschickt zu dem, was er nicht von sich aus tut.

\*

Man versteht zuletzt doch immer nur das, was man von sich selbst aus leisten will.

\*



Wichtiger als der Nachweis von „Einflüssen“ ist in der Kunstgeschichte die Erkenntnis, daß es Phänomene gibt, von denen wir nichts weiter aussagen können, als daß sie *da* sind.

\*

Wenn ein „Einfluß“ fruchtbar auftreten kann, so liegt die Voraussetzung dafür stets im eigenen Inneren des Aufnehmenden.

\*

Ein Mensch, der sich selbst berichtigt, ist berührt worden von Dingen, die außerhalb seines Ichs liegen.

\*

Importierte Formen verraten sich meist an gewissen Übersteigerungen, so wie man etwas Fremdes, Angenommenes übertreibt, das einem nicht innerlich angehört.

\*

Es ist das Wunderbare an einem starken Körper, daß er fremde Splitter ohne Schaden zu nehmen in sich hineinheilen läßt.

\*

Die Voraussetzung für jede Art von Leistung ist die Kraft an sich, sie zu vollbringen.

\*

Es gibt eine Skala der Übertragbarkeit. So können zum Beispiel Kleider durchaus von einem Kulturgebiet in ein anderes übertragen werden, aber schon die „Tracht“ (das heißt: wie jemand ein Kleid trägt) kann es im Grunde nicht. Äußerlichkeiten, auch Einzelformen, Ornamente u.s.w. können übernommen werden. Aber das Ich und das, worin es sich am stärksten ausprägt: der Blick, ist etwas Unübertragbares.

\*



## VERHALTEN ZUM KUNSTWERK

Solange man sich einem Werke ganz hingibt, verhält man sich ahistorisch. Erst nachträglich kommt das Denken hinzu und damit die Einbeziehung des Werkes in einen geschichtlichen Zusammenhang. Die Art, wie wir heutigen Menschen das tun, ist eine ganz spezielle Angelegenheit *unseres* Jahrhunderts.

\*

Jede gestaltete Form ist Ausdruck eines Willens. Wenn nun der Wille des gestaltenden Künstlers dem des Betrachters fremd oder gar entgegengesetzt ist, so wehrt sich dieser dagegen. Nicht anders sind alle ablehnenden Urteile zu verstehen, die ein Mensch (oder eine ganze Zeit) einem einzelnen Künstler (oder auch einer ganzen Stilepoche) entgegenbringt. Sie entstehen aus einem im Grunde sehr ernst zu nehmenden Gefühl des Sich-wehren-müssens gegen einen fremden Willen.

\*

Form ist ein vom Künstler in das (durch ihn umgestaltete) Material hineingebanntes Erlebnis *in uns*. Form ist Bewegung und damit zugleich ein Stück Zeit.

\*

Sehen ist kein äußerlicher, sondern ein geistiger Vorgang.

\*



Um ein Kunstwerk als unmittelbare Aussage der Form zu begreifen, muß versucht werden, es immer wieder so zu sehen, als sähe man es zum ersten Male.

\*

Jedes Kunstwerk ist eine Erfüllung in sich, mit eigenen Werten. Die Frage nach seiner Bedeutung innerhalb einer kunsthistorischen „Entwicklung“ ist moderne Überschätzung des Historischen und im Grunde etwas Unkünstlerisches.

\*

Das Wichtigste an einem großen Kunstwerk bleibt doch immer die Rätselhaftigkeit der einmaligen Leistung, jenes Letzte, logisch nicht Faßbare: das Genie, das sich hier offenbart.

\*

Das Wirkliche und Wahre bei der Beschäftigung mit einem Phänomen der Kunst ist der lebendige, unmittelbare Eindruck.

\*

Die bildende Kunst ist die unsprachlich geäußerte Weltanschauung eines Zeitalters. Der Kunsthistoriker hat das Recht, auch in ihrer gleichsam dumpferen Sphäre eine Äußerung der gleichzeitigen Philosophie zu sehen. Man braucht deshalb nicht dem freien künstlerischen Schaffen bewußte Spekulationen zu unterschieben.

\*

Die Forderung, die jedes echte Kunstwerk an den Kunsthistoriker stellt, ist: verstanden zu werden im geschichtlichen wie im übergeschichtlichen Sinne.

\*



Erst wenn man, besonders bei Einzelformen, einmal vorübergehend von der Sachbedeutung absieht, kann man der sprachlich unerfaßbaren Wesenheit eines Kunstwerks näherkommen.

\*

Der Zauber von einigen entscheidenden Kunstwerken beruht auf ihren Erinnerungen an eine gewisse Urzuständlichkeit. Sie sind abgelöst von jeder Aktualität und Modernität und nur aus einem überintellektuellen Wachstum heraus zu begreifen.

\*

Die Werke großer Meister haben für uns nicht selten ein eigenes Leben mit starken persönlichen Werten. In diesem Sinne gehört auch die Geschichte eines Bildes mit zu seinem Wesen.

\*



## VOM WESEN DER KUNST

Zwei Pole sind es, zwischen denen sich die Kunst hin und her bewegt, innerhalb derer sie atmet, und diese beiden Grundmöglichkeiten heißen: Ja oder Nein sagen zur Bedingtheit des Menschen. Dazwischen gibt es natürlich zahlreiche Möglichkeiten und Nuancen.

1. Die menschliche Bedingtheit wird bejaht. Dies setzt voraus: ein bewußtes Sich-eingeordnet-fühlen in den Gesamtverlauf alles Geschehens, das in jeder Sekunde dem Tode entgegengeht. In Hingabe an das Ungeheure wird versucht, im Symbol der Form diese Bedingtheit zu bejahen. Hier hat (in der Malerei) der Raum seine eigentliche Bedeutung in der unendlichen Tiefenerstreckung; das Licht soll die Gestalt auflösen.
2. Die Bedingtheit wird verneint, Wille und Geist werden ihr entgegen gesetzt. Der Raum stellt einen Ausschnitt dar, die Gestalt ist etwas fest Begrenztes, auch das Licht wirkt formverfestigend.

Symbolisch für diese beiden Grundrichtungen, die sich nicht erschöpfend charakterisieren lassen durch den Gegensatz „Klassik — Romantik“, sind die Worte „ewig“ und „unendlich“. (In der Kunst ist das Symbol *Wahrheit!*)

In beiden Fällen bleibt das Kunstwerk eine Rettungsaktion vor dem Gefühl des Vergänglichen. Grundverschieden aber ist die Lösung der entscheidenden Frage nach der Bedingtheit, die man auch etwa so formulieren kann:



Betonung des geschichtlichen Wesens aller Dinge —

Stärkeres Gefühl für das Dauernde, das Monumentale.

Dem ersteren entspricht in der Malerei das Bestreben, den Rahmen zu sprengen, eben aus einem Unendlichkeitsgefühl heraus. Im zweiten Falle heißt die Frage: Woher nehmen Wille und Geist die Möglichkeit, der Gefahr des Chaotischen zu entgehen? Und die Antwort: Beziehung auf das einfachste Koordinatensystem, Bevorzugung von Formen der niederen Geometrie, Rahmenverwandtschaft.

\*

Kunst ist: das Wissen um ein ewiges Werden und Vergehen, ausgeprägt im Symbol der Form. *Das Wissen, bedingt zu sein, und der Wunsch, es dennoch nicht zu sein*, — das ist der Urgrund beider Pole, der Bedingtheitsverneinung wie der Bedingtheitsbejahung, die beide überall und zu allen Zeiten wirksam sind.

\*

Jedes Kunstwerk ist eine Rettungsaktion vor dem ewigen Vergehen, das mit immer neuem Werden verbunden ist, dem Einzelnen aber als Ungerechtigkeit erscheinen mag. Aus dem Gefühl einer Abwehr dagegen kristallisiert sich alles künstlerisch Geformte. Ohne den Tod gäbe es keine Kunst.

\*



## VOM SCHÖPFERISCHEN MENSCHEN

Je größer ein Mensch, desto mehr deckt sich sein eigenes privates Schicksal mit dem, was *Geschichte* heißt.

\*

Ein wahrhaft großer Mensch hat immer ein geschichtliches Bewußtsein. Er weiß, daß er innerhalb eines Lebens steht, das vor ihm da war und das mit dem Tode nicht aufhört.

\*

Es ist erstaunlich, wieviel *Geschichte* zusammenrinnt in den meisten ganz großen, wirklich überragenden Kunstwerken.

\*

Die Stelle, die einem Künstler in der geschichtlichen *Zeit* angewiesen ist, gehört auch mit zu seinem Wesen.

\*

Echte Originalität ist niemals Voraussetzungslosigkeit.

\*

Die wirklich großen Leistungen treffen sich immer einmal wieder auf der historischen Linie. Alles Starke ist in irgend einer Weise *verwurzelt*. Es liegt Größe darin, eine Ahnenschaft zu besitzen und sie nicht zu verleugnen.

\*

Alle großen Dinge sind nicht nur im Hinblick auf die Zukunft zu verstehen, sondern auch und vor allem von ihrer Herkunft aus.

\*



Erst das Gesetz und dann im Gesetz frei werden:  
das ist es, woran sich alles Große in der Welt  
erkennen läßt.

\*

Daran erkennen wir den großen Künstler, daß  
sein Leben und Wirken die Schönheit zieht aus  
dem *Gesetz*.

\*

Alles wirklich Große ist so stark verbunden mit  
den Urgründen des Lebens, daß es immer in  
irgend einer Weise verwandt ist mit etwas vor-  
her dagewesenem Großen, auch wenn es schein-  
bar ein vollkommen Neues darstellt.

\*

Die beiden bestimmenden Faktoren eines großen  
Menschen sind: Charakter *und* Schicksal.

\*

Es ist bezeichnend für die großen Meister, daß  
alles, was sie tun, zugleich im Auftrag eines  
Überpersönlichen geschieht. *Das* eben macht sie  
groß.

\*

Die Spannweite des Genies ist das nicht Nach-  
weisbare in der Kunst. Wir können nur allen-  
falls den Grad der „Modernität“ feststellen, den  
ein bestimmtes *Kunstwerk* zu seiner Zeit hatte.

\*

Wir haben kein Recht, mit völliger Sicherheit zu  
sagen, was alles an Tempo und Möglichkeiten  
in einem einzelnen Menschen beschlossen liegen  
kann.

\*

An jedem bedeutenden Menschen gibt es etwas,  
das geschichtslos genannt werden kann. Der ge-  
schichtliche Augenblick, in dem er geboren  
wurde, gehört selbstverständlich *auch* zu seinem  
Wesen, füllt es aber nicht aus.

\*



Kulturbedingtheit und Blutsbindungen überkreuzen sich in jedem Einzelwesen.

\*

Die Spannweite eines bedeutenden Menschen ist ungleich größer, als bei seiner historischen „Einordnung“ gewöhnlich der Einfachheit und besseren Übersicht zuliebe angenommen wird.

\*

Ein Künstler, der über den Problemen steht, wertet sie am besten.

\*

Selbstkopie ist gerade bei qualitätvollen und schöpferisch starken Meistern das am wenigsten Wahrscheinliche.

\*

Der Mensch *muß* gestalten. Je schöpferischer er ist, um so größer ist er.

\*

Der Gestaltungstrieb ist desto größer, je weniger man von ihm spricht. Es ist mit ihm wie mit unseren inneren Organen: man spürt sie nur, wenn sie nicht gesund sind.

\*

Stilzeugnisse sind gerettete Erlebnisse eines Menschendaseins.

\*

Bei jedem gesunden und starken Menschen, besonders bei einem Genie, ist schon von Anfang an alles „da“. Die Auslösungen werden oft nicht durch seinen eigenen Willen, sondern durch das Schicksal, durch zwingende Zeitumstände bewirkt. Was wir als die eigentliche Leistung bewundern, ist das Freimachen der gegebenen Voraussetzungen.

\*



Im Grunde liegt in einem Genie alles schon beschlossen, was es später einmal verwirklichen soll. Dieses Große wurde ihm dann vom Leben abverlangt, weil es in dem genialen Menschen schon von Anbeginn enthalten war.

\*

Der Augenblick, an dem ein Künstler sein Werk verlassen kann, ist Aussage über seine Stellung zur Welt.

\*

Man spricht mit Recht von einem „Altersstil“, nur bedeutet er im allgemeinen nicht Verbreiterung, kein Verfließen der Formen, sondern im Gegenteil oft extreme Zuspitzung des Wollens, gemischt mit einer leisen Bitterkeit der Lebensanschauung.

\*

Die Geschichte aller Künste ist voller Beispiele dafür, daß Menschen, denen ein früher Tod bestimmt ist, schon sehr früh und in rascher Folge alle Erlebnisse und Erfahrungen ihrer Generation durchleben können. So bedeuten die „Spätwerke“ dieser Künstler bisweilen innerhalb ihrer Entstehungszeit eine gewisse Vorwegnahme dessen, was ihre Altersgenossen erst später erreichten.

\*

Entscheidend für den einzelnen Künstler ist sein Verhältnis zum Tode, ist die Frage, ob er Ja oder Nein sagt zur Bedingtheit des Lebens. Das sind die extremsten Möglichkeiten, die entferntesten Pole. Zwischen ihnen gibt es Millionen von Nuancen. Ja, es kann sogar sein, daß beide Anschauungen sich in einem Menschen begegnen und nach- oder selbst nebeneinander in ihm wirken.

\*



Bei fast allen zu einem frühen Tode bestimmten großen Menschen hat man den Eindruck des sozusagen von Geburt an „Fertigen“.

\*

Jeder ganz große, echte Bildhauer schafft ein Geschlecht für sich, jenseits des Einzelmenschen.

\*

In der Tatsache, daß irgendwo in unbekanntem Atelier Werke entstehen, für die weder ein Auftrag noch eine Gemeinde da ist, liegt schon die ganze Tragik und Gefahr des modernen Menschen- und Künstlertums beschlossen.

\*

Es gibt unter den Künstlern immer ein paar, die sich besonders modern und revolutionär dünken, weil sie — paradox gesagt — etwas überwinden, was sie nicht können.

\*

Noch nie hat ein großer Mensch nur davon gelebt, daß er von den anderen nicht verstanden wurde.

\*



## FORMENGESCHICHTLICHES

Künftige Gesamtformen in der Kunst treten zuerst immer als Detail auf.

\*

Das Prinzip des emanzipierten und später zur Großform erhobenen Details, das man innerhalb einer überindividuellen Entwicklung der Kunst so oft beobachtet, findet sich bisweilen auch bei einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit.

\*

Kleine Maßstäbe haben etwas Ermutigendes. In der Kleinform hat man immer zuerst das Neue und Kühnere gewagt.

\*

Innerhalb eines Kunstwerks sind die Grenzen des Gegenständlichen nicht verbindlich für die Grenzen und Formen.

\*

*Ornamental* kann unter Umständen fast das Gegenteil von *dekorativ* bedeuten.

\*

In dem Begriff „Dekoration“ liegt zugleich das Kleine, Schmückende und Dienende, der Gedanke an Kunstgewerbe. Dagegen kann ein Ornament durchaus ins Monumentale hinein gesteigert werden.

\*

Der „Höhlengedanke“, der sich in einer Reihe spätantiker Bauwerke, beispielsweise im römischen Pantheon ausspricht, deckt sich mit der Anschauung, daß die Welt eine überkuppelte Höhle sei.

\*



Formen wie Rotunde, Rotunde mit Nischen und ähnliche Abwandlungen sind regelgemäße Selbstvervielfältigungen der Zentralbau-Idee.

\*

Die Idee des Pfeilers zielt auf eine Verstetigung der Raumanlage. Im Laufe der basilikalen Entwicklung erhöhen sich die Abstände zwischen den Wandgliederungen, die dadurch zählbar werden. Die (zunächst noch nicht realisierten, nur vom Auge zu ziehenden) Querverbindungslinien zwischen ihnen bedeuten einen rhythmisierenden Wiederhall des leeren, geraden Weges.

\*

Der Halbkreis wirkt — wie alle Formen der einfachen Geometrie — ruhig, gelassen, klassisch; der Spitzbogen verkörpert eine gewaltig aufstrebende Energie; der flache Segmentbogen hat etwas Schwebendes, Unentschiedenes und ist ein Hauptmerkmal manieristischer Architektur (deren Existenz im Unterschied zur Renaissance und zum Frühbarock jetzt in steigendem Maße anerkannt wird). Schon in dem Wort „Segmentbogen“ selbst liegt etwas Passives; das Ausschnittensein aus dem Kreise.

\*

Es gibt ebenso viele verschiedene Raumauffassungen wie Stile und Stilnuancen. Man kann dennoch zwei Grundrichtungen feststellen: der unendliche Raum — der begrenzte Raum.

Der spätantike und byzantinische Raum ist ein Neutrum, ein allgemeines Fluidum. Die Gestalten darin haben keine Basis und keine statische Notwendigkeit. Ein solches Raumgefühl drückt sich meist außerperspektivisch aus. Es ist kein distanzierter Betrachter da. Dem entspricht ein Blick, der kein Ziel, wohl aber eine Richtung hat: der Blick als allgemeine Macht, nicht als Tat.



Der begrenzte Raum hat sich seit dem XV. Jahrhundert manifestiert, zuerst in Florenz und den Niederlanden (Masaccio, die van Eycks). Das Wesentliche ist hier die Durchmeßbarkeit des Raumes. Das Unendliche gilt nicht als formwürdig. Aus den Kastenräumen dieser Zeit werden später, im frühen 16. Jahrhundert, die klassischen Bildräume. Auch hierzu gehört ein besonderer Blick: der aus einer bestimmten Raumvorstellung heraus beschränkte Blick.

Etwas vollkommen anderes ist der unendliche Raum des Barock. Sein besonderer Ausdruck wird erreicht durch klare perspektivische Anläufe, die allmählich ins Verschwimmen geraten. Unendliche Bewegungsmöglichkeiten liegen *hinter* einem perspektivisch durchmeßbaren Raum. Um den Unterschied zwischen dieser barocken und der spätantiken „Unendlichkeit“ zu begreifen, genügt eine Gegenüberstellung der Deckengemälde barocker Säle oder Kirchen mit dem Sternenhimmel der Hagia Sophia. Der barocke Blick ist dementsprechend schräg aufwärts gerichtet, sehnsuchtsvoll schweifend.

\*

Länge ist in Form von Tiefe gelesene Breite, einseitige Entwicklung von links nach rechts; ihr entspricht der Rhythmus. Breite ist Ausstrahlen von der Mitte nach beiden Seiten hin und wieder zur Mitte zurück; ihr entspricht die Symmetrie. (Gedanken Schmarsows.) Das einfachste und zugleich wirksamste Mittel zwischen Tiefen- und Breitenzug ist die echte Raumdiagonale. Sie allein gewährleistet räumliche Ruhe des Ganzen und Ausdeutbarkeit im Zeitlichen. Im Mittelalter werden Szenen, die einander zeitlich folgen, von links nach rechts erzählt; denn mittelalterliches



Sehen ist Lesen. Ein Merkmal echter Proto-Klassik ist Entzeitlichung, das heißt (positiv ausgedrückt) Verräumlichung.

\*

Ruhe wird im rein Räumlichen klar gemacht, Bewegung ist etwas Zeitliches.

\*

Symmetrie ist ein Prinzip der rein räumlichen Ruhe. Rhythmus ist immer etwas Zeitliches, ist eine Bewegung, die „abgelesen“ sein will.

\*

Es gehört zum Wesen der Symmetrie, daß die Komposition nach zwei Seiten abfließt.

\*

Von den drei Dimensionen ist die Höhe einer linearen Formgesinnung am meisten dienstbar.

\*

Die Gruppierung ist eine freie Entscheidung des Formwillens.

\*

Auch Formen klingen!

\*

Die Art, wie sich der *Bildinhalt* zum Rahmen stellt, ist bezeichnend für jede Stilrichtung.

\*

Der niedrige Horizont findet sich immer dann, wenn ein Bild wenig *Sagbares* enthält, wenn man fähig wird, mit wenigem viel auszudrücken und eine Landschaft intim zu sehen. Die Verwendung des hohen Horizontes ist demgegenüber etwas Naives oder — bei heroischen Landschaftsbildern der Romantik — eine Art künstlicher Archaismus, wobei der Tiefraum leidet, weil er absichtlich zurückgedrängt wird. Die Anwendung des



hohen Horizontes ist stets verbunden mit den Absichten auf wesentliche, gültige, gesagte Inhalte, zum mindesten dann, wenn er ein Zurückgreifen auf frühere Epochen bedeutet. „Sammel-landschaften“ haben immer den hohen Horizont.

\*

Entwertung des Tiefraumes setzt immer dann ein, wenn der reine Genuß des Sehens nachläßt und hinter der äußeren Form noch etwas anderes gewollt wird.

\*

Zur Zeit des noch ungebrochenen Monopols der Gestalt war die *Bildmitte* etwas Geheiligt.

\*

Der mittelalterliche „Bedeutungsmaßstab“ (d. h. die maßstäbliche Unterscheidung der Figuren innerhalb ein- und derselben Darstellung) ist eine objektive Unrichtigkeit, aber als künstlerisches Ausdrucksmittel über jeden „Richtigkeitsstandpunkt“ erhaben.

\*



## MATHEMATIK UND KUNST

Rechtwinkeligkeit ist der mathematische Ausdruck alles dessen, was auf der Erde als „schwer“ empfunden wird.

\*

Die Horizontale betonen heißt zugleich: den *Bo-*  
*den* betonen.

\*

Monumentale Gesinnung hat es leichter zu wirken, wenn sie sich als Ausdruck der Formen aus der niederen Geometrie bedient.

\*

Die Idee des Künstlerischen prägt sich dort reiner aus, wo das *Wissen* — die mathematische Konstruktion — zurücktritt.

\*

Das vollkommen Mathematische ist für die Kunst der Tod, während das dem Mathematischen Angenäherte, das „Beinahe“, oft reichstes und feinstes Leben bedeutet.

\*

Die großartige Wirkung einer überzeugenden Raumdarstellung in der Malerei beruht immer auf den alten, unsterblichen Kräften eines wirklichen Raumerlebens, die unabhängig sind von allen perspektivischen Problemen.

\*

Die primitive Mathematik ist im Grunde die kompliziertere; erst die höhere Mathematik bringt vollste Erkenntnis des Einfachen!

\*



## TECHNIK, MATERIAL, FARBE

Wir dürfen die Technik eines Kunstwerks nie als etwas anderes betrachten denn als Diener für das künstlerische Wollen.

\*

Alles Technische ist immer auch zugleich Stilstik.

\*

Niemals in der Plastik hat das Material einen Stil bestimmt — es ist vielmehr bei jeder großen plastischen Schöpfung eher umgekehrt. Man kann höchstens sagen, daß der verwendete Stoff dem Stilwillen entgegenkommt.

\*

Es gibt keine „typischen“ Metallformen. Alle Formen fließen, ohne Rücksicht auf ein bestimmtes Material, unmittelbar aus dem menschlichen Geiste heraus.

\*

In der farblosen, dunklen, blanken, sozusagen „schließenden“ Bronze liegt die Möglichkeit zu einer großen, geschlossenen Form.

\*

Ein Bronzeguß fordert das Licht der Sonne, bei einem Bleiguß muß man unwillkürlich an Mondlicht denken.

\*

Alabaster, Marmor und Bronze sind Materialien von geringerer spezifischer Wärme als Holz oder Ton.

\*



Stilrichtungen, die nach Formverfestigung streben, betonen meist einen geringen Wärmegrad im Material. Sie haben ein ganz bestimmtes metallisches Stoffgefühl, auch eine Vorliebe für polierten Stein, nicht nur in der Plastik als tatsächlich verwendetes Material, sondern ebenso in der Malerei als Objekt der Darstellung. Die Farbe selbst bekommt etwas strahlend Metallisierendes, das Bild im Ganzen eine toreutische Kälte. Man spürt sozusagen den Meißel im Pinsel. (Andrea del Castagno.)

\*

Der Naumburger Meister, Claus Sluter, Jacopo della Quercia, Michelangelo — sie alle haben denselben steinschweren Ernst, eine Neigung zum Melancholischen, ein besonderes Gefühl für Dichtigkeit und Masse. Man kann bei ihnen von einem Steinwerden der Seele sprechen, — oder auch von Beseelung des Steines. Sie alle sind echte Steinbildhauer, und die ganze Schwere und äußerlich notwendige Schlagkraft ihrer Arbeit drückt sich schon in ihrer eigenen Körperlichkeit aus. Man möchte fast von einer mystischen Verbundenheit dieser Meister mit dem Stein, ihrem Material, sprechen.

\*

Die Farbe kommt unmittelbar aus der Seele.

\*

Der Sinn einer Farbe verändert sich mit dem Umfang der Fläche, die sie füllt.

\*

Schwarz ist keine Farbe, hat keine Tiefen, ist nichts als ein dunkler Anstrich.

\*

Gold, Weiß und weiß-nahe Farben sind neutrale, kantenverhärtende Farben (in der Baukunst).

\*



Die Komplementärfarben sind Ur-Akkorde. Sie wirken ähnlich beruhigend wie in der Statik der rechte Winkel, das Verhältnis von Lot und Basis. Das Komplementärsystem in der Welt der Farbe entspricht dem Koordinatensystem in der Formenwelt.

\*

Die Art, wie ein Gewand gemalt ist, läßt sich vergleichen mit einem Stilleben. In beiden Fällen wird nicht nur das unmittelbar Optische angeregt, sondern auch der Tastsinn. Bei einem fein empfundenen Stilleben kommt es dazu auch auf die Temperatur-Unterschiede an. Ähnlich bei Porträts: hier spielt der Grad von spezifischer Wärme des Stoffes eine große Rolle. In echt klassischen Porträts werden meist Samt und Seide in gegeneinander abgewogener Weise verwendet. Im Barock bevorzugt man den immer als warm empfundenen Samt, im Spätbarock Taffet, der sich in brüchige Falten legt und kühl anfühlt. Der Manierismus hat eine starke Vorliebe für Brokat, der eigentlich kein (Kleider-)„Stoff“ ist, sondern hartes, kaltes Metall, und der dem Körper in keiner Weise nachgibt. Die Stoffe des Manierismus haben etwas Fernes, Kühles und sehr Kostbares.

\*



## DIE KÜNSTE:

Architektur — Plastik — Malerei — Musik

Baukunst ist immer Gemeinschaftskunst, Malerei kann Einzelkunst sein. Das Bild, das sich jemand in seinem Zimmer aufhängt, ist vorwiegend für ihn allein da, es stört niemanden, er kann es sich aussuchen wie die Bücher, die er liest. Dagegen wird jedes, selbst das noch so bescheidene Gebäude auch Anderen sozusagen zugemutet, denn es ist immer für Viele vorhanden. Die Baukunst hat den Charakter der Unausweichlichkeit.

\*

Das Architekturzeitalter Europas liegt vor dem 13. Jahrhundert. Das Bauen ist sein elementarster Ausdruck, das einzelne Bauwerk selbst von einer Erlebbarkeit, die nicht auf Schaulbarkeit der Form allein beruht, vielmehr auf einer urtümlicheren Wahrnehmung: dem unmittelbaren Tast- und Körpergefühl. Bauen bedeutet hier: Gliedern von Bewegungsmöglichkeiten. Das 13. Jahrhundert ist ein kurzes plastisches Zeitalter, der „griechische Augenblick“ in der europäischen Kultur. Um 1400 (und schon früher) beginnt das malerische Zeitalter. Alles, auch die Plastik, auch das architektonische Kunstwerk, wird zum projizierten, tiefenhaltigen *Bilde*.

Dieses Wachstumsgesetz, oder besser: dieser geschichtliche Vorgang (denn seine Aufweisung will und kann nicht Anspruch auf absolute Gültigkeit erheben) ist für die Kunstgeschichte Europas unumkehrbar. Ihm entsprechend ändert sich die Sinnestätigkeit, die das Kunstwerk von uns fordert.

\*



Im Mittelalter ist die Architektur das, was sie in ihren Verfallszeiten am allerwenigsten ist, nämlich *Sprache*.

\*

Der Mensch spiegelt sich und sein Proportionsgefühl — das körperliche wie das seelische — auch in dem, was er baut.

\*

Raumgefühl ist Weltgefühl. Gestaltetes Raumgefühl ist in einer wesentlich architektonischen Zeit (wie etwa der spätantiken) unwillkürlich gestaltetes Weltgefühl.

\*

Im frühen Mittelalter kannte man Raumdarstellung nur in der Form von wirklichem *Bauen*, von Architektur. Von dem Augenblick an, da man Raum auch *malen* kann, ist das eigentliche Bauen etwas völlig anderes geworden.

\*

Die Tiefenwirkung eines Raumkunstwerks wird nicht *gesehen*, sondern *in der Bewegung erlebt*. Ein mittelalterlicher Sakralraum ist nicht einfach schaubar. Schaubarkeit in der Architektur ist erst ein Verdienst — und zwar ein zweifelhaftes Verdienst — der „Renaissance“.

\*

Bei echter Raumkunst entsteht die Gliederung als Konsequenz des Raumes selbst.

\*

In einem wahrhaft architektonischen Zeitalter ist die Dekoration niemals etwas gesondert Empfundenes, sondern Folgerung des Gesamt-raumes.

\*



Zum Unterschied zwischen Tektonik und Architektur: Zur Tektonik gehören Formen wie z. B. der Obelisk, die Pyramide; Formen, die eine anorganische Plastizität haben. Der höchste Ausdruck der Architektur ist die Kirche als Erlebnis des Raumes.

\*

Plastik und Malerei entstehen — im Gegensatz zur Architektur — aus einer Reibung zwischen absoluter, rein formbildender Kunst und Eindrücken aus der Erscheinungswelt. Die Architektur ist die älteste Kunst in dem Sinne, daß ihr organisches Reifen vor dem der Plastik und der Malerei da war. Sie ist eine abstrakte Kunst und bringt es daher zu besonders reinen Wirkungen in Zeitaltern, die noch vor einem Erfassen der Erscheinungswelt stehen.

\*

Die Anerkennung des Menschen als Betrachter setzt in allen Künsten erst um 1400 ein. Deshalb kann man erst von diesem Zeitpunkte ab von wirklich malerischen Werten sprechen. (Gilt nur für das Abendland.)

\*

Echte Plastik braucht eine wachstumsfeste innere Achse. Rahmung dagegen setzt flächenhaftes, zeichnerisches Denken voraus.

\*

Echte Plastik strömt von einer inneren Achse her tastbare Formen aus. Sie wird zwar vermittelt durch das Auge, bleibt aber stets räumlich tastbar. Echt plastische Werke können von einem Blinden künstlerisch ebenso erlebt werden wie von einem sehenden Menschen.

\*



Bei echter Plastik sind die Grenzen der tastbaren Form identisch mit den Grenzen der sichtbaren Form.

\*

Auch das Aushöhlende gehört zu echter Plastik: der Meißel schafft Steg und Mulde!

\*

Der Blick *muß* nicht, aber er *kann* von zentraler Bedeutung für die plastische Figur sein. An sich ist Angabe des Blicks für eine Figur nicht unbedingt nötig, damit sie wirke. In der Antike wird der Blick nicht plastisch angedeutet. Dieses Sich-Verlassen auf die plastisch tastbare Form des Auges selbst ist eine „Tugend“ im Hinblick auf die echte Plastizität, bei der das Tastbare und das Sichtbare absolut identisch sind.

\*

Der Kontrapost ist die plastische Form der Überkreuzung.

\*

Es gibt eine innerliche Kontrapostik, die den Körper als Kern, das Gewand als Schale empfindet. Um 1200 entstehen auf deutschem Boden (z. B. in den Chorschranken von St. Michael zu Hildesheim) plastische Werke, die von einem bewußten Körpergefühl zeugen. Es ist zwar nicht das gleiche, das den Doryphoros schuf — dies erreichte die abendländische Plastik niemals —, aber doch eine von innen her plastische Beredsamkeit, ein Aufbau aus dem Körper heraus (der mehr als *agens* denn als *ens* empfunden wird) mit einer von innen her verstehenden Logik.

\*



Das typisch Plastische ist das Abgrenzen der Dinge gegeneinander, das typisch Malerische hingegen das Zusammenfassen der Dinge. Das Malerische ist also in gewissem Sinne überplastisch.

\*

Eine Übertragung der (dreidimensionalen) Plastik in das Zweidimensionale der Malerei ist vollkommen möglich. Bewußtes Aufgeben der dritten Dimension bedeutet sogar oft einen starken geistigen Gewinn. Niemals aber kann das Umgekehrte eintreten: in die Plastik übertragene Malerei kann Annäherung, aber nie wirkliche Übersetzung sein. Daraus ergibt sich für den Gesamtverlauf der Entwicklung, daß das malerische Zeitalter dem plastischen *folgen* mußte.

\*

Plastik untersteht immer einer gewissen Bedingtheit. Sie ist abhängig von ihrer Umgebung, die ihr erst die letzte Vollendung gibt. Die Malerei erobert ideal durch bewußtes Aufgeben der dritten Dimension einen Sieg, denn sie löst sich dadurch von dieser Bedingtheit los.

\*

Je flacher ein Relief, desto größer kann seine Tiefraumwirkung sein. Hier gilt dasselbe wie für die Entwicklung des Malerischen aus dem Plastischen: der *Realitätsverlust* bedeutet einen *Idealitätsgewinn*.

\*

Malerische Gesinnung heißt: Sinn haben für die Einschmelzung aller Gestalten zu einem Übergestaltlichen im Raume.

\*



Echte Malerei kennt nicht nur Farb- und Distanz-  
unterschiede, sie erfaßt auch die verschiedene  
spezifische Wärme des Stofflichen.

\*

Musik als Kunst liegt *oberhalb* der Erschei-  
nungswelt. Sie ist daher im wesentlichen ex-  
pressiv.

\*



## ZUR GERMANISCHEN ORNAMENTIK

Sprießung statt Lagerung: ein echt germanisches Formideal, das sicher vom Körperwuchs des Schöpfers mitbestimmt ist.

\*

Während sich im germanischen Ornament eine ungeheuer reiche polyphone Phantasie offenbart, vertritt die frühe germanische Baukunst das ordnende Prinzip: hier erkennen wir die Germanen als Staatenbildner.

\*

Das Große der germanischen Linienwelt liegt in ihrer Abstraktion von der Erscheinungswelt und in der vollkommenen Loslösung vom Maßstäblichen.

\*

Die germanische Kunst ist nicht im gleichen Grade *naiv* wie die der Mittelmeervölker. Was man in ihr bisweilen als ein „Element der Formlosigkeit“ bezeichnet (Dehio), ist nur eine andere Art von Form: eine Form, die nicht verwirren, sondern entwirrt sein will. Nur der versteht sie, der den Linien einzeln nachgeht, der polyphon sehen kann.

\*

Ohne den Gedanken an die nordische Musik, vor allem an Bach, wäre die Betrachtung der germanischen Ornamentik zuweilen schwer zu ertragen.

\*



Die germanische Ornamentik unterscheidet sich von der orientalischen im wesentlichen nicht durch die Technik, sondern durch ihr aktives Bewegungsgefühl; es ist das gleiche, wie man es etwa beim Reiten, Fechten, Tanzen empfindet.

\*

Das germanische Ornament ist Ausschnitt aus einer unendlichen Gesamtheit — Linienmusik im Raume. In ihm begegnen wir einer Polyphonie, die längst vor aller höheren Entwicklung der Musik da war, ja sogar gelegentlich einem kontrapunktischen Denken. Will man ein solches Ornament in seiner Gesamtheit verstehen, so muß man es ebenso mühsam im einzelnen „zusammenlesen“ wie eine Bachsche Fuge.

\*



## VON DEUTSCHER KUNST

Deutschland ist als Volk leistungsfähig wie vielleicht sonst keines in der Welt, aber es wird ständig hin und her gerissen zwischen Tat und Traum. Der Wille zum Ausgleich ist das, was unser Volk immer von neuem zerspalten hat.

\*

Man sollte endlich einsehen, daß man auch bei nationalster Gesinnung niemals das Nordische mit dem Deutschen gleichsetzen darf. Das ist höchstens ein Wunschtraum. Deutschland setzt sich (Gott sei Dank!) auch noch aus manchen anderen Elementen zusammen, den slawisch-östlichen Einschlügen zum Beispiel. Gestalten wie Bach, Luther, Händel, Beethoven sind durchaus deutsche, aber keine bloß nordischen Menschen.

\*

Deutschland war von jeher nicht allein politisch und wirtschaftlich, sondern auch geistig und künstlerisch das Land der größten Kollidierungen. Das ist seine Tragik und sein Vorzug zugleich. Wir dürfen mit vollem Rechte das Bewußtsein haben, daß der Deutsche als der zentrale Mensch den europäischen Geist am reinsten repräsentiert.

\*

Die deutsche Kunst hat nie etwas ganz Großes geleistet, wenn nicht ein echt religiöses Gefühl hinter ihr stand. Tiefe Religiosität hört in Deutschland noch nicht, wie man früher glaubte, im Rokoko auf, sondern erst zur Zeit des Klassizismus.

\*



Deutsch ist die Anschauung vom Dienste der bildenden Kunst an einer überräumlichen Welt von geistiger und seelischer Bedeutung, im Dienste des Religiösen. In keiner Sprache hat das Wort „Es ist nichts dahinter“ eine so absprechende Bedeutung wie im Deutschen.

\*

Es ist für einen Deutschen besonders schwer, sich bei der Betrachtung eines Kunstwerks nicht literarisch beeinflussen zu lassen.

\*

Die deutsche Kunst ist immer entweder von gestern oder von morgen, sie ist niemals „modern“ im eigentlichen Sinne, verglichen mit irgend einer anderen gleichzeitigen Entwicklungsstufe der europäischen Kunst, die das „Heute“ verkörpert. Dafür aber liegen in ihr zwei Möglichkeiten, die kein anderes Land mit gleicher Stärke aufzuweisen hat: einmal die unerwartete Einzelleistung, die sich in oft erstaunlicher Vorwegnahme eines Späteren äußert; und zum anderen das nachträgliche Konsequenzziehen, das heißt die allgemeine spätzeitliche Neigung der deutschen Kunst, am Schluß einer Epoche noch einmal verblüffende Endleistungen hervorzubringen, die noch in der Richtung dieser eigentlich schon vergangenen Stilepoche liegen.

\*

Nicht selten ist die deutsche Kunst von einer Unmodernität, die bisweilen zu konsequenzloser Übermodernität führen kann.

\*

Deutsche Kunst kann man immer nur begreifen, wenn man nach der Qualität fragt. Die zeitliche Folge spielt dabei eine untergeordnete Rolle,



jedenfalls eine sehr viel geringere als bei Ländern, die eine konsequentere Entwicklung ihrer Kunst aufzuweisen haben.

\*

Die deutsche Kunst ist von einer Barometer-Feinfühligkeit, was das Vorausahnen von Katastrophen betrifft. So deutet die Zerrissenheit in der Kunst um 1480 voraus auf die Reformation; und in der Zeit um 1620 kündigt sich im Manierismus mit seinem freudlosen Lebensgefühl schon der Sturm des Dreißigjährigen Krieges an.

\*

Die Kleinmeisterlichkeit ist den Deutschen zu keiner Zeit ganz verloren gegangen. Sie haben eine positive Neigung zum Kleinformat. Immer kommt es ihnen auf das Relative an, mehr auf das Verhältnis der Linien und Formen zueinander als auf Monumentalität.

\*

Sehr oft sind große Leistungen der deutschen Plastik entstanden aus einer Vergrößerung von Kleinformen oder aus einer Monumentalisierung des Gerätehaften.

\*

Im Ganzen betrachtet ist das Maß an plastischer Begabung in Deutschland zu allen Zeiten stärker als das an malerischer gewesen.

\*

Die strömende, kleinteilige Einzelphantasie ist typisch deutsch. Immer besteht die Schwierigkeit, von hier aus vorzustoßen zur ganz großen Form. Wenn es gelingt, kommt dabei allerdings jedesmal eine Schöpfung von erstaunlicher Kraft zustande, und es taucht dann, wie ein Felsblock aus dem Strom, die blanke, knappe und klare Form auf.

\*



Ein Trieb, das Unsichtbare sichtbar zu machen, ist der deutschen Kunst überhaupt eigen. Er bringt sie nicht selten zum Scheitern, kann aber auch, wenn echte formale Gestaltungskraft hinzukommt, zu ganz großen Leistungen führen.

\*

Es gibt im Wesen *aller* deutschen Kunst eine barocke Komponente.

\*

Ein unerhörter Drang des *Sagenwollens* ist zugleich das Tiefste und Höchste, aber auch das Gefährlichste aller deutschen Kunst; das Gefährlichste darum, weil dieser Drang ein Element der Formaflösung enthält.

\*

Die Gefahr des deutschen Sagetriebes für die künstlerische Gestaltung liegt darin, daß er nahe an die Grenzen des formal Erlaubten heranzuführt und gelegentlich die plastische Figur zu sprengen droht.

\*

Es ist bezeichnend für Deutschland, daß es überall dort schärfer und kühner vorgeht, wo es sich um Abstraktes handelt. Auch die deutsche Kunst hat eine Neigung zum Abstrakten, — was aber nicht ausschließt, daß gelegentlich in ihr ein minutiöser Realismus zu finden ist.

\*

Ein Zug von Ungegenständlichkeit durchzieht die gesamte deutsche Kunst.

\*

In allem Graphischen ist Deutschland anerkannter Meister. Das liegt begründet im Zug der deutschen Kunst zum Kleinformatigen und in den ihr innewohnenden Möglichkeiten zu abstrakter Formgebung.

\*



Bewegung in der Zeit als Formerlebnis ist eine in der gesamten deutschen Kunst unsterbliche Eigenart, die innerlichst zusammenhängt mit dem Musikalischen.

\*

Alle deutsche Kunst hat etwas Musikalisches und zugleich etwas im besten Sinne Dichterisches. Der Begriff „L'art pour l'art“ ist niemals mit dem deutschen Standpunkte der Kunst gegenüber zu vereinigen. Dagegen bedeutet „mittelalterlich“ für uns einen Ehrentitel.

\*

Die innerste Bedeutung des Wortes „Faltensprache“ — ein schon alter Begriff der deutschen Kunstwissenschaft — liegt in der Charakterisierung der dargestellten Figur durch die Falten. Das ist ganz allgemein ein Ausgleich dafür, daß die Germanen viel weniger als die Italiener von der körperlich motivierten Bewegung ausgehen. Auch der Begriff des „redenden Ornaments“ ist spezifisch deutsch.

\*

Die Verständnislosigkeit anderer Völker gegenüber der deutschen Kunst beruht nicht zum kleinsten Teil darauf, daß diese sich nicht „ausstellen“ läßt; sie ist keine museale, keine Galerie-Kunst.

\*

Deutschlands innere Gleichzeitigkeit mit den anderen alten Kulturvölkern Europas ist eine unbestreitbare historische Tatsache. Aber in Deutschland besteht immer die Gefahr, daß jeder Einzelne die Welt von unten her, sozusagen voraussetzunglos, von sich aus jedesmal neu aufbauen möchte. Aus diesem inneren Bewegungstrieb und aus einem ewig suchenden faustischen



Gefühl heraus hat Deutschland immer wieder seine eigene Tradition zerstört. Das ist sein Segen und seine Gefahr.

\*

Die deutsche bildende Kunst ist der anderer Völker ebenbürtig immer dann, wenn sie im innersten Sinne als *Sprache* empfunden wurde — aber auch *nur* dann. Sie muß — innerhalb der bildenden Form — den Charakter des sprachlichen Ausdrucks tragen. In einer Zeit, als die Kunst im höchsten Maße Sprache war: im verehrenden Mittelalter mit seinen unverlierbaren Werten beruht daher die höchste Würde und Ehre deutscher Kunst.

\*



## STAMM UND NATION

Es gibt „Ichs“ von ganzen Nationen. Das ist nicht von vornherein selbstverständlich, man muß die Gründe dafür aufsuchen. Wer sich an die Erscheinungen hält, der kann gewisse gemeinsame Grundzüge auch der weiteren Kreise nicht leugnen, vor allem nicht die Existenz der kunsttopographischen Charaktere. Niemand bezweifelt das Vorhandensein von Eigencharakteren, von Familiencharakteren (Holbein, Bach). Daß es, auch im kunsthistorischen Sinne, Stammescharaktere gibt, ist gleichfalls unbestritten. Denn der durch den Dialekt bestimmte Erscheinungsraum ist etwas Greifbares, das sich nicht ableugnen läßt. Dürers Kunst ist fränkisch, Holbeins Kunst schwäbisch. Nun aber folgt die Erweiterung: der Übergang vom Stamm zur Nation. Das Verhältnis zwischen beiden ist nicht einfach eine Art Rückverbreiterung. Stammescharaktere traten in älteren Zeiten deutlicher hervor; da waren die Nationen vielfach noch garnicht da. Später ist dann die Frage der Nation oft das Wesentlichere. Dazwischen liegt ein Zeitpunkt, an dem *noch* die Stämme und *schon* die Nationen zugleich wirksam und produktiv waren.

\*

Es gibt erweiterte, sogar zeitliche, sogar epochale „Ichs“ und — was uns bei einer Gegenüberstellung von zwei Nationen am meisten angeht — *stetige*. Sie reichen bis in die Zone des Genies hinauf.

\*



Der Nationalcharakter gehört zu den relativ stetigen Faktoren, — relativ vor allem deshalb, weil die Grenzen zwischen den einzelnen Ländern im Laufe der Zeit nicht unverändert geblieben sind.

\*

In Deutschland waren die Zeiten, in denen der Gesamtcharakter stärker hervortrat als die einzelnen Stammescharaktere, immer Perioden besonderer Qualität.

\*



## DEUTSCHLAND UND ITALIEN

Im Norden herrscht ein tief organisches Gefühl für den Grundriß eines Bauwerks, zu dem die Fassade (als „Gesicht“ des Innenraumes) mit gehört. Wenn eine nordische Kirche nicht vollendet wurde, so fehlt es meist in den oberen Geschossen (Türme). Im Süden kommt es vor, daß bei einem sonst fertigen Bau nur die Fassade als rohe Mauer stehen blieb. Dem geringeren Gefühl für das organische Verhältnis von Außen und Innen bedeutet die Fassade nur Maske, Scheibe, Kulisse für den Platz vor ihr.

\*

Bezeichnend für Italien ist der Sinn für reine Schaubarkeit: Auch die Fassade ist oft nur ein Schauspiel, ein Schaustück. Klassische Gotik ist daher in Italien undenkbar. Sehr oft ist die italienische Fassade nicht Gesicht des Innenraumes, sondern herangeschobene Kulisse. Sie wird nicht herausgetrieben von innen, sondern vorgelegt und ist, grob gesagt, nicht Gesicht, sondern Maske.

\*

Nordische Raumkunst ist (kompliziert) erlebbar auch im Erinnerungsbilde, sogar ihre Ausdehnung. Das Wesen eines italienischen Raumkunstwerks liegt in seiner *Gegenwart*. Sein Erinnerungsbild ist dürftig, — wir sagen: leer. Es ist uns „zu wenig“, und darin liegt etwas Positives: Das nordische Raumkunstwerk ist unabhängig von der Gegenwart, ist Musik, hat seine Melodie und ist auch im Erinnerungsbilde lebensfähig.

\*



Das ganz typisch nordische Kunstwerk versetzt uns in Bewegung, das ganz typisch südliche Kunstwerk steht uns gegenüber als etwas gegenständlich Gewordenes, Zuständliches, Verharrendes.

\*

Nordische Kunst ist auch als Erinnerungsbild reich, weil in ihr eine stärkere *Begegnung* von Kräften stattfindet. Sie ist, mehr als die Kunst des Südens, unabhängig vom Maßstab und lebendig auch jenseits der wirklichen Ausdehnung. Sie wird erlebt durch eine Fülle von Bewegungen, die wir ausführen müssen, und dies eben füllt die Erinnerung aus. Das Erlebnis nordischer Kunst ist in besonders hohem Maße eine *Tätigkeit*.

Italienische Kunst dagegen verharret, sie ist Objekt. Das Raumwesen imponiert als objektive Tatsache, es ist vor allem *schaubar*. Italien rechnet in einem höheren Grade und auch geschichtlich früher (darin liegt seine „Modernität“) mit dem Beschauer im eigentlichen Sinne.

\*

Man darf das für Italien bezeichnende Wirksamachen der objektiven, imponierenden realen Ausdehnung nicht als etwas Ungeistiges verstehen. Denn diese Ausdehnung ist nicht dasselbe wie die rohe Tatsache „Größe“ (Quantität).

\*

In Italien, anders als irgendwo sonst, ist die reale Ausdehnung eines Kunstwerks Grundlage für seine formale Wirkung. Manche nennen es das „Denken in Proportionen“; aber die Proportion allein macht es gerade *nicht*, — man wendet sie ja auch unabhängig vom realen Maßstab an. Dieser jedoch, die wirkliche Größe, ist für



Italien das Entscheidende. Takt in der Wirkung des Maßstabes kennzeichnet durchgehend die italienische Kunst; er ist es, der die reale Größe erst *wirklich* macht. Die Proportion nimmt nur eine dienende Stellung ein. Das Typische an Italien ist der Glaube an den physischen Raum.

\*

Der südliche Glaube an das Werk als etwas Räumlich-Körperliches verlangt: 1. Sinn für die Wirkung der realen Größe; 2. Proportionierung nach dem Gesetz einer leicht faßlichen Grundform; 3. Verwendung von Formen der niederen Mathematik. (Von hier aus erklärt es sich auch, daß in der italienischen Kunst eine stärkere Neigung liegt, sich der Wissenschaft zu öffnen, und daß die Theorie eine größere Rolle spielt als im Norden.) Diese drei Dinge: reale Größe, Proportion und niedere Geometrie ergeben zusammen jene Monumental-Absicht, die aller italienischen Kunst zu Grunde liegt. Die monumentale Größe ist Grundgesetz für alle italienische Kunst.

Auch die italienische Kleinstadt ist monumental. Das Dorf, das Gehöft sind abgeschwächte oder abgeschnittene Monumentalformen. So wirkt z. B. der zu jedem oberitalienischen Bauernhause gehörige Schuppen mit seinen drei Arkaden wie herausgeschnitten aus dem Untergeschoß eines palazzo oder aus den Laubengängen einer piazza. In Italien ist das Große immer das Erste, das Ursprüngliche, das Kleine erst sein Abglanz und seine Nachahmung. Die als „gut“, das heißt als monumental erkannte Form vererbt sich. Im Norden dagegen herrschen Trieb und Drang zu steter Wandlung. Hier ist die Einzelform von größerem Reiz und auch von größerer Phantasie als im Süden, — man denke nur an die Schönheit eines deutschen Dorfes!

\*



Für nordische, speziell deutsche Art ist die Feinheit der Einzelarbeit bezeichnend. Auch die Städte sind eine Häufung von Einzelarbeiten. Die deutsche Stadt ist in gewissem Sinne ein gesteigertes Dorf. Nicht die piazza entscheidet, nicht der klar umkantete Monumentalraum. Als im Norden Plätze auftauchten, da geschah es unter italienischem Einfluß.

\*

Was zuvor über die italienische Bevorzugung mathematischer Formen gesagt wurde, das gilt nur mit folgender Einschränkung: Geometrische Formen werden in der Kunst nicht mit absoluter Genauigkeit angewendet. Takt im Ausweichen, der Reiz des „Beinahe“, die leise Abweichung sind überall zu spüren. Man verwendet die Mathematik nur „ziemlich“ genau, das Wort auch im geistigen Sinne genommen: „geziemend“.

\*

Horizontalismus ist das herrschende Prinzip italienischer Baukunst. Türme sind in Italien das, was Nietzsche einmal sehr geistvoll und treffend vom Marcus-Turm in Venedig gesagt hat: „französisch, wärest du sein accent aigu“, — nämlich Akzente. Die typische Bewegungsrichtung reicher Formengänge in Deutschland ist die Vertikale, also etwas, das der Mensch nicht tatsächlich abschreiten kann, sondern nur geistig, überlegend, sozusagen mit dem Gehirn.

\*

Italien muß immer als künstlerische Einheit gefaßt werden. Auch wenn man nur einen Ausschnitt aus seiner Kunstgeschichte behandelt, bleibt die Betonung des stetigen Faktors „Italien“ notwendigste Forderung. Die starke Einheitsprägung dieses Landes ist künstlerischer



Art in dem Sinne, daß wir den natürlichen Zusammenhang aller Dinge, der gemachten wie der gewordenen, in Italien besonders stark empfinden. Die Natur wirkt hier oft wie ein Stück Kunst (man denke nur an den architektonischen Charakter der Pinie!) und die Kunst in hohem Maße als „Naturprodukt“. Es ist bezeichnend, daß der Ausdruck „la pianta uomo“ nur von einem Italiener geprägt werden konnte und eigentlich auch nur auf einen Italiener bezogen werden kann, jedenfalls nicht auf einen Mitteleuropäer.

\*

Einer der tiefsten Gegensätze zwischen deutscher und italienischer Kunst liegt in dem typisch deutschen Sinn der „Mühe für das Auge“, im „Unbequem-machen“ des Sehens. Vorausgesetzt wird hier jenes mühselige, aber in der Mühe wirklich selige deutsche Sehen. Eine Tätigkeit des aufnehmenden Menschen wird verlangt. Daher kommt es andererseits auch, daß uns die italienische Kunst oft so beglückt, weil sie uns das Aufnehmen, das „Genießen“ nicht erschwert.

\*

Zum Erlebnis nordischer Kunst gehört der Reiz der Mühe für das Auge. Die Gefahr einer formalen Überreizung liegt nahe, einer Übersteigerung, Verwirrung und Unruhe. Die Gefahr des Südens dagegen ist: formale Leere. Für südliche Kunst gilt die Forderung der leichten Faßlichkeit. Der Norden mutet dem Auge größere Umwege zu, weil die Wege, die Bewegungen vom betrachtenden Subjekte gefordert werden. In Italien ist der leicht faßliche Umriß, sind die Formen der niederen Geometrie, sind orthogonale Beziehungen wesentlicher als im Norden.



Der Nordländer sehnt sich zuweilen nach der ruhigen Festigkeit südlicher Form. Die nordische Art: Form als Ereignis, als Geschehnis zu fassen, trägt die große Gefahr einer subjektivistischen Überbetontheit in sich. Zuspitzend und übertreibend kann man sagen: Form als *Tat* bei uns, Form als *Tatsache* bei den Italienern. Darum ist aber der Norden nicht formlos, er hat nur eine andere, der Musik angenäherte Art von Form. Darum ist aber auch der Süden nicht gehaltlos, er hat nur eine andere Art von Gehalt!

\*

Es ist durchaus falsch, wenn behauptet wird, die Symmetrie stamme aus Italien. Deutschland brauchte sich die Symmetrie nicht erst aus Italien zu holen, sondern fand sie in der frühen Kunst des eigenen Landes. Dürer hat ein absolut symmetrisches, frontales Selbstbildnis gemalt, bevor er (zum zweiten, entscheidenden Male) nach dem Süden gegangen war.

\*

Das Italienische ist dem unmittelbaren Erleben der menschlichen Gestalt von sich aus günstiger als das Nordische.

\*

Die Phantasie des Südens bleibt immer konkret, die Phantasie des Nordens drängt zum Abstrakten hin.

\*

Wo es sich um das Eigenleben der abstrakten Linie handelt, steht der Norden im Vordergrund. Im unmittelbaren Erlebnis der menschlichen Gestalt ist der Süden bedeutender, frischer und erfinderischer.

\*



In der Malerei Italiens dient das Licht vorzugsweise der Gestalt. Das nordische Licht dient dem, was *zwischen* den Gestalten ist; wie ja überhaupt der Bruch des Monopols der Gestalt vom Norden ausgeht.

\*

Für den Italiener ist das Wesentlichste die Linear-Perspektive, für den Nordländer die Luft- und Licht-Perspektive. Im Süden liegt (bei der Perspektive) das Schwergewicht auf den zur Bildfläche senkrechten Horizontalen, im Norden auf den gestaffelten Vertikalen.

\*

Italienische Brunnen sind niemals „idyllisch“ — wie so häufig die Brunnen im Norden. In ihrer Ausgestaltung zeigt sich viel öfter ein antikes, heilig-symbolisches Verhältnis zum Wasser. Ein quellendes, schäumendes, erfrischendes Gefühl steckt darin. Sehr oft verbindet es sich mit einer Monumentalisierung, die sich vielfach schon im Material (Marmor) ausdrückt.

\*

Es besteht in Italien eine sozusagen sprechende Einheit von Natur und Kunst. Der Nordländer steht zur Kunst immer in einem gewissen Spannungsverhältnis.

\*



## DEUTSCHLAND UND FRANKREICH

Deutschland und Frankreich sind als topographische Komplexe aufs tiefste miteinander verfangen, besonders im Mittelalter. Wollte man hier nicht auf die Gemeinsamkeiten hinweisen, sondern nur Reihen von Antithesen aufstellen, so würde bald der Boden voller totgetretener Nuancen liegen. Die Gegensätze innerhalb des Gebietes, das wir heute Frankreich nennen, waren einst viel größer als die zwischen dem damaligen östlichen Frankreich und dem westlichen Deutschland.

\*

Niemals vorher oder nachher war die Beziehung zwischen Deutschland und Frankreich so stark wie im 13. Jahrhundert. Vor allem war es das gemeinsame nordische Ritterideal, das jener Zeit seinen Stempel aufdrückte. Aber auch in vielem anderen herrschte eine so tiefe Gemeinsamkeit, daß man kunstgeschichtlich von einem geschlossenen Block zwischen Loire und Elbe sprechen kann. Trotz diesen vielfachen Verknüpfungen dürfen wir gleichwohl die Gegensätze und Nuancen nie übersehen.

\*

Im Anfang des 13. Jahrhunderts vollzog sich jene einzigartige und höchst denkwürdige Begegnung zwischen Frankreich und Deutschland, die so stark war, daß wir von den beiden Ländern damals fast wie von *einem* Kunstlande sprechen können. Ein lebhafter Austausch fand statt zwi-



schen Deutschland, das einen Überfluß an künstlerisch schaffenden *Menschen* hatte, und Frankreich, in dem Überfluß an künstlerischen *Aufgaben* war. Die architektonische Epoche steht noch im Hintergrund, aber die Hauptkräfte sammeln sich in Europa dort, wo die große Figur entsteht.

\*

Die in Nordfrankreich vollzogene Entfaltung des gotischen Stils gehört zu den größten und unvergleichlichsten Vorgängen in der gesamten Kunstgeschichte.

\*

Was man gemeinhin als das Wesen deutscher Gotik anspricht: der Hochdrang aller Formen, das war in Frankreich damals viel stärker als in Deutschland. Hier setzt es erst bedeutend später ein. Aber selbst dann noch, da jener Hochdrang sich auch in Deutschland stark äußert (in der Einschnürung der Fassade und ihrer Zuspitzung auf den Einzelturm), bleibt im Grunde doch das Massengefühl unangetastet. Trotz stärkster Durchprofilierung behält die Masse stets ihre Wucht und Stoßkraft. Auch der Einzelturm erscheint fast immer als etwas, das auf die Masse aufgesetzt wird. Die französische Hochgotik dagegen entwickelt sich immer mehr auf eine Wegzehrung der Wand hin, das heißt auf eine Aufhebung des Massenbegriffes.

\*

Der Deutsche hatte von jeher das Gefühl: so lange ein kirchlicher Bau keinen Turm hat, ist er unfertig. Das Fehlen der Türme an den meisten gotischen Kirchen Frankreichs wird zwar durch äußere Nöte veranlaßt, aber nicht begründet. Es ist ein Stilkriterium aller Kunst: Die Stelle, an der ein Meister sein Werk verlassen



kann, ist immer die Stelle des schwächsten Widerstandes. In Deutschland, wo die Türme in höherem Grade als wesentlich galten, brachte man stets auch die nötigen Mittel zu ihrer Ausführung auf. Daß es in Frankreich nicht geschah, hat einen inneren Grund: Der horizontale Abschluß ist das geheime Wunschbild aller französischen Baukunst. Daher (durch alle Zeiten hindurch) ihre leicht klassizistische, antikisierende Note. Daher auch das Fehlen eines eigentlichen Barock in Frankreich.

\*

Was man als den „französischen Barock“ bezeichnet, das ist etwas sehr Feierlich-Repräsentatives, aber im Grunde Klassizismus.

\*

Der Gedanke eines Bauwerks als Person ist in Deutschland weit stärker als in Frankreich. Selbst bei der Fortführung eines Baues in sehr viel späterer Zeit (zum Beispiel der Dome Mainz und Köln) veränderte man in Deutschland kaum die ursprünglichen Grundpläne.

\*

In der deutschen mittelalterlichen Plastik spielen nicht so sehr Meister der verschiedenen Bauhöfen die entscheidende Rolle wie in Frankreich, sondern schon damals Einzelne, wenn auch natürlich anonym im Dienste einer allgemeinen geistigen Formenwelt.

\*

In Deutschland war schon früh die darstellerische Einzelplastik sehr lebendig, erst von ihr aus kam man zur Serie. In Frankreich verlief die Entwicklung umgekehrt: die Einzelfigur mußte aus dem starken tektonischen Bann erst herausgelöst werden. Die Fassade war das Primäre; an ihr ent-



stand die Figur, in Konkurrenz mit der Gewändesäule. Aber auch der deutsche Innenraumzyklus entfaltete sich in einer tiefen, bis ins Technische gehenden Bindung mit der Architektur.

\*

Die Deutschen haben stets weniger gesamtflächenmäßig gedacht als die Franzosen, deshalb entwickelten sie in viel höherem Maße die Einzelplastik.

\*

Das individuelle Einzelleben der Figur bleibt auch noch im Figurenzyklus der deutschen mittelalterlichen Plastik erhalten. Das ist einer der Hauptgründe, weshalb Deutschland der Statue im griechischen Sinne etwas näher kam als Frankreich.

\*

Es ist eine Erscheinung, die für die verschiedensten Zeiten zutrifft, daß man sehr oft die deutsche *Plastik* heranziehen muß, wenn man etwas Vergleichbares zu französischer und auch zu italienischer *Malerei* sucht.

\*

Die Franzosen haben ein stärkeres Gefühl als die Deutschen für die Form-Maßgeblichkeit des Rahmens.

\*

Die deutsche Kunst ist — nicht weniger als die französische — geisterfüllte Welt, aber eine individuelle, aufgespaltene. Die expansive Stoßkraft einer zusammengefaßten Kunst muß ihr von Natur aus fehlen.

Die Kunst Frankreichs legt immer Zeugnis ab von einem ganz besonderen *Geschmack*. Deshalb spielen die Franzosen zum Beispiel auf dem



Gebiet der Mode, des Kunstgewerbes usw. bis in die Gegenwart hinein eine entscheidende Rolle. Deutsche Kunst dagegen war von jeher in gewissem Sinne geschmackfrei.

\*

Im Vergleich mit der französischen hat die deutsche Kunst weniger Sinn für einfache, ruhende Existenz; desgleichen für Geschmack und Form an sich. Sie ist darum nicht etwa geschmack- und formlos. Aber sie wird tiefer berührt von der Tragik der Welt.

\*

Bei dem Verhältnis zur Antike überwiegt in Frankreich von jeher das römische Ideal, in Deutschland dagegen das griechische: hier Iphigenie — dort Virginia! In Deutschlands Stellung zur Antike liegt seine Größe und seine Tragik. Während der Franzose sich seinem Ideal wenigstens nähern kann, muß das Ideal des Deutschen notwendigerweise und bei aller zeitweisen Annäherung doch immer eine unerfüllte Sehnsucht bleiben.

\*



Der griechische Tempel ist Wohnraum eines *sichtbaren* Gottes, er ist Schrein für das Kultbild. Anders die Raumidee der christlichen Kirche: sie ist bestimmt für eine *Gemeinde* mit einem *unsichtbaren* Gott.

\*

Im Gegensatz zum griechischen Tempel herrscht in der Basilika Raumdualismus: sie ist eine Kombination von Längs- und Zentralbau. Dieser verkörpert sich in der Apsis; der mittlere Teil einer Basilika ist kein Raum, sondern nichts als Weg. Er hat ein flaches Dach, also kein Gewölbe, in dem die Wände eine Zusammenbiegung erfahren. Die Säule, als Einzelkörper degradiert, steht nur noch im Dienste der Wand. Die Säulen umkleiden nicht mehr, sie sind nur Wegbegleiter. Die alte horizontale Verbindung, der Architrav, schafft ausschließlich in der Längsachse Beziehungen zwischen ihnen. Die *Mittel* sind noch die gleichen, aber sie verfallen mehr und mehr, weil nun ein anderer — von uns aus gesehen: ein „höherer“ — Raumzweck da ist.

\*

Dem griechischen Tempel liegt ein plastisches, ein Tast-Gefühl zu Grunde. Die Säule selbst ist wichtiger als das Intervall. Das offene Gitter der Säulen schließt mehr ab, als daß es zum Eintreten auffordert. Das Erlebnis, auf das es ankommt; ist nicht der *Einzug*, sondern der *Umzug*. Das Eingangsportale mit den Treppenstufen einer christlichen Kirche zeigt an, daß der Raum eine Gemeinde sozusagen einschlucken will.

\*



In jeder antiken Säule, mag sie im Maßstab noch so gewaltig sein, liegt die Erinnerung an den menschlichen Körper.

\*

Eine antike Figur ist auch in ruiniertem Zustand schön, stark und überzeugend, weil ein plastischer *Geist* in ihr steckt.

\*

Der Begriff der Individuation war der griechischen Kunst der klassischen Zeit vollkommen fremd.

\*

Die Gestalten des Abendlandes sind zwar gebundener und haben nicht die Unbedingtheit der antiken; das Größere an ihnen aber ist, daß sie durch den Blick mit der Außenwelt verknüpft sind.

\*

Mehr noch als die Bezeichnung „Spätgotik“ ist die Bezeichnung „Spätantike“ irreführend. Denn zwischen Antike und Spätantike wechseln auch die *Träger* der Bewegung, was im anderen Falle nicht geschah.

\*

Auch darin war die Renaissance keine wahre Wiedergeburt der Antike, daß sie das Ideal der freistehenden, unbedingten und nackten Gestalt nicht kannte.

\*

In dem Gebot „Du sollst dir kein Bildnis noch irgend ein Gleichnis machen...“, verdeutlicht sich der tiefe Gegensatz zwischen Vorderasien und Griechenland.

\*

Das Orientalische bedeutet Opferung des Plastisch-Organischen der Antike.

\*



Die Kuppel ist der vollendete Ausdruck für das orientalische Gefühl des In-sich-ingeschlossen-seins.

\*

Der Sinn des korinthischen Kapitells ist ein organisches Wachsen in eindeutig bestimmter Richtung: Aufsprießen von unten nach oben, Ausstrahlen von innen nach außen. Das orientalische Kapitell überspielt und überspinnt den Massenkern, der zugleich Hohlraum ist, wie ein richtungsloses Netz; seiner Verwobenheit liegt ein malerisches Hintergrundgefühl zu Grunde, das echt religiöser Natur ist. Die Anwendung des Bohrers bei der Herstellung muß als der unmittelbare technische Ausdruck hierfür angesehen werden.

Diese Gegensätze zwischen einem antiken, besonders dem korinthischen, und einem orientalischen Kapitell sind nur die Folge einer Wandlung vom Sinn der Säule: In der Antike ist die Säule selbst etwas Organisches, sie bleibt im letzten immer menschenverwandt, das Kapitell wird daher wirklich als Kopf empfunden. Im Orient ist das Kapitell nicht mehr Abschluß und Krönung eines organisch gewachsenen Körpers, sondern eher Konsole für die von der Säule getragene Wandfläche.

\*

Das 6. Jahrhundert ist das klassische Jahrhundert der byzantinischen Kunst. In der geschichtlichen Lage besteht hier eine gewisse Vergleichbarkeit mit unserem Barock: Das Zeitalter Justinians wird gekennzeichnet durch ein sakrales Welt- und Gemeinschaftsgefühl *und* durch große Einzelne.

\*



Erst die abendländische Kunst, nicht die orientalische, entwickelte sich in der Richtung nach der Erscheinungswelt hin. Das leidenschaftliche Ergreifen und wirkliche Bejahen von Erscheinungswerten ist typisch abendländisch.

\*

Im orientalischen Ornamentgefühl liegt etwas wie ein Rausch. Es ist im wesentlichen passivisch: das Umgebensein von einer Macht, der man sich hingeben soll. In schärfstem Gegensatz dazu steht das aktive germanische Ornament mit seinem aufpeitschenden Bewegungsrhythmus.

\*

Der Germane ist nicht raum- und körpergläubig, vielmehr bewegungsgläubig. Auch seine Ornamentik hat dieses wikingische Element der Aktivität: eine rastlose schöpferische Unruhe. Dazu kommt eine starke Begabung für Polyphonie, für die Nahverschlingung des Vielgestaltigen, und eine Neigung zum Kleinformat. Das Monumentale lernt er erst von der Spätantike. Der Orientale, ein Mensch der Meditation, mag das Rastlose des Nordländers wohl oft als unvornehm empfinden. Das Hintergründige, das „Teppichgefühl“, bestimmt seine Ornamentik. Es ist ein Sichverlieren in sich selbst und zugleich — auf eine geistvolle Weise — im Unendlichen.

\*



## ZUR STILGESCHICHTE

Man kann das berühmte Wort vom Menschen „in seinem Widerspruch“ fast immer auch auf Zeitabschnitte anwenden und sagen: „eine Epoche in ihrem Widerspruch“. Denn eine jede geschichtliche Zeit ist Ausdruck und Summe von vielen gleichzeitigen, aber untereinander verschiedenen Arten des menschlichen Verhaltens.

\*

Es gibt eine rein stilgeschichtliche Anschauungsweise, die man gelegentlich „Kunstgeschichte ohne Künstler“ genannt hat. Sie hat den Vorzug, daß man von ihr aus zu großen Gesichtspunkten vordringen kann. Die Schwierigkeit einer stil- und lebensgeschichtlichen Betrachtungsweise, zu der wir uns bekennen, liegt darin, daß wir die großen Gesichtspunkte nicht aufgeben und dennoch auch die Nuancen mit einbeziehen wollen, um der Vielfältigkeit alles Lebendigen gerecht zu werden.

\*

Wer einen Stil kennzeichnen will im Sinne einer streng logischen Definition (das heißt in einem Satze, der das Wort „und“ nicht enthalten darf), der hat schon das Leben vergewaltigt.

\*

Man muß sich stets bewußt bleiben, daß alle Stilnamen nur nachträgliche Verabredungen sind. Wir erst geben den Bezeichnungen wie „Romantik“, „Gotik“, „Barock“ usw. eine gewisse dogmatische Kraft. Die Hauptsache ist immer die geschichtliche *Relation*.

\*



Stildefinitionen können nur durch allmähliche Einkreisung gegeben werden. Denn Stil ist kein abstrakter Begriff, sondern ein Komplex lebendiger Erscheinungen.

\*

Fast alle Stilbegriffe haben doppelte Bedeutung: einen spezifisch historischen Sinn und einen mehr wertenden, psychologischen: als Bezeichnung einer allgemeinen Haltung, die unabhängig ist von einer bestimmten geschichtlichen Situation. In diesem Fall sind die Begriffe nicht historisch-neutral, sondern ursprünglich gefühlsbedingt. Nicht selten wird „barock“ oder „manieristisch“ im tadelnden, „klassisch“ im lobenden Sinne gebraucht. Um mit diesen Begriffen wissenschaftlich arbeiten zu können, müssen wir sie neutralisieren.

\*

Es kann nicht oft genug gesagt werden, daß die Begriffe und Bezeichnungen, mit denen wir arbeiten, ebenso die Einschnitte, die wir machen, nichts als *Diener* sind. Wir konzentrieren das Leben auf einzelne Epochen oder überragende Persönlichkeiten, um es besser überschauen und uns gegenseitig leichter verständigen zu können.

\*

Für jeden Stil gibt es *ein* Kunstwerk, das sein Ideal in nackter kristallischer Klarheit verkörpert. Die anderen Werke der gleichen Stilperiode vertreten die verschieden starken Annäherungsgrade an dieses Ideal.

\*

Die stilgeschichtliche Einordnung eines Kunstwerks ist erst eine Frage zweiter Ordnung: das Wesentliche ist immer sein Einmaliges, Außer-geschichtliches.

\*



Jeder Stil hat in sich selbst polare Möglichkeiten.

\*

Ein echtes Stilprinzip ist in den großen Formen ebenso erkennbar wie in der Kleinform.

\*

Je tiefer und echter ein Stil — überhaupt ein Kunstwerk —, desto stärker die Konsequenz des Ganzen bis in alle Einzelheiten hinein.

\*

In allen starken Stilerscheinungen besteht Identität zwischen Form und Inhalt.

\*

Stile schrauben sich durcheinander, auch durch Proteste hindurch.

\*

In jeder stilstarken Epoche wird die Mode von dem gleichen Gefühl bestimmt, das die hohe Kunst erzeugt.

\*

In stilstarken Zeiten ist auch die Mode Stil; in stilschwachen Zeiten kann es dagegen vorkommen, daß der Stil zur Mode wird.

\*

In allen Stilen gibt es gewisse Einzelheiten, die man „Handschrift der Zeit“ nennen könnte.

\*

In der Idee der inneren Abhängigkeit aller Einzelformen vom Ganzen offenbart sich ein auf Ganzheit gerichtetes Zeitalter. In einer Zeit wie dem 19. Jahrhundert vollzieht sich der Aufbau aus den Elementen: das Ganze ist dann immer nur resultierende Summe von Einzelheiten.

\*



An Stelle von „Realismus“ — bekanntlich ein höchst umstrittener Begriff! — sollte man vielleicht besser „Vergegenwärtigung“ sagen.

\*

Stil ist etwas Gewachsenes, Stilisierung etwas Getanes.

\*

Jeder „ismus“ ist bewußter Rückblick auf ein Großes, das schon da war, das man aber verändert, weil man innerlich nicht mehr daran glaubt.

\*

Auch Format ist Aussage über Stilwillen.

\*

Ein Beispiel für die Offenbarung des *geistigen Raumes* in der Kunst einer Zeit: Die Edda ist erfüllt von demselben Weitengefühl, derselben Grenzenlosigkeit wie ein germanisches Ornament. Das Johannes-Evangelium ist durchdrungen von einem architektonisch-plastischen Gefühl bis in die sprachliche Umwölbung hinein: „Mutter, dies ist dein Sohn — Sohn, dies ist deine Mutter“ — ein Diagonalenkreuz in der Sprache.

\*



## MITTELALTER

Es ist das Große an aller mittelalterlichen Kunst, daß sie *verehrt*, aber nicht *betrachtet* werden will. Wirkliche Plastik wird in einen realen Kirchenraum hineingestellt, ohne Rücksicht darauf, ob sie dort zu *sehen* ist oder nicht. Die Anerkennung eines Betrachters und seines Standpunktes dem Kunstwerk gegenüber bedeutet eine völlige Zersetzung dieses mittelalterlichen Gefühls. Die Perspektive ist deutlichster Ausdruck dieser neuen Anschauung. (Der Augenpunkt setzt *Augen* voraus!) Selbstverständlich hat auch die Perspektive ihre Größe — ganz abgesehen davon, daß sie dem Künstler ein neues „Können“ abverlangt: sie verlebendigt und vergegenwärtigt, sie wirkt vor allem formverfestigend. Aber alles, was es bis heute noch an Krisen in der Kunst gegeben hat, ist Folge dieses „Sündenfalls“, der damals (um 1400) allerdings mit historischer Notwendigkeit eintrat. Es war die Zeit, da mit der erstmaligen Anerkennung des Betrachters auch ein „Richtigkeits-Standpunkt“ (der an sich kein künstlerischer ist) dem Kunstwerk gegenüber eingenommen wurde. Nicht mehr eine verehrende Menge wird vorgestellt, sondern ein Einzelner, der sich beim Entstehen des Werkes objektiviert im Künstler selbst, und zwar — als Abstraktion — in seinem Auge. Damit taucht ein neues Problem auf, das von allen echten Künstlern, die mehr als bloße Theoretiker waren, gelöst wurde: die Überwindung der einfachen „Richtigkeit“ durch eine übergeordnete *Wahrheit*.

\*



Das Kunstwerk des echten Mittelalters (vor 1400) will zwar auch wirken, aber nicht um seiner selbst willen. Es will *erbauen*. Religiöse Erbauung ist sein eigentlicher, bewußter Sinn. Es kennt keinen Betrachter, kein „Publikum“. Es wendet sich nicht an den genießenden, sondern an den verehrenden Menschen, die *Gemeinde*.

\*

Idee und Situation. — Die Idee ist etwas Mittelbares, Abstraktes. Sie wird sichtbar gemacht durch ein Symbol. Dies ist ein Schriftzeichen, zu ihm gehört daher notwendigerweise die Fläche. Situation ist etwas Vorübergehendes, ist zeitlich und räumlich bestimmt und gehört in die Erscheinungswelt; Körperhaftes verwirklicht sich im Raum: ein Erbe der echten Antike. Das eigentliche Mittelalter ist eine Synthese, eine Begegnung von Bild und Schrift, von Idee und Situation.

\*

Man kommt der mittelalterlichen Kunst niemals ganz nahe, wenn man das *optische* Sehen nicht abstreift.

\*

Das Hauptanliegen des Mittelalters ist die Gestaltung des sakralen Raumes. Diese Fragen beschäftigen die damalige Menschheit ebenso stark und haben etwas ähnlich Quälendes wie die Vervollkommnung von Automobil und Flugzeug in der Jetztzeit.

\*

Die großen Kathedralen des Mittelalters entstanden nicht aus irgend einem besonderen Zweck oder etwa aus dem Bedürfnis nach Raum für die Gemeinde, sondern (wie Dehio es einmal nannte) aus einer Art „heiligem Wahnsinn“.



Sie wurden geschaffen aus einer Stimmung heraus, die über alle Zweckideen erhaben war.

\*

Man darf in der Baukunst, besonders der mittelalterlichen, nicht in dem Sinne nach dem eigentlichen Schöpfer fragen wie bei dem frei und unbeauftragt schaffenden Künstler eines anderen Kunstzweiges. Die Frage: Baukünstler oder nur Bauleiter? ist sehr oft ein kaum zu lösendes Problem in der Kunstgeschichte.

\*

(Bei einem Überblick über die Architektur des Mittelalters:)

Die alten Meister haben — Gott sei Dank! — nicht „Kunstgeschichte“ gebaut.

\*

Eine basilikale Kathedrale kann man nur erleben, während man selbst in Bewegung ist; wer dagegen in einer Hallenkirche steht, umfaßt mit einem einzigen Blick den ganzen Raum.

\*

Der Gedanke einer Wölbung des Mittelschiffs ist ein Gedanke der großen, echt monumentalen Baukunst.

\*

Der Weg der mittelalterlichen Baukunst zielt hin auf eine Durchmonumentalisierung der Basilika. Dazu kommt — im Abendland — die Überwindung der basilikalen Raumleere, die Gliederung des Raumes, seine strophische Auflösung in Travéen. Das Gewölbe ist für den nordischen Menschen keine der geraden Wand aufgesetzte Schale, sondern eine Fortsetzung der Wände von



unten her, ihre diagonale Durchdringung. In dem Streben nach Verwirklichung dieses mittelalterlichen Formenideals stellt die Gotik nur eine von mehreren Möglichkeiten dar.

\*

Der Dom zu Speyer ist in seiner ursprünglichen Gestalt das Kühnste und Grandioseste, was mittelalterliche Baukunst hervorgebracht hat, und wurde so das stolzeste Bauwerk Europas: die erste kreuzgewölbte Basilika großen Maßstabes. Hier verliert die Säule jedes menschliche Maß und wird in Verbindung mit dem Bogen zu einer Funktion des Raumes, zum Dienst. Der Außenbau läßt trotz vieler unechter Neuerungen noch die ursprüngliche Gewalt und Monumentalität erkennen. Die umgebende Landschaft ist als sehr wesentlicher Faktor mit einbezogen. Der Dom, mit seiner Ostseite dem Rhein zugekehrt, wirkt wie ein Schiff, das mit gewaltigem Bug den Fluten zustrebt.

\*

Für die deutschen Dome Bamberg und Naumburg sind Stil und Geschichte *eins*. Ihre Einheit quillt aus einem tiefen Geheimnis des Mittelalters: dem des Bauwerks als *Person*.

\*

Von der ganzen frühmittelalterlichen Kunst, jedenfalls diesseits der Alpen, gilt der Satz: Wer nicht mit der Gotik geht, bleibt zurück.

\*

Gotik ist durchaus nicht gleichbedeutend mit Ablehnung der Welt. Es gibt auch eine *fromme* Bejahung des Diesseitigen.

\*

Das nordische Wesen der gotischen Architektur läßt sich nicht wegdisputieren.

\*



Die Gotik ist eine geradlinig vom Romanischen her erreichte Konsequenz derjenigen Bewegung, die eine Durchbildung der Einzeltravée zur schmiegsamen Summanden zum Ziel hat. In Frankreich wird dieses Ziel zuerst erreicht: insofern, als man dort innerhalb der gesamt-europäischen Bewegung durch Gradverschiebung des Zielgedankens auf seine Verwirklichung hin schließlich zu einer besonderen *qualitas* vordringt.

\*

In der eigentlichen Hochgotik wird die Wand zum „notwendigen Übel“. Sie ist nur noch ein Bündel von objektivierten Energielinien. Alles wird aufgelöst, durchlichtet. Das Aufbausystem ist mit letzter Folgerichtigkeit logisch-mathematisch durchgeführt, von unten herauf bis zum vollkommenen Ineinander-verschmelzen der beiden Wände im Kreuzrippengewölbe. (Erst das Kreuzrippengewölbe bringt die Erfüllung einer Durchrhythmisierung des basilikalen Raumbildes.) Diese Konsequenz entspringt der echt französischen *ratio*, die durch ihre Steigerung für uns etwas Metaphysisches versinnlicht.

\*

In der Gotik ist die geistige Klarheit des Denkens viel stärker als jenes „mystische Gefühl“, das man gewöhnlich herausliest.

\*

Die „klassische Reihe“ der französischen Hochgotik, beginnend mit der Kathedrale von Chartres, ist eine ungewöhnlich schnelle zeitliche Folge von höchst bedeutenden Bauwerken. Sie entspringen keiner praktischen Notwendigkeit, sondern einem geistigen Bedürfnis der Zeit.

\*



Die gotische Kirche hat ihre höchsten Werte in den Zonen, die nicht in der Realität abschreitbar sind.

\*

Die Wandbemalung romanischer Kirchen geht in der Gotik — als selbstverständliche Folge der Wandverdrängung — verloren und wird nun auf die Glasfenster übertragen. Dadurch bekommt die Farbigkeit gotischer Kirchen ihre besondere atmosphärische Transparenz. Das Glas ist in hochgotischen Kirchen ein Mittelding zwischen farbigem Bild und transparenter Wand; es schafft eine entwirklichende Atmosphäre.

\*

Das technisch notwendige Gegengewicht zur Auflösung der Wand im Inneren bildet das raffiniert nach außen verlegte Strebewerk hochgotischer Kirchen. Es hat, allein vom Außenbau her betrachtet, keinerlei Selbstzweck; daher die ursprüngliche Abwehr des deutschen Denkens gegen dieses echt französische Prinzip. Denn in Deutschland gilt auch für einen gotischen Bau: Innen und Außen sind nur zwei Gesichter derselben architektonischen Grundidee, — in Frankreich dagegen: Alles muß dienen, um die feine *élégance* einer absoluten Linearität durchsetzen zu können. Es ist die Emanzipation des Mittels um des einen großen Zieles — der Wandauflösung — willen.

\*

Der basilikale Tiefenzug bleibt auch in der Hochgotik erhalten, jedoch spielt er sich nun sozusagen in zwei Zonen ab: Von der Schreitbahn des Fußbodens aus wird der Blick des Auges in den Raum hinein entsendet, und diese optischen Verbindungen werden in der weiteren Entwicklung immer mehr objektiviert, so daß sich



schließlich ein *Weg des Auges* ablöst, der nicht mehr abschreitbar ist. Diese Anerkennung der *Blicke* — wie überhaupt eines im Kirchenraum stehenden Betrachters — entspringt einem optischen Gefühl und bedeutet im Grunde schon das Ende des Mittelalters.

\*

Im 12. Jahrhundert entwickelt sich der neue plastische Stil. Er erscheint „primitiv“ gegenüber dem, was das 13. Jahrhundert dann später hervorbringt, das kommende Zeitalter der echten Plastik. Der Übergang vollzieht sich nicht ruckartig, auch nicht langsam im Sinne eines „Fort-schritts“, sondern — wie alles Starke und Lebendige — in der Form des Kampfes. Er hat wohl seine bestimmte Richtung, sein Ergebnis ist aber nicht ein „Besser-werden“ dem Früheren gegenüber. Will man für solche geschichtlichen Vorgänge einen Vergleich aus den Naturwissenschaften heranziehen, so hält man sich am besten an das Bild von der Erhaltung der Energie: *Kraft-Umwandlung*, nicht *Kraft-Vermehrung!*

\*

Um 1200 stehen wir an dem sehr wesentlichen Punkte einer spezifisch deutschen Verbindung von Plastik und Architektur. Echt mittelalterlich ist der Weg, auf dem sie erreicht wird: durch Vergrößerung von Kleinformen zur monumentalen Großform, die sich als *innerlich* gesteigerte, als wirklich *übersetzte* Kleinform darstellt.

\*

In der Frühzeit des plastischen Zeitalters gibt es auf deutschem Boden nur wenige Werke einer statuarischen Bauplastik. Denn sie steht im engsten Zusammenhange mit der Entwicklung der



gotischen Kathedrale, deren Ursprungsland Frankreich ist. Die deutsche Plastik denkt, schon in dieser frühen Zeit, individualistischer. Sie entsteht vielfach als Vergrößerung von Kleinformen und ist vorwiegend Innenraumplastik. Anders in Frankreich: aus der Verlebendigung tektonischer Werte an der Architektur selbst entsteht die statuarische Freiluftplastik (Bauplastik), und zwar als ein Strom konsequenter Fortentwicklung unter stetiger Weitervererbung der Formenwelt. In Deutschland vollzieht sich die Entwicklung folgelos, ohne Zusammenhang mit der Architektur, ohne „Schulen“.

\*

Die nordfranzösische Landschaft der Gotik ist die einzige, in der die überkant gesehene Gewändefigur mit ungewöhnlicher Energie zur Grundlage für die Gesamtentwicklung der Plastik gemacht wird. Hier wird die Plattform geschaffen, von der aus man in das 13. Jahrhundert gelangt. Die Krönung dieser ganzen Bewegung erfolgte in Deutschland, die Arbeit des *Weges* jedoch wurde zu einem wichtigen Teile in Nordfrankreich geleistet: Das Kronland ist die Hohe Schule der architekturgebundenen monumentalen Statuarik. Sie setzt die südliche Skulptur, aber auch die normannische Architektur voraus; so geht die Skulptur im wesentlichen auf Romanisches, die Architektur dagegen auf Germanisches zurück.

\*

Gotischer Stil und die Figurenplastik der abgetreppten Gewändeportale sind unlöslich miteinander verbunden.

\*



In Nordfrankreich, dem Ursprungslande der Gotik, entwickelt sich die Plastik an der Architektur, also in engstem Zusammenhange mit ihr. Zunächst hat es den Anschein, als ob der Druck, den die Architektur auf die Figuren ausübt, zu stark sei, um ihre Entfaltung zur Freistatue zuzulassen. Dennoch findet später eine Emanzipation der Figur aus ihrem architektonischen Gebundensein heraus statt. So erfolgt schließlich eine Annäherung an Deutschland, das auf einem völlig entgegengesetzten, aber nicht minder konsequent durchgeführten Wege gleichfalls zur Freistatue kam; eine Tatsache, die von der französischen Forschung bis heute noch totgeschwiegen wird.

\*

Zweierlei Arten von Plastik treten uns entgegen, wenn wir das Heranwachsen des plastischen Zeitalters verfolgen:

1. Die rein dekorative „Streuplastik“ — an Kirchenwänden sozusagen „schwimmende“ Reliefs, Äußerungen mehr einer Gefühls- als einer Gedankenwelt, chaotisch-formlos, oft traumhaft und wie unterirdisch wirkend. Sie ist besonders reich in oberrheinischen Gebieten, so im Elsaß, vertreten und nicht bestimmt zur Eroberung der Großform.
2. Die statuarische, architektonisch bedingte Großplastik, in der sich die Sinnggebung mit der Formgebung deckt. Zwei Hauptmöglichkeiten führen zu ihr hin: einmal das orthogonale Sehen, ein echtes, von der Antike herkommendes Reliefgefühl, das vorwiegend für die Provence verbindlich ist; zum anderen ein „negatives Reliefsehen“, wobei das Relief diagonal angeschnitten wird. Das Positive



daran ist, daß sich auch von hier aus ein Weg zur wirklichen Freifigur, zur Statue auftut.

Es besteht jedoch schon in der Wurzel eine Verwandtschaft zwischen dem kompositionell Klaren, Architektonischen einerseits und dem dekorativen Streuprinzip andererseits.

\*

Die Mitte des 13. Jahrhunderts ist der „griechische Augenblick“ in der Kunst unserer Vorfahren. Wir haben hier eine dem Griechischen parallele Wachstumserscheinung, die drei Menschenalter umfaßt, ähnlich wie in Griechenland selbst; doch ist das Tempo der eigentlichen Entwicklung, um ihren Höhepunkt herum, im Mittelalter wesentlich schneller. Der große Unterschied der geschichtlichen Lage besteht selbstverständlich darin, daß das Griechische *schon da* war und als Phänomen vorlag, als der klassische Augenblick für die europäische Plastik hereinbrach.

\*

Ein Merkmal des 13. Jahrhunderts, das als Verdienst sowohl Deutschland als auch Frankreich zukommt, ist die Ritterlichkeit dieser Epoche — der Zeit Friedrichs des Zweiten. Das wird besonders deutlich an den mit weitgehender Sympathie gestalteten Darstellungen des besiegten Feindes (wie etwa der Synagoge in der Kathedralplastik). Es ist eine tief *plastische* Kultur, weil eine aristokratische Kaste den eigentlichen Ton angibt, genau wie zur Blütezeit der griechischen Plastik. Eine echt aristokratische Kultur verlangt immer *Haltung*, und zwar körperlich wie seelisch. Sie beschränkt sich nicht — wie bisweilen mehr bürgerlich fundierte Kulturen — auf Vertiefung des Geistigen.

\*



Der Sinn der Kante (am Gewändefigurenportal von Chartres) ist der Zusammenstoß zweier Seitenflächen. Hier haben wir es also nicht mehr mit einem Reliefgrund zu tun, sondern mit einer nach außen gestoßenen Wachstumsachse, die zugleich auf das Innere der Portalfiguren übertragen wird. In der Kante liegt somit die Möglichkeit zur Ausstrahlung, zur Entfaltung von einer lebenspendenden Achse aus. — Gleichzeitig sind die Figuren aber auch der Säule verwandt, das heißt also einem Wesen mit rundem Querschnitt. Die Säule gibt die „diensthafte“ Proportion. Ihr Querschnitt kann (dem Gedanken nach, nicht technisch!) bei der Figurengestaltung ausrundend eingreifen.

\*

In der klassischen Figur des Mittelalters treffen drei Kontraste zusammen: Innen und Außen, Rechts und Links, Oben und Unten. Für die Entwicklung der gotischen Plastik ist die Kontrapostierung (Rechts und Links) zunächst am fruchtbarsten gewesen: die Gewinnung der eigenen Breitenachse.

\*

Die echt gotische Plastik Nordfrankreichs hat einerseits noch architektonische Funktion, ist daher anorganisch, tektonisch, — andererseits erhebt sie schon den Anspruch auf ein Verstehen der Figur als etwas dem Menschen Verwandtes. Wenn das auch noch nicht völlig realisiert wird, so findet doch in einem Gleichnis der Hinweis auf das Organisch-Menschliche statt.

\*

Die treibenden Kräfte, die in der deutschen Plastik des Mittelalters wirkten, stehen innerhalb der Gesamtentwicklung Europas. Für die von Frankreich „beeinflusste“ deutsche Plastik (die



übrigens niemals Plagiat war) spielten Italien und Byzanz auch immer eine bedeutende Rolle. Daneben gab es eine national-deutsche Entwicklung, die speziell von der sächsischen Kunst ausging und in deren Ahnenreihe nicht die Kathedral- sondern die Innenraumplastik steht. Dieser andere Zweig reichte über den Rahmen einer bloßen Heimatkunst weit hinaus.

\*

Faßt man Europa als reiche Ganzheit, so fällt die einrahmende Funktion der deutschen Plastik auf. Das 10. und frühe 11. Jahrhundert, die ottonische Zeit, brachte eine hohe Blüte. Dann trat Deutschland zurück hinter Italien, Frankreich und Spanien. Im 13. Jahrhundert hat wiederum Deutschland der Gesamtentwicklung das Letzte und Schwerste angefügt. Niemals vollzog sich das Wachstum in Deutschland mit der gleichen Stetigkeit wie in Frankreich; es ist vielmehr ein Aufleuchten großer Einzelleistungen.

\*

Im 14. Jahrhundert wird die Gestalt unter Verzicht auf Statuarik und Massigkeit zum bloßen Gefühlsgefäß. Dieses Ausgesogenwerden des Massegehaltes einer Figur hat seine Parallele im Begriff des „Entwerdens“ aus der gleichzeitigen Literatur.

\*



## KLASSIK

Klassik bedeutet Ganzheitlichkeit *und* Lebensfähigkeit der Einzelteile, die sich dennoch der Gesamtkomposition vollkommen einordnen.

\*

Die klassische Kunst ist nicht „richtig“, sondern wahr.

\*

Das Größte und Gewaltigste der klassischen Kunst ist ihre Totalität.

\*

Alle Klassik ist ein Triumph des Anthropozentrischen.

\*

Die Klassik ist keine einfache Fortsetzung eines „noch unvollendeten“ Vorklassischen, vielmehr auch eine Gegenbewegung, eine Reaktion auf das Vorklassische.

\*

Das Ziel der klassischen Kunst ist unbedingte Klarheit, kristallinische Fertigkeit. Die Entstehungszustände werden vollkommen vergessen. Anders im Barock: hier ist jeder Werdezustand zugleich eine Art Endzustand, der seine Eigengesetzlichkeit hat.

\*

Unsichtbarmachen des Werdeprozesses entspricht der klassischen Anschauung. Das Sichtbarmachen dieses Werdens, ein subjektiver schöpferischer Akt, ist etwas durchaus Unklassisches.

\*



In der Klassik verwirklicht sich ein großartiges menschliches Ideal von zugleich freier Entfaltung und geschlossener Würde. Es ist bezeichnend für die Menschheit, daß die Realisierung dieses Ideals nur wie ein kurzer Traum war.

\*

Die klassische Kunst ist auch eine Art Wiederkehr des frühmittelalterlichen Idealismus. Es wird meist nichts erzählt, sondern etwas als Situation Unmögliches dargestellt: Repräsentation einer überzeitlichen, überszenischen Idee. Darin beruht das geistige Gleichgewicht dieser Kunst. Ihr formales Gleichgewicht wird erreicht durch das Gegeneinander-Ausgewogensein von architektonischer, plastischer und malerischer Haltung. Die Plastik ist zwar nicht unmittelbar, aber als Prinzip in der klassischen Malerei enthalten. Die Architektur dagegen wird in ihr unmittelbar mitrepräsentiert, als Mathematik der durchgeformten Tektonik. In der Malerei waltet die Architektur sowohl an sich als auch in den Gestalten: in ihrem Gleichgewichtsanspruch, ihrer Rahmenverwandtschaft, im gleichmäßigen Verteilen der Kräfte.

\*

Die klassische Kunst ist kein absoluter Ruhepunkt, vielmehr eine Übergangszeit, sogar im Leben einzelner Menschen. Sie ist die Proklamierung einer bestimmten Idee, nicht etwa die Vollkommenheitsidee an sich. Sonst wäre alles Frühere nur ein Vorstadium und alles, was nach ihr kommt, ein allmählicher Abfall.

\*

Die Behauptung, daß die klassische Kunst nur eine sehr kurze Epoche gewesen sei, darf nicht



mißverstanden werden. Es wäre ein plebejischer und ganz uneuropäischer Standpunkt, wollte man den Nachweis der Kürze als Einwand oder Vorwurf gegen eine Stilperiode auffassen!

\*

Die „klassische Kunst“ (im Sinne Wölfflins) ist etwas durchaus Spätzeitliches. Sucht man nach einer Parallele im griechischen Altertum, so könnte man höchstens die Pergamon-Zeit heranziehen, den hellenistischen Barock, — nicht aber die Epoche des Phidias.

\*

Die Vorstellung einer objektiven, von der Ansicht unabhängigen Gestalt im Raume ist für das 14. Jahrhundert noch ganz unmöglich. Sie bildet die Basis der Klassik, des Barock, der Neuzeit. Das objektive Motiv stellt sich sozusagen selbst hin. In dieser Ausnützung der Wirklichkeit mit ihren vielen Ansichten für den Formtrieb in der Kunst liegt ein wissenschaftliches Moment, ein Erkenntnisdrang.

\*

Die „Figur“, das heißt die Einzelform einer Gruppe, ist sehr oft nicht als Eigenexistenz zu verstehen, sondern als kleiner Kern der ihr übergeordneten Gesamtform, der „Gestalt“. Es ist ein Teil des Geheimnisses klassischer Kunst, daß hier der Begriff „Figur“ zusammenfällt mit dem ihr übergeordneten Begriff der „Gestalt“.

\*

Die „klassische Kunst“ Italiens kann man an Werken der Malerei, auch an der Architektur aufweisen, aber nicht eigentlich an der Plastik. Klassische Malerei und klassische Architektur sind so gewaltig, daß zwischen ihnen die Plastik sozusagen totgepreßt wird.

\*



Das Inhaltliche erscheint in der Klassik als Zentrum, im Barock als Finale und Ziel; im Manierismus sinkt es oft herab zum bloßen Anlaß.

\*

Die Farben der Klassik sind gesund, von großer Ausbreitungskraft und innerer Ruhe. Im Barock wird dieses „Gesunde“ gelegentlich fast übersteigert (Rubens!).

\*

Die Aufhebung der in der Klassik selbstverständlichen und vollkommen erreichten Identität von Inhalt und Form ist ein Hauptmerkmal des Manierismus.

\*



## MANIERISMUS

Was den eigentlichen Begriff „Manierismus“ ausmacht, das muß zunächst oft negativ ausgedrückt werden, führt aber schließlich doch zu positiven Stilerkenntnissen.

\*

Es muß betont werden, daß „manieristisch“ nicht „manieriert“ heißt und Manierismus nicht dasselbe ist wie Manieriertheit, obwohl in beiden Fällen derselbe Wortstamm zu Grunde liegt. Der Manierismus ist ein stilgeschichtliches Phänomen. Hinter dem Worte selbst steht ein Begriff des 16. Jahrhunderts (maniera), der an sich nicht tadelnd gemeint war.

\*

Die seelische Lage, aus der die klassische Kunst entsteht, hat etwas von der Klarheit des Tages. Die Werke der Klassik sind alle von einer eigentümlichen Helligkeit. Die klassische Kunst ist tief, aber stets durchsichtig; in ihr gibt es kein Zwielficht, weder im unmittelbaren noch im seelischen Sinne. Der Manierismus erreicht bei all seinem unleugbaren Zauber nirgends die taghelle Reinheit klassischer Kunst. Alle Formen sind wie Schilde einer vorgetäuschten Klarheit, wie Panzer der Form, hinter denen sich das eigentliche Wollen verbirgt.

\*

Manierismus heißt melancholische, verzichtende Unterwerfung unter die Bedingtheit des Daseins.



Alle manieristische Kunst hat etwas seltsam Freudloses. Was dem Manierismus völlig fehlt, ist der Humor.

\*

Auch ein Werk wie Raffaels „Schule von Athen“ enthält viel Gedankliches. Aber man kann das Wesentliche begreifen, selbst wenn man den Inhalt nicht in allen Einzelheiten kennt und versteht. Das Bild ist einem jeden, visuell empfänglichen, auch primitiven Menschen zugänglich. Für den Manierismus dagegen gilt, was Vossler in der Literatur (Lope de Vega!) „die Flucht aus der Sache in das Wort“ nennt. Es ist eine durchaus negativistische Gesinnung, ohne einen freudigen Glauben, und darum eine spätzeitliche und völlig unvolkstümliche Kunst.

\*

Der Manierismus suchte wohl noch den Anschluß an die alte Harmonie, aber durch Übersteigerung von Beziehungen wird der Sinn der Klassik umgedeutet. Manierismus verträgt sich durchaus mit Klassizismus. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Manieristen in dem Bewußtsein gelebt haben, das Klassische fortzusetzen; von vielen läßt es sich sogar literarisch nachweisen.

\*

Die manieristische Architektur (also zum Teil auch die Architektur Michelangelos) steht dem frühen Quattrocento (Brunelleschi) und damit wiederum dem späteren 14. Jahrhundert nahe, während man andererseits eine Verwandtschaft feststellen kann zwischen Bramante und Alberti. Beide haben ein viel stärkeres Gefühl für breite Lagerung, Geschlossenheit, für das In-sich-kreisen von uns gegenüberstehenden Formen.

\*



Solche Ähnlichkeiten sind selbstverständlich nie absolut zu nehmen. Der dazwischen liegende Zeitraum verleugnet sich niemals, er hinterläßt unverwischbare Spuren und läßt das „Ähnliche“ zweier Zeitalter oder im Atmungsprozeß des geschichtlichen Lebens verwandter Stilperioden zugleich als tiefen Unterschied erscheinen.

\*

Echt manieristisch ist die Ent-Individualisierung. Dagegen hat die Ausbreitung und Ausdehnung der Figur stets zum Klassischen gehört.

\*

Im Manierismus wird der Zeit- und Entwicklungsbegriff, somit die *Ursächlichkeit*, innerhalb des Bildganzen aufgehoben. Nicht mehr Geschehen wird dargestellt, sondern ein Angeordnet-worden-sein von Figuren.

\*

Ein typisches Merkmal des Manieristischen ist das Sich-repräsentieren-wollen der Form, ein artistisches Element, so daß man vorübergehend von einer Art Eitelkeit der manieristischen Form sprechen darf, selbst bei Darstellung heiliger Inhalte.

\*

Im Manierismus verliert der untere Bildrand seine statische Bedeutung. Nur noch die Eckpunkte der Basis sind wichtig. Von dem kompositionell oft noch vorhandenen „klassischen Dreieck“ werden die Schenkel weit mehr betont als die Basis. Rahmenverwandte Formen kommen vor, aber relativ selten in der Horizontalrichtung, dagegen außerordentlich stark in der Vertikalen.

\*



Die alte Harmonie wird im Manierismus nicht zertrümmert, sondern weitergedacht, bis sie schließlich ihren eigentlichen Sinn verliert.

\*

Die Formensprache des Manierismus ist erstaunlich wandelbar, der Reichtum an Möglichkeiten noch relativ groß. Wesentlich aber ist die Gesinnung, die dahinter steht und die wir mit ziemlicher Sicherheit aus den Formen ablesen können. Der innere Glaube an die Wucht und Würde, an die aktive Kraft der Gestalt ging verloren.

\*

Vordringliche Formkonsonanzen sind ein Merkmal des Manierismus.

\*

Am nächsten kommt man dem Manierismus durch eine Betrachtung seiner Porträts. Sie sind fast alle von einer vornehmen, aber künstlichen Gehaltenheit. Das Bemühen um äußere Ruhe, um Haltung, zeigt sich überall: in der Tracht, im Schmuck und in anderem modischen Beiwerk, auch in der Art wie man „das Gesicht trägt“. Es liegt wie eine Maske vor der inneren Zerrissenheit. Aber eine Handbewegung verrät dann häufig die geheime Nervosität, die sich nicht ganz zu offenbaren wagt.

\*

Die Bildnisse sind das beste Selbstporträt der manieristischen Zeit. Für den ahistorischen Betrachter ergibt sich zunächst etwas, das allgemein anerkannt werden muß: die hohe Qualität dieser Porträtkunst.

Es gilt für den ganzen Manierismus, daß die einzelne Gestalt kein Eigenrecht innerhalb einer Gesamtkomposition hat. Beim Porträt ist die Einzelgestalt — hier notwendig Träger und Inhalt



des ganzen Bildes — dasselbe wie die Übergestalt bei anderen Kompositionen. Einer Hand, einem Arm usw. kommt hier eine entsprechende Bedeutung zu wie bei vielfigurigen Bildern einer ganzen Figur.

Der Sinn für das Überindividuell-Typische zeigt sich auch bei den manieristischen Darstellungen von Einzelpersonen. Das kann unter Umständen als gewaltige Stilkraft erscheinen und eine wertsteigernde Wirkung haben für die Darstellung des Menschenbildes, und im Manierismus war das auch tatsächlich der Fall.

\*

Ein starker Formalismus eignet der manieristischen Epoche. Formalismus aber, angewendet auf Menschendarstellungen, kann eine hohe Vornehmheit ergeben.

\*

Es kommt in der gesamten klassischen Porträtkunst niemals vor, daß sich der Kopf im oberen Drittel des Bildes befindet. Im Manierismus rückt der Kopf sehr oft bis nahe an den oberen Bildrand, und dadurch wird jener merkwürdige Ausdruck von Steilheit erreicht, der für die manieristische Formensprache bezeichnend ist.

\*

Im manieristischen Porträt erscheint der Mensch gleichsam als Inhalt der Tracht. Sie ist ein strenges, kalt prangendes Eigenwesen und nicht dem Körperlichen untergeordnet.

\*

Die Menschen manieristischer Porträts sind zwar sicherlich in ihrer Individualität begriffen, aber entscheidend ist die ihnen auferlegte Form, die seelische Gesamthaltung dieses Zeitalters. Haltung ist hier nichts Freies, Selbstverständliches, sondern wird als Pflicht begriffen, als Panzer.

\*



Eine gewisse Wiederkehr spätgotischer Ideen gehört zu den Merkmalen des Manierismus.

\*

In manieristischen Werken ist oft ein ähnliches Zusammensein von Spitzigkeit und Fülle anzutreffen wie später im 18. Jahrhundert.

\*

Echt manieristisch ist das Gefühl für herabfließende Formen. In der Architektur äußert es sich z. B. in den hängenden Pilasterfüllungen, die bevorzugt werden an Stelle von steigenden Kanneluren.

\*

Im Manierismus wird der Glaube an die Bedeutung des Organischen geschwächt oder der Willkür des Einzelnen überlassen. Die menschliche Gestalt kann nun abgewandelt werden bis zu einem Grad, den man fast Verzerrung nennen muß.

\*

Mit den selbstverständlichen Einschränkungen gilt vom ganzen Manierismus: Italismus im Norden und (wenn auch weniger stark) Germanismus im Süden. Beides sind deutliche Zeichen einer inneren Erschütterung.

\*

Manierismus und Klassizismus bedeuten beide ein individuelles Verhalten zur Welt. Sie richten beide den Blick auf etwas schon Dagewesenes, das sie mit dem Bewußtsein bejahen, aber im Unbewußten nicht mehr finden können. Man glaubt noch an die vergangene große Epoche und meint sie fortzusetzen, kann ihre Größe aber nicht mehr erreichen und verändert ungewollt ihren Stil, den man innerlich nicht mehr besitzt.

\*



Die Farben bekommen im Manierismus etwas Verwesliches, leicht Kalkiges. Dazu kommt eine Vorliebe für das Changieren, für Abstufungen und Abtönungen innerhalb derselben Farbe, für die „Valeurs“. Ein durchaus unklassischer Zug. Die Klassik kannte nur eine klare, eindeutige Farbgebung.

\*

Manieristische Figuren (in der Plastik) sind ihrer Gesamtproportion nach meist unstatistisch. Der Unterkörper wird häufig nur als „notwendiges Übel“ behandelt, als bloßer Träger von Gelenkformen. Man könnte sie sich — vorübergehend — auch als liegend vorstellen; es würde ihnen lange nicht soviel anhaben wie einer wirklich statischen Figur mit tragfähiger Unterpartie.

\*

Im Barock bringt die Figur die Form aus sich selbst hervor, als ihre eigene *Leistung*. Im Manierismus wird die Form der Gestalt von außen her *aufgelegt*, als vorgefaßte Formenmeinung.

\*

Der Manierismus *verschweigt* die Widerstände. Der Barock, der die menschliche Kraft bejaht, legt die *Überwindung* der Widerstände klar an den Tag. Im Barock kann eine Figur sich bäumen, sie kann stöhnen und ächzen!

\*

Man kann bei aller Vorsicht die Antithese aufstellen: Im Manierismus ist selbst die Bewegung noch Ruhe, im Barock selbst die Ruhe noch bewegt.

\*

Das langsame Festwerden der Formen von links nach rechts ist ein klassisches Prinzip, eine besondere Art, etwas *durchzuerleben*. Bezeichnend



für den Barock ist dagegen die Steigerung vom Ruhigen zum Bewegteren bei einem Ablesen der Formen von links nach rechts. Die rechte Seite eines Bildes oder einer plastischen Gruppe erscheint hier als zeitliches Endergebnis im sinfonischen Sinne. Das Zeiterlebnis des Manierismus ist schwebend, was sich am deutlichsten an seiner Ornamentik aufweisen läßt.

\*



## BAROCK

Es gibt noch heute Menschen, die den Barock nicht für einen Stil halten. Er wird angesprochen als „Stil der Willkür“ — und das heißt: *kein* Stil. Denn Stil und Willkür sind absolute Gegensätze. Wir behaupten dagegen: Der Barock ist ein Stil, in dem das Gegenteil jeder Willkür auf die Spitze getrieben wurde. Im Barock herrscht das Ganze über seine Teile; der einzelne Teil ist nicht für sich lebensfähig (wie in der Klassik). Unverständlichkeit des Details ohne das Ganze ist eine der wichtigsten Grund-Definitionen des Barock, und das heißt, positiv ausgedrückt: Herrschaft der Ganzheit.

\*

Die vielen Fehltriteile über den Barock liegen hauptsächlich begründet in einer falschen Stellung seinen Werken gegenüber. Sie verlangen einen „langen Atem“, wenn man sich so in sie hineinfühlen will, wie sie es fordern dürfen. Erst am Ende einer sehr langen Reihe von Einzelerlebnissen ist es möglich, zu einer Synthese vorzustoßen. Das schließt die Forderung und die Aussage eines großen Gehaltes an *Zeit* in sich ein. Man braucht dazu (aesthetisch genommen) eine „gute Lunge“, also etwas durchaus Gesundes! Reicht sie aus bis zur letzten Zusammenfassung und gelingt die Synthese, dann erweist es sich, wie sinnvoll das Ganze auch in seinen einzelnen Phasen ist.

\*



Das 19. Jahrhundert *mußte* dem Barock gegenüber versagen, weil es eine Zeit höchsten Spezialistentums war, weil es nicht im Ganzen denken konnte.

\*

Der „lange Atem“, die Kunst des Wiedererkennens nach größerer Pause innerhalb einer Gesamtheit, zu deren letzter Erkenntnis viele Einzelerlebnisse notwendig sind, — dies ist nicht nur ein Merkmal barocker *Baukunst*. Es findet sich ebenso in der Musik jener Zeit. Um eine Bachsche Fuge nicht nur an sich vorbeirauschen zu lassen, sondern wirklich zu durchleben, dazu bedarf es einer Konzentrationsgabe, die den meisten heutigen Menschen verloren gegangen ist. Es handelt sich hier allerdings um eine Komplizierung, aber um eine Komplizierung, die das Ganze nicht zerstört; um eine *Spannung*, und dazu gehört der Begriff des Kontrastes.

\*

Die Verstehbarkeit des Einzelnen nur aus dem Ganzen hängt zusammen mit dem berühmten barocken Begriff der Subordination.

\*

Großes Format und innere Ganzheitlichkeit sind in verschiedenen Stilen möglich. Die Ganzheitlichkeit gehört zu den Urbegriffen des Barock, in viel höherem Maße als der Renaissance. Echt barock ist: Unverständlichkeit des Teiles ohne das Ganze; Schmiegsamkeit des Sehens; eine gewisse Komplizierung beim Vorgang des Betrachtens. Bei älteren, vorbarocken Werken besteht vielfach eine isolierte Lebensfähigkeit der Teile.

\*



Identität von Inhalt, Form und Vortrag ist ein Urprinzip barocker Kunst. Das Miterleben des Schaffenden ist so stark, daß der Schaffens-Vorgang unmittelbar in die Form hineinprojiziert wird.

\*

Es ist ein Grundzug barocken Denkens, jede Kraft zu empfinden als Macht, die erst erkämpft werden muß. Auch die Schönheit ist nichts Selbstverständliches, auch sie muß erst errungen werden.

\*

Ergebnis des Hellen aus dem Kampf mit dem Dunklen, „per aspera ad astra“: ein im höchsten Maße barockes Prinzip!

\*

Echter Barock ist nicht Schwulst und Bizarrerie, sondern *Organisation*.

\*

Im barocken Prinzip der *Organisation* (sein Gegensatz ist das klassische Prinzip der *Kristallisation*) steckt der Begriff des Werdens, des in sich selber Wachsens (und damit auch schon eine leise Anspielung auf das Vergehen!), der nicht nur für die Schöpfungen Michelangelos, sondern in gewisser Weise auch für den gesamten Barock kennzeichnend ist. Ein kristallinisches Gebilde dagegen ist unabhängig von der *Zeit*; es ist das Symbol der Unbedingtheit: nicht *Geschehen*, sondern *Sein*.

\*

Ganzheitlichkeit ist nicht nur eine Eigenschaft klassischer Formen; es kommt hier sogar mehr auf die Ganzheitlichkeit des *Teiles* an. Barocke Ganzheitlichkeit dagegen kennzeichnet sich dadurch, daß der einzelne Teil nicht mehr



verständlich ist ohne das Ganze. Der Manierismus steht dazwischen; zu ihm gehört ein adrierendes Gefühl.

\*

Die eigentlichen Träger der deutschen Barock-Kultur sind Architektur, Musik und Ornament. Neben ihnen geht höchstens die Plastik noch als ebenbürtig mit.

\*

Deutschland hat den Barock zu einer unerwarteten und in allen übrigen Ländern unerreichten Krönung gebracht zu einer Zeit, in der sonst der Barock eigentlich schon zu Ende geht, — auch hier wieder einmal die typische Unmodernität der deutschen Kunst!

\*

In einem echten Barockbau ist alles erfüllt und bedingt von einer sozusagen eingespannten Energie. Er ist nicht einfach vorhanden, sondern stellt eine wirkende Kraft dar.

\*

Der im Barock häufige Ovalbau ist als solcher bereits eine Synthesis: ein längsgerichteter Zentralbau, das heißt eine Form, in der die vollkommene Einheit zwischen Lang- und Rundbau erreicht wird.

\*

Ein häufiges Charakteristikum barocker Bauten: das Wegschirmen der Lichtquellen. Dadurch bekommt ein Raum etwas auf geheimnisvolle Art Durchlichtetes.

\*

Zur gedrehten Säule: Um eine solche Form zu gestalten, muß man die Säule als *Masse* empfinden und diese Masse als etwas Bewegliches im aktiven Sinne: als etwas *sich Bewegendes* — ein echt barockes Prinzip.

\*



Der Kirchenbau in Deutschland zur Zeit des Barock verrät, daß das Land der Peterskirche, bewußt oder unbewußt, dahinter steht. Für den Profanbau gilt ähnliches: hier ist es meist das Land von Versailles.

\*

Der Barock brachte die letzte große Kirchenbaukunst in Europa. Seine Baumeister haben wirklich noch kathedralenhaft gedacht. Ein tief religiöses Gefühl bedingt die großartige Frische dieses Stils.

\*

Noch in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts stehen innerhalb des Gesamtbegriffes „Barock“ in Deutschland zwei ganz verschiedene Arten von Architektur nebeneinander:

1. Eine reale, rationale trotz ihres barocken Schwunges, — die Architektur der bewußt kontrollierbar gelassenen Maße, bei der es keine Spaltung gibt zwischen Sein und Schein. Bauten dieser Art sind auch noch bei größter Ausdehnung eine Bestätigung unserer eigenen Körperlichkeit.
2. Eine Baukunst der bewußt unkontrollierbar gemachten Maße. Ideale Unendlichkeit kann geboten werden in einer winzigen Realität. Dies kann sich steigern bis zu jenem ekstatischen Rausch, bei dem der Mensch eigentlich nicht mehr Körper ist, sondern nur noch Gehirn und Auge. Darin liegt ein fast romantisches Gefühl.

Im Grunde ist dieser Zwiespalt nichts anderes als die barocke Spannweite überhaupt.

\*

Die echt barocke Gestalt verbindet sich durch Blick und Gestik nicht nur mit dem Unendlichen, sondern auch mit *uns*, ihren Betrachtern.



Die Barockplastik hat eine starke Neigung zur Darstellung religiöser Themen. Immer wieder wird das *Leiden* zum Gegenstand genommen, — aber das Leiden eines *bejahten* Körpers.

\*

Barocke Plastik heißt: stark ausgeprägte Körperlichkeit und Wahrung der Existenzform bei durchströmender Bewegung.

\*

Die deutsche Barock-Plastik ist in vielen Fällen nur eine Art erweitertes Ornament. Gerade in der Barockzeit besteht eine materielle Verknüpfung, eine Aufgabengemeinschaft zwischen allen Gebieten der darstellenden Kunst, besonders zwischen Plastik und Architektur. Daneben besteht hier eine innere, organische Verwandtschaft, eine starke Ähnlichkeit der Willensrichtung in mehreren Zweigen des Kunstschaffens. Sogar personale Verbindungen sind häufig: Andreas Schlüter zum Beispiel war Architekt und Plastiker, Cosmas Damian Asam hat sich als Architekt und Maler betätigt.

\*

Unabhängigkeit der inneren Bildform von der Rahmenform: ein echt barocker Grundzug.

\*

Bei spätbarocken Deckenbildern (Tiepolo) wird unser Sehen sozusagen von oben her erobert. Ähnlich in der Asam-Architektur, wo sich alles erst in der obersten Zone erfüllt und der Mensch gleichsam vergessen muß, daß er Beine hat. In solcher Loslösung von der Rücksichtnahme auf einen Betrachter liegt schon ein Abschneiden von den Wurzeln des Barock, eine bewußte Absage an das Gewesene, eine vollkommen veränderte Stellung des Menschen zum Kunstwerk.

\*



In der barocken und spätbarocken Malerei ist das Licht ein Lebelement, das fast wie eine Person wirkt. Im Klassizismus hat es keinen Eigenwert mehr, sondern ausschließlich dienende Funktion. *Person* ist jetzt nur noch der Mensch.

\*

Die Ferne ist das eigentliche Ziel bei allen Bildern Watteaus, und darin liegt das „Romantische“ dieser Spätbarock-Stimmung. Im Rokoko dagegen dient die Ferne nur dem Vordergrunde.

\*

Die Mächte, die hinter dem Barock *und* dem Klassizismus stehen, sind ewige Mächte. Es ist vor allem das Bewußtsein, bedingt zu sein, und der Wunsch, es nicht zu sein.

\*

Versuch einer Definition des Rokoko (ohne den Anspruch auf erschöpfende Ausdeutung): Das Rokoko gibt die zur Ganzform erhobene freie, asymmetrische Endigung.

\*

Man ist immer wieder erstaunt zu sehen, wie klar und einfach die architektonischen Grundformen gerade in spätbarocken Räumen sind. Das äußert sich auch im Detail: im Rokoko ist z. B. ein Kapitell häufig nicht mehr Umriß eines Körpers, sondern losgelöstes Gitter um eine ganz einfache Grundform. Könnte man hinter dieses Gitter greifen, so würde man eine klassizistische Säule mit klaren architektonischen Gliederungen finden.

\*

Entsprechung ohne Spiegelgleichheit ist ein Merkmal des beginnenden Rokoko; es ist dieselbe Freiheit, wie wir sie in der Musik der Zeit finden.

\*



Das Rokoko hat keine eigenen großen Bauschöpfungen mehr aufzuweisen; es erschöpft sich in Malerei und Dekoration.

\*

Das Rokoko ist zwar noch ein deutlicher Allgemeinstil, aber kein Stil, der von einer raumschöpferischen Tendenz ausgeht. Das Dekorative tritt an die Stelle des Architektonischen. Die Ganzform wird zum Diener einer ornamentalen Darstellung.

\*

Im Rokoko ist das dekorative Element an sich stärker als der Sinn für stoffliche Werte und Differenzierung ihrer Wärmegrade.

\*

Der Barock hatte noch seine eigenen, aus seinem besonderen Stilwillen heraus gebildeten Räume, oft mit kurvierten Grundrissen und mit Gewölbe- oder Kuppel-Konstruktionen, die wir heute nicht nachahmen könnten. In manchen Fällen ist es sogar bis jetzt noch nicht gelungen, einen Barockraum in der raffinierten höheren Mathematik seiner Krümmungen rechnerisch genau zu erfassen. Das Rokoko hat keine eigenen Räume mehr hervorgebracht. Der Eindruck, daß es sich in einzelnen Fällen um eine Rokoko-Architektur handle, wird meist nur durch die Dekoration erzielt; die Räume als solche sind — noch oder schon — anders empfunden, das heißt, sie sind in ihrem rein tektonischen Aufbau entweder noch Barock oder schon Klassizismus.

\*

Die Welt des Barock war eine Welt der höheren Mathematik. Der Klassizismus erschöpft sich in



Formen der niederen Geometrie. Hinter dem neuen Stil steht viel edle Absicht, aber es ist auch unendlich viel verloren gegangen.

\*

Alles was auf den Barock folgte, bringt nur noch ab und zu Gegenstöße des plastischen Prinzips. Die Zeiten eines echt plastischen Empfindens sind mit dem Barock vorläufig zu Ende gewesen.

\*

Der Klassizismus ist, wenn man einen so starken Ausdruck gelten lassen will, die Leiche des Barock. Mit dem Barock hört der eigentliche Kirchenbau auf; sein Tod ist gleichbedeutend mit dem Tode der sakralen Baukunst. Was nachher kommt, ist „die Kirche als Konzertsaal“.

\*

Das Ende des Barock bedeutet überhaupt ein Ende in der gesamten Kunstgeschichte. Mit ihm schließt ein großer Abschnitt, in den auch schon das Mittelalter hineingehört.

\*



## 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 Architekturzeichnungen. 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.

\*



MEISTER UND WERKE  
(Analysen und Fragmente)

Zum Denkmal Heinrichs des Löwen in Braunschweig:

Dieses Denkmal, das in Europa als Aufgabe vergleichslos ist, stellt zugleich ein großartiges Symbol für den Menschen dar, dem es gesetzt wurde. Typisch deutsch der Machtwille, der sich in dieser Monumentalform ausdrückt. Obwohl der Meister wahrscheinlich nie einen Löwen gesehen hat, ist doch die majestätische Idee des Löwen völlig erfaßt, und zwar als wirkliches Tiererlebnis, mit heißer Liebe für die straffe Energie des Tierkörpers. Es ist Ausdruck einer ganz einzigartigen Phantasie bei klarem Gefühl für die Begrenzung der Einzelformen.

\*

Die Naumburger Plastik gehört zum Deutschen, was es überhaupt gibt. Sicher hängt das damit zusammen, daß wir hier bei einer Epoche mit einem Doppelgesicht stehen. Wir sind *noch* im Mittelalter, und dennoch wird eine Annäherung an das Porträt erreicht, die nirgends in jener Zeit so stark ist wie hier. Die Figuren sind zwar noch keine Porträts im heutigen Sinne, wohl aber Charaktere, personenhafte Darstellungen. Jede erweckt den Eindruck einer Individualität. — Frankreich geht damals, ohne die letzten Gipfel zu ersteigen, durch ein neues Tal schon wieder weiter zu einer neuen Epoche, die wir unter dem Begriff „14. Jahrhundert“ zusammenfassen. In Naumburg dagegen kostet man die letzten Möglichkeiten der voraufgehenden Epoche aus und erreicht allerhöchste Annäherung



an die Natur, ohne daß der Stil des 13. Jahrhunderts gebrochen würde.

\*

Giottos Bedeutung liegt vor allem darin, daß er die vollplastische Großfigur in die Fläche projizierte, was im Norden damals noch nicht möglich war. Hier spricht die schauseitenartige Einfachheit des italienischen Denkens: das Kunstwerk als schöner, klar erfaßbarer Gegenstand im Raume. Ein anderer, mehr äußerlicher Grund der frühen Übertragung von Vollplastik ins Flächenhafte ist der, daß die italienischen Wände viel stärker als die des Nordens nach der Freskomalerei rufen.

\*

Bei Giotto hat alles, Gestalt *und* Landschaft, eine mimische Funktion. Der Schauraum seiner Bilder ist keine wirkliche Fläche, sondern eher eine Art Reliefbühne, ein Kastenraum ohne große Weiten und Tiefen, ein Raumrelief. Die echt italienische Forderung des klaren Schaubarmachens erzeugte hier eine einheitliche Schau-bühne.

\*

Giottos Figuren stehen an genau derselben Stelle, in der gleichen geschichtlichen Lage wie die der nordischen Plastiker um 1300; ihre Merkmale sind: Blockschwere, Faltenarmut, bejahte Körperlichkeit, Tektonik.

\*

Den Fresken Giottos liegt bei aller „Neuheit“, die sie angesichts der damaligen europäischen Geschichtslage bedeuten, doch noch ein mittelalterliches Prinzip zu Grunde, nämlich die echt mittelalterliche Forderung des „Entlang-sehens“, das immer zugleich noch ein Lesen ist. Die Auf-



teilung in Streifen und Felder (Arena-Kapelle, Padua) ist von echt mittelalterlichem, strophischem, rhythmischem Reiz. Jedes einzelne Bild steht in Beziehung zu den Nachbarbildern.

\*

Bei allen Figuren Giotto ist ein Grundriß vorstellbar, und zugleich offenbaren sie sich in einer beneidenswerten Harmonie als Flächenfiguren.

\*

Bei Giotto ist alles Größe und Zeitlosigkeit. Seine glockenhaft schweren Gestalten haben etwas Allgemeingültiges.

\*

Donatello war eine große Naturkraft. Sein langes Leben voller erstaunlicher innerer Wandlungen ist ein ganzes Geschichtsbild und umschließt eine Folge von Generationen. Er war einer der kühnsten Meister, ein typischer Abendländer. Jeder seiner Schritte ist wie ein Sprung ins Dunkle, Ungewisse. Auch die scheinbaren Ruhepunkte in seinem Leben sind immer nur Einhalte gewesen, Ansatzstellen zu neuem Sprung. Donatello war Revolutionär der charakteristischsten Art: Revolutionär auch gegen sich selbst. Man kann sich ihm nicht mit den üblichen Methoden der Stilkritik nähern. Er ist wissenschaftlich kaum oder nur schwer zu erfassen. Oft machen es nur die Intensität und Qualität seiner Werke theoretisch denkbar, alle für ihn gesicherten Arbeiten auch wirklich als seine eigenen anzuerkennen.

\*

Das Überpersönliche am Masolino-Masaccio-Problem liegt darin, daß sich in ihm das Aufkommen einer neuen Welt spiegelt. Seit dem



Beginn des 15. Jahrhunderts ist das Bild nicht mehr kollektives Entlang-Lesen, sondern ein Hinein und Daraufzu, bezogen auf einen als solchen anerkannten Betrachter. Diese Anerkennung des Betrachters war eine natürliche, geschichtlich bedingte Erlebnisform und drang den damaligen Menschen sicherlich noch nicht ins Bewußtsein. Bewußt wurde ihnen dagegen die neue Richtigkeitsforderung, die an sich noch nichts Künstlerisches ist, sondern nur das Eindringen eines wissenschaftlichen Prinzips in die Kunst bedeutet. Daß die richtige Perspektive zu künstlerischer Raumbtiefenwirkung nicht unbedingt notwendig ist, beweisen einerseits die Brüder van Eyck, bei denen auch nicht eine „richtige“ Konstruktion vorkommt; andererseits die Bilder vieler Problematiker, die bei aller „Richtigkeit“ keine räumliche Tiefenwirkung erzeugen. Bei Masolino erscheint das neue Problem überbetont, als ein Sichüberstürzen in die Bildtiefe; die neuen Mittel wurden ihm fast zum Ziele seiner Kunst. Masaccio machte die Mittel wieder zu Mitteln. Sein wesentliches Verdienst ist das Abfangen des in die Tiefe stürzenden Blicks, seine raumschaffende Gestaltenbildung.

\*

Neben Masaccio gab es keinen Maler von gleich großer Absicht. Sein monumentaler Idealstil stand über den Mitteln; er fand die vollkommen harmonische Abstimmung zwischen Raum und Gestalt, die bei Masolino immer nur nacheinander rufen, niemals aber in gleich großartiger Weise zusammengekommen sind.

\*

Wir müssen unterscheiden lernen zu sagen: der war ein Diener und der war ein Herr. Masaccio gehört zweifellos zu den Herren.

\*



Piero della Francesca steht innerhalb seiner Alterslage im wesentlichen allein da. Seine einmalige Aufgabe war es, die verklärende Kraft der reinen festen Form an sich zu entdecken. Seine Farben sind von einer merkwürdig kühlen Helligkeit, selbst die Schattenzonen erscheinen noch lichtverwandt. Eine lebengesättigte zuständige Ruhe erfüllt die Figuren, seine Fresken sind eine klingende Distanzenharmonie aus Menschengestalten und Bäumen. Jede Figur wirkt wie ein neues, achsengerechtes Feststellen, sie trägt ihren gewaltigen Maßstab in sich selbst, ist gemeint als erhabene Zuständigkeit. Die Eiform der Köpfe wird zum Sinnbild der tektonischen Festigkeit. Alles, was die Form schließt, wird vergrößert; dagegen werden Augen und Mäuler besonders klein dargestellt, weil sie die Form öffnen. An solch einer Einzelheit erkennt man erst, wie weit diese scheinbare „Sachlichkeit“ von der Wirklichkeit entfernt ist. Die Kunst Pieros ist von einer unerhört großen, schweigsamen Monumentalität. Er hat — so könnte man sagen — das Schweigen selbst zum Klingen gebracht. Aber der eigentliche stille Zauber seiner Bilder ist unaussprechbar. Er liegt begründet im Wunder alles Genialen, das nicht erklärt werden kann, vielmehr als solches hingenommen werden muß.

\*

Über die Jahrhunderte hinweg reichen sich Giotto, Donatello, Masaccio und Michelangelo die Hände, jene Meister einer merkwürdig ernsten, kargen Form, die im Grunde ein Merkmal alles wahrhaft Großen ist.

\*



Wer aus Botticellis „Primavera“ die heitere, strahlende Gesundheit einer „frühen“ Kunst herausliest (Früh-Renaissance), der sieht vielmehr in diese wie in alle Werke der Zeit etwas hinein, was nicht in ihnen steckt, sondern nur von den Fortschrittstheoretikern erwartet wird. In Wahrheit spricht hier eine schon kranke, etwas dekadente Spätkunst, die durchaus kein Glücksgefühl ausströmt.

\*

Es liegt im Wesen eines Menschen wie Lionardo, daß sich schon zu seinen Lebzeiten Legenden um ihn bilden.

\*

Die Kunst Lionardos ist nur ein Teil seines Lebens, von ihm aus gesehen sogar nur ein kleinerer Teil.

Seine Kunst ist Fragment — oft sogar erstaunlich fragmentarisch im Einzelnen.

\*

Lionardos Kunst entspringt einem großen schöpferischen Erkenntnistrieb. Sein Werk ist trotz aller Vielgestaltigkeit Ausstrahlung von *einem* Zentrum aus.

\*

Nicht der unerhörte Reichtum Lionardos stellt einen alleinigen Wert dar, sondern seine Ganzheit. Sein Wesen ist allseitige Radianz mit stetem Rückweis auf das eine große Zentrum.

\*

Auch in der Kunst Lionardos ist immer etwas vom Erkenntnistrieb — und in denjenigen seiner Werke, die nur der Erkenntnis dienen, immer etwas von seiner Kunst.

\*



Unmittelbares Symbol der Welt, wie Lionardo sie sieht, ist der Zentralbau. Lionardo selbst ist wie ein Zentrum: er sitzt gleichsam im Innern des Weltraumes und strahlt von dort her nach allen Seiten aus. Deshalb ist auch die Idee des Zentralbaues symptomatisch für sein Wesen.

\*

Lionardo ist grenzenlos, ohne jemals chaotisch zu sein.

\*

Ein Gesichtspunkt, der zum Verständnis Lionardos wesentlich beitragen kann: die wechselseitige Erhellung des Gegensätzlichen.

\*

Für Lionardo ist die Welt kein Nebeneinander, sondern ein Ineinander. Ihr Sinn liegt im Wechsel, im ewigen Wandel.

\*

In Lionardos metaphysischem Humor ist etwas enthalten vom Sinn des Goetheschen Begriffes „Gestaltung — Umgestaltung“.

\*

Lionardo hatte eine aufregend grandiose Vorstellung von Weltkatastrophen; er liebte sie als Offenbarung einer übermenschlichen Macht.

\*

Man wird immer wieder dazu geführt, Lionardo mit den fernsten Völkern in Beziehung zu setzen.

\*

Lionardo war ein Elementargeist: ganz elementar und ganz Geist!

\*

Die Gestalt ist bei Lionardo zugleich übergestaltlich: ein Raumerlebnis.

\*



Für Lionardo ist die *normale* Gestalt des Menschen im Grunde auch nur ein Sonderfall. Die Norm bedeutet ihm *eine* große, vielleicht die Haupt-Möglichkeit, nicht aber die einzige und allein wichtige. Darin steht er im Gegensatz zu den Klassikern, die an die Norm — den Typus, den Idealfall — glauben. Der Mensch selbst ist für Lionardo auch nur eine von vielen, nicht *die* Lebensform.

\*

Bei Lionardos Zeichnungen arbeiten auch die weißen Flächen mit; das Blatt wird bei ihm zu einer Art Welthintergrund.

\*

Zur Mona Lisa:

Das Bild ist weder eine Darstellung der „Sphinx im Weibe“ noch das einfache zeitbedingte Porträt einer ungewöhnlich schönen Frau. (Die mysteriöse und die ganz nüchterne Ausdeutung bilden die Extreme der landläufigen Auffassungen.) Es ist vielmehr das Geheimnis an sich — und in gewissem Sinne eine Selbstdarstellung Lionardos, eine Widerspiegelung seines eigenen Wesens im Gesicht einer Frau. Die ganze ungeheure Spannung dieses Wesens wird hier sichtbar gemacht: die Figur selbst rückt sehr weit in den Vordergrund der Bildfläche — dahinter die feine, transparente, fast traumhaft entweichende Ferne der Landschaft. In solch einem dienenden Verhältnis des Nahen am Fernen — und umgekehrt — zeigt sich das geheimnisvolle „Zugleich“ Lionardos.

\*



Lionardo hat nicht nur plastisch empfunden, sondern darüber hinaus in höchstem Maße die Fähigkeit besessen, Räumliches auch malerisch zu organisieren.

Lionardo steht an einem Knotenpunkte und verspricht, indem er das ganze Quattrocento überschaut, zugleich Zukünftiges. Seine Frühwerke sind nicht Rückgriff auf den früheren Stil der Formverfestigung, sondern Bejahung des Bewegungsstiles um 1480, der aber durch Lionardo einen neuen Sinn bekommt. Kraft seiner Genialität wendet Lionardo die Probleme seiner Zeit so gewaltig an, daß sie dadurch einen neuen Sinn erhalten.

Der Raum ist bei Lionardo ein konkav-plastisches Gebilde, das wie die Gestalt von Bewegung durchströmbar ist. Hinzu kommt eine verstärkte Wiedererweckung des Betrachters, mit einem anderen Verhältnis zur Ferne als im Quattrocento. Das sind Ausflüsse von Lionardos Unendlichkeitsbewußtsein, von seinem Glauben an ein beständiges Werden und Vergehen. Das Weltganze erscheint ihm voller Rätsel (denen man aber weitgehend beikommen kann mit dem forschenden Verstande) und voll unaufhörlicher Bewegung.

Ein weiteres Kennzeichen seiner Werke ist die Formwürdigkeit der einzelnen Werdestadien, auch wenn das Werk nicht endgültig — und selbst dann, wenn es von vornherein dem Untergang geweiht ist. Unfertigkeit und Zerstörung sind für Lionardo wesentlich, nicht Zufall.

\*

Gegenüber der Weite Lionardos bedeutet die Klassik eine Verengung. Man darf das nicht mißverstehen: Verengung ist an sich, innerhalb der Stilgeschichte, noch kein Tadel; sie kann auch



Bereicherung der Nuancen sein, Steigerung der Qualität. Auch Lionardos Kunst ist in gewissem Sinne schon Verengung gegenüber dem „Kleinen und Vielen“ (Wölfflin) des Quattrocento: Vereinheitlichung, Herrschaft der Gesamtgebärde, Ganzheitlichkeit als Grundgesetz.

\*

Lionardos Werke sind größtenteils entweder nicht vollendet oder nicht erhalten. Diese Tatsache ist ein Symbol und befreit uns zugleich von dem Zwang, Leonardo als Übermenschen betrachten zu müssen. Denn wäre es anders, so hätte er das Maß des Menschlichen überschritten. Wir sind froh, es durch ihn erreicht zu sehen. Die Geschichte, die Leonardo „einordnen“ will, darf nicht wie sonst in Jahren oder Jahrzehnten, — sie muß in Jahrhunderten denken.

\*

Der Unterschied zwischen Leonardo und Michelangelo ist deshalb so groß, weil jeder von ihnen ein gewaltiges einmaliges Ich, ein Genie war. Hinzu kommt ein Unterschied der geschichtlichen Lage, — den man in diesem Falle nicht über-, sondern unterpersönlich nennen möchte. Leonardo ist ein Mensch des Werdegefühls, und so hat er denn auch den größten Teil seiner Werke der Vergänglichkeit geopfert. Michelangelo konnte in viel höherem Maße seine Ideen verwirklichen, Leonardo gegenüber bedeutet Michelangelo, im Ganzen gesehen, eine Verengung, schon im rein Thematischen: eine Beschränkung auf das Menschlich-Organische. Er war kaum weniger weit und umfassend als Leonardo, aber man spürt bei ihm einen plötzlichen Bruch, wo es sich um Landschaftliches handelt, um das Verhältnis zum Tier, — man könnte auch sagen: um das eigentlich Musikalische.

\*



Michelangelo ist von großartiger Einseitigkeit; für ihn existiert als Gegenstand der Kunst allein die menschliche Gestalt. — Lionardo ist von großartiger Allseitigkeit; alles, auch das Kleinste, ist wert, beachtet und erforscht und zum Gegenstand der Kunst erhoben zu werden.

\*

Was Michelangelo hauptsächlich mit Lionardo verbindet, ist die leidenschaftliche Gesamtbewegung, das ganzheitliche Sehen.

\*

Die thematische Verengung Michelangelos gegenüber Lionardo ist durch eine veränderte Geschichtslage mitbedingt. Noch einmal tritt hier, bei Michelangelo, ein Monopol der Gestalt auf, fast wie im Mittelalter.

\*

Bei Lionardo sind Licht und Schatten zwar auch, wie bei Michelangelo, modellierend gemeint, aber das Wesentlichere ist, daß Licht und Schatten hier selbst übergeordnete Lebewesen sind. (Lionardos Gefühl für den Kosmos!)

\*

Michelangelo stellte sich mit einer wilden Wendung, mit fast zorniger Verbissenheit gegen das, was zu seiner Zeit da war. Lionardo dagegen hat das Vergangene und Gleichzeitige sozusagen lachend gesteigert.

\*

Michelangelo war ein Mensch, der im Grunde garnicht lachen konnte — sehr im Gegensatz zu Lionardo. Oft fällt uns bei ihm das Wort von der römischen „gravità“ ein. Schon das einfache Sitzen oder Liegen seiner Gestalten wird durch jenen merkwürdigen Zug zur Schwere als dramatisch, als tragisch empfunden.

\*



Michelangelo rechnet immer mit der „Hemmung“ — im schönsten Ursinne des Wortes. Fast jede seiner Formen ist gehemmt und schwer. Im höchsten Maße erkennt er das Schwergewicht an, aber nicht etwa im mechanischen Sinne, sondern als Ausdruck des Lastenden in seiner Seele.

\*

Nichts geschieht bei Michelangelo ohne den Ausdruck von Mühsal im Seelischen, der gestaltet wird mit einem unglaublichen Gefühl für Tragik.

\*

Michelangelo fühlte ganz stark den tragischen Ausdruckswert der Last. *Schwerkörperlichkeit* wird mit zauberischer Kraft als *Schwermut* ausgedeutet und wirkt auch in dieser Weise auf uns.

\*

Die Bezeichnung „Sklave“ — ein Lieblingsmotiv Michelangelos — paßt in einem bestimmten Sinne auch auf fast alle seiner übrigen Gestalten. Aus ihnen allein spricht das Gefühl für das Eingefangensein der Seele im Stoff, im Körper. Michelangelo war ausgesprochener Dualist. So erscheint ihm der Sklave, der bei ihm noch eine andere Wortbedeutung hatte als heutzutage, als das Symbol des Menschen überhaupt.

\*

Phidias gab selbständige Seinsgestaltung, Existenzen *an sich*. Michelangelos „Sklaven“ sind Kampf und Werden. Kraft wird nur durch den Widerstand zu ihrem eigentlichen Ausdruck gebracht, also gleichsam negativ, — ein durchaus spätzeitliches Gefühl.

\*



Der Plastik Michelangelos fehlt zwar nicht das formale, wohl aber das seelische Gleichgewicht. Man wird durch sie nicht erlöst, vielmehr in einen schweren subjektiven Gefühlsstrom hineingezogen.

\*

Michelangelos Werke sind der Antike durchaus entgegengesetzt. Nirgends eine isolierte Statuarik. Bei aller plastischen Leidenschaft ist überall ein verbindendes Element spürbar, ein im Grunde malerisches Sehen.

\*

Michelangelo war ein ausgemachtes Bildhauer-Temperament, mit jenem ganz besonderen Gefühl dem Material gegenüber, jener Haß-Liebe zum Stein, die solchen Menschen eigen ist. Diese Bildhauer stellen einen eigenen Typus dar, den man bis in die heutige Zeit hinein verfolgen kann. Es sind meist schwere Menschen mit einer eigentümlichen Vitalität, die oft ein sehr hohes Alter erreichen.

\*

Michelangelo besaß einen ungemein intensiven Willen, durch das dreidimensionale Leben sich selbst auszudrücken und auszuwirken. Immer sind seine plastischen Werke aber zugleich Zusammenhangsgestaltung, geschaffen aus einem starken Gefühl für das Werden — und das verbindet ihn mit Lionardo.

Die größten Leistungen Michelangelos liegen aber auf dem Gebiete der Malerei, so wenig er selbst das auch zugeben wollte. Er wurde gegen seinen Willen von außen her gezwungen, sein innerstes Wesen, das auf verbindenden Zusammenhang gerichtet war, in der Fläche auszu-  
leben.

\*



Was für Michelangelo „Tag“ heißt, das ist eigentlich „Blick“. Hier zeigt sich seine tiefe Verwandtschaft mit einem der größten plastischen Genies, das Europa jemals hervorgebracht hat: mit dem Naumburger Meister. Bei beiden finden wir dasselbe gestirnhafte Aufgehen einer Form mit gleicher Kraft und Größe ausgedrückt.

\*

Der Gegensatz Rubens — Michelangelo ist vor allem der Gegensatz zwischen einem echt malerischen Sehen und dem Gefühl eines Plastikers. Bei Rubens ist alles angelegt auf das „Hinein“: wir, die Betrachter, sollen mit hineingezogen werden in das Geschehen. Der echte Barock fügt zu diesem Hinein noch die Forderung des Empor. Bei echter Plastik ist es gerade umgekehrt: die Form wölbt sich uns von sich aus entgegen.

\*

Wo der Urplastiker Michelangelo gezwungen wird, sich in der Fläche auszuleben, da zeigt sich sofort sein unphidiasischer Grundcharakter. In einer echt plastischen Zeit wäre eine solche Projektion undenkbar gewesen; Michelangelo aber gehört eben einer malerischen Epoche an. Davon zeugen die Formen selbst, als die deutlichsten Aussagen. Dennoch ist Michelangelos Grundgefühl das eines Plastikers: er *denkt* noch plastisch, selbst wenn er seine Gestalten in die Fläche projiziert. Die Torsion seiner gemalten Figuren ist nichts anderes als das Bestreben, auch in der Fläche möglichst viele Ansichten zu geben.

\*

Das plastische System Michelangelos: Kraft nicht als Zustand, sondern als etwas, das sich gegen einen ganz bestimmten Widerstand erheben muß.

\*



Michelangelo sieht das Vegetabilische im Werdeprozeß als dunkle, dumpfe Vorform des Menschen. Bei der „Erschaffung der Eva“ erscheinen die Bäume wie entwicklungsgeschichtliche Vorformen des Menschen. (Verwandtschaft der Baumäste mit der Eva-Gestalt!) Die kommenden Möglichkeiten menschlicher Bewegung sind in der Vegetation — dem Meister selbstverständlich unbewußt — schon enthalten. Bei Michelangelo ist das Blühende der Vegetation völlig ausgeschieden.

\*

In seinem persönlichen Leben besaß Michelangelo eine sogar sehr starke Liebe zum Tier; aus seiner Formenwelt hat er es ausgesperrt. Das ist eine Art von Selbsteinschränkung, die den ganz Großen erlaubt ist.

\*

Man kann ein Genie wie Michelangelo nicht mit ein paar Stilbegriffen erfassen, und wir müssen bei seinen Werken immer die Gleichzeitigkeit verschiedener Möglichkeiten betonen, die alle in ihm selbst begründet lagen.

\*

Michelangelo trug alle Stilrichtungen seiner Zeit nebeneinander in sich und gab sie sozusagen in rhythmischen Wellen wieder von sich.

\*

Michelangelo, der fast 90 Jahre alt wurde, hat ähnlich wie Donatello eine ganze Reihe von Generationen und Stilwandlungen miterlebt. Aber er erlebte sie nicht nur, er trug sie auch in sich. Sein gewaltiges Genie stellt sich uns dar als eine Abfolge von immer neuen Regenerationen innerhalb einer einzigen Persönlichkeit.

\*



Der Gedanke der Liegefigur ist erst durch Michelangelo Medici-Grabmäler populär geworden. In unzähligen Exemplaren wurden in der Folgezeit solche Liegefiguren hergestellt, zum Teil in winzigem Format — sozusagen „Urenkelchen“ der Figuren Michelangelos. Niemand, auch kein echt barocker Meister, hat hierin jemals wieder an Michelangelo herangereicht.


\*

Erst zu der Zeit, als Michelangelo die Fresken in der Sixtinischen Kapelle malte, bereitet sich der moderne Qualitätsmaßstab vor, der hohe Kunst notwendig mit *Einzelarbeit* gleichsetzt. So hat auch Michelangelo selbst auf Gehilfen verzichtet; was er schuf, das konnte nur *einer!*

\*

Bei Michelangelo stehen wir an dem wichtigen historischen Augenblick, da der Drang des persönlichen Ichs stärker wird als die bisher vorherrschende, mehr anonyme Art des Schaffens, die hauptsächlich Aufträge befriedigt.

\*

Michelangelo — Rembrandt — Beethoven: sie alle haben den Werdeprozeß mit besonderer Deutlichkeit empfunden. Sie können ein Werk verlassen, das im gewöhnlichen Sinne „noch nicht fertig“ ist. Darin liegt durchaus nicht etwa ein Mangel an Gestaltungskraft; es wird vielmehr bisweilen in einer prologischen Form das Chaos vor seiner Gestaltung gezeigt: die Grundelemente, aus denen sich dann ruhige, reifere, feste Formen entwickeln. (Man denke etwa an die hohle Quinte zu Beginn der „Neunten“!) 

\*



Es besteht eine Gemeinsamkeit der Geschichtslage bei Michelangelo, Rembrandt und Beethoven. Sie waren nicht mehr Diener am Werk im Sinne der ihnen jeweils vorausgehenden Epoche. Sie lebten in einer furchtbaren Spannung mit der Umwelt. Ihr Werk ist Selbstdarstellung eines subjektiven Lebens und Erlebens, und das gibt ihnen allen eine tragische Grundnote.

\*

Michelangelos Spätstil kommt aus dem Wissen des alternden Meisters um die Vergänglichkeit alles Irdischen, aus einer Resignation im letzten, äußersten Sinne. Aber es war immer noch die Resignation des Reichtums!

\*

Michelangelos Weltgefühl stellt sich uns in den Medici-Gräbern etwa so dar: Der Morgen ist bitter, der Tag ist furchtbar, der Abend ist Müdigkeit, die Nacht ist Schweigen. Wir wissen vom alten Michelangelo, daß er gegen Ende seines Lebens alle Kunst für fragwürdig erklärte, und daß es ihm nur noch auf die Stellung des Menschen zu Gott ankam. Das ist nicht nur für Michelangelo bezeichnend, sondern für das ganze 16. Jahrhundert. Hier erweist sich der unlösbare Zusammenhang des Ahistorischen mit dem Historischen. Jeder Mensch, und ganz besonders jeder große Mensch, ist geschichtlich unversetzbar. Das ganze 16. Jahrhundert wird dadurch gekennzeichnet, daß ein Mensch wie Michelangelo, mit einem solchen Weltgefühl, in ihm möglich war. Damit zersört sich von selbst die in der Kunstgeschichte schon längst überwundene Konvention von der „Weltfreudigkeit“ der „Renaissance“.

\*



Raffael war Umbrier wie Bramante, Perugino, Piero della Francesca, und das ist mitbestimmend für seine malerische Grundhaltung. Typisch für ihn ist eine merkwürdige Schmiegsamkeit und Elastizität im Aufnehmen fremder Elemente, die er aber sofort zu seinem eigenen Besitz macht. Sein Schaffen zeugt nicht so sehr von großer Expansionskraft als vielmehr von einer stetigen, ruhigen Existenz. Er besaß ein echt umbrisches Gefühl für das Zuständliche.

\*

Schon mit dreißig Jahren hat Raffael, der größte Vertreter klassischer Kunst, die Klassik aufgegeben, um zum Barock überzugehen.

\*

An *Raffaels Disputà* können wir uns — schon und noch — die „klassische Kunst“ begrifflich klarmachen. Raffael hat hier sozusagen die ganze Welt des Geistigen dargestellt. In der Bildschwelle, der architektonischen Grundlegung, wird die Welt der Gestalten noch nicht zugelassen. Das Prinzip der Schwellung, Stufung und Sockelung ist in majestätisch schöner Weise durchgeführt. Die Mittelachse des Bildes ist zugleich Achse der geistigen Vorstellung, gedankliche Achse. Es herrscht vollkommenes Gleichgewicht zwischen Form und Ideengehalt. In beiden Hauptgeschossen verkörpern sich apsidiale Ideen in wunderbar geistvoller Weise. Diese Apsis aus Gestalten zeugt für das architektonische Durchgeformtsein der ganzen Komposition. Enge Beziehungen bestehen zwischen Gestaltengrundriß und Rahmen. Die architektonischen Verhältnisse treten unmittelbar in die Gestalten ein, realisieren und dramatisieren sich in ihnen. Über allem liegt ein klassisch-harmonischer



Gleichklang. Die sichtbaren und erfassbaren mathematischen Gesetzmäßigkeiten werden auf feinste Weise umspielt. Es besteht durchwegs Verwandtschaft der Teile mit dem Ganzen. Neben der Symmetrie ist zugleich ein Rhythmus zu spüren, der das Bild von links ausgehend durchzieht. Die Wolken, vorn wie hinter einer ideellen Glasplatte zusammengepreßt, nützen nach rückwärts zu in ihrer flockigen Form die Freiheit der apsidialen Rundung aus, deren Schwung ganz oben noch einmal vom Kranz der Engel aufgenommen wird.

\*

Auch *Raffaels Schule von Athen* steht im Zeichen eines absoluten Gleichklangs, nur ist hier die Rahmenverwandtschaft der Formen nicht mehr so unmittelbar abzulesen wie bei der *Disputa*. Es ist Bramantische Architektur, aber gestaltet mit einer architektonischen Phantasie, die sich so kaum hätte realisieren lassen. Innerhalb der völligen Symmetrie des Architektur-Rahmens vollzieht sich eine von links nach rechts gehende Rhythmisierung der Gestalten, die sich schon in den gemalten Skulpturen und Reliefs unten andeutet. Die wunderbaren, zum Teil an Piero erinnernden Typen sind von einem erhabenen Ernst.

\*

*Raffaels Transfiguration* bedeutet als Stilmöglichkeit eine wirkliche Tat. Es ist die Konstituierung des kommenden Hochbarock: Form als *Ergebnis*, das errungen werden muß durch monumentale Mühe. Die Komposition führt aus der Zone einer dramatisch gesteigerten Unruhe hinauf zu strahlender Helligkeit: das echt barocke Prinzip des „per aspera ad astra“.

\*



Die Größe der Fresken wird uns immer ein unfaßbares Phänomen bleiben, vor allem wenn man bedenkt, daß Raffael ein erst Fünfundzwanzigjähriger war, als er sie schuf.

\*

Greco, der Vollender des expressiven Spätmanierismus, war — wie schon sein Name besagt — der letzte große Vertreter des Orients in der abendländischen Kunst. Mit welchem Grad von Bewußtheit er das Byzantinisch-Mittelalterliche hinter sich fühlte, wird sich schwer entscheiden lassen.

Zur „*Eröffnung des sechsten Siegels*“ (Paris, Sammlung Zuloaga): Seltsames, echt manieristisches Grottengefühl. Bevorzugung der „*linea serpentinata*“. Fetzige Beleuchtung. Apokalyptische Untergangsstimmung. Das irrlichterhaft Zusammengepreßte der Gestalten. Dieses Bild ist eines der typischsten Beispiele für den Begriff der „*auferlegten Form*“. Wie an den Bildrand genagelt erscheint die Figur des Propheten, eigentlich nicht mehr eine menschliche Gestalt, sondern eine grandios-monumentale Vogelscheuche. Dieser letzte Spätmanierismus ist nicht nur expressiv, sondern auch ornamental, was zum Teil bedingt ist durch die Auslaugung der Gestaltensubstanz. Das Passivische des manieristischen Weltgefühls kommt darin zum Ausdruck.

\*

Zum *Innenraum der Klosterkirche Weingarten*: Hier haben wir es zu tun mit einer Baukunst der vollkommen kontrollierbar gelassenen Massen und Maße. Sie beschränkt sich auf den realen Ausschnitt aus dem Unendlichen. Sie braucht daher, wenn sie kolossal wirken will, auch wirklich kolossale Maßstäbe.



Die Phantasie, die einen solchen Raum gestaltet, hat etwas Plastisches im Sinne von energetischer Plastik. Eine schwellkräftige Mitte wirkt nach außen; dies ist das gedankliche Symbol für alle Formen.

Diese Kunst ist von einem durchaus männlichen Charakter; sie strebt nicht nach Erzeugung eines hingebungsvollen Rauschzustandes wie etwa die Asam-Bauten.

Auch das Bild, soweit es zur Ausschmückung herangezogen wird, muß sich unterordnen unter die ornamentale Gesamtform; es darf seinen Rahmen nicht überschreiten.

\*

*Balthasar Permoser* stand im Bunde mit den soziologisch stärksten Mächten seiner Zeit: mit der Kirche und dem höfischen Absolutismus. Dresden war damals der am meisten barock gesinnte Hof. Er übertraf darin Berlin, obwohl der erste Preußenkönig ebenfalls viel für den Barock getan hat. August der Starke aber schuf eine ganz besondere Atmosphäre um sich, die am besten dadurch gekennzeichnet ist, daß sich zwei Künstler wie Pöppelmann und Permoser zu *einem* Klange zusammenfinden konnten: im Zwinger tritt uns das größte Wunderwerk einer Vor-Rokoko-Kunst entgegen. Sein Stil ist unerhört genial und persönlich zugleich. Die springenden und schäumenden Formen, nur scheinbar rokokohaft, sind noch gebunden an einen durchaus klaren und sicheren Grundriß. Diese architektonische Sicherheit der großen Form, die man auch in Pöppelmanns Elbbrücke bewundert, zeigt sich ebenso in dem durchgitterten, glashaften Kunstwerk des Zwingers. Er ist Kleinkunst in Verbindung mit großer Gesinnung, ein reibungsloses



Ineinandergleiten von architektonischen Gliedern, wie es seit dem Freiburger Münster nicht mehr da war. Die Art, wie die Treppenhäuser eingebaut sind, hat etwas verblüffend Deutsches, von jedem Zwecke Freies. Das Ganze ist ein beständiges Vor und Zurück im Gewoge von Formen. Die Architektur besteht eigentlich nur aus den füllenden Gliedern und den Raumöffnungen zwischen ihnen. Nirgends wird der richtige Grund, die feste Wand als solche sichtbar. Der Zwinger ist die architektonische Parallele zu den Bildern Watteaus; auch sie sind nur scheinbar Rokoko. In den Atlanten-Hermen am Westpavillon (der im wesentlichen verschont blieb von entstellenden Restaurierungen, so daß sich hier das Ursprüngliche am reinsten fassen läßt) denkt Permoser in hohem Maße im Sinne der Pöppelmannschen Architektur; einer Architektur ohne Wand, die nur mit Gliedern und Intervallen arbeitet. Die Figuren selbst sind typisch spätbarock. Sie *benehmen* sich in ihrer Aufgabe mit einem Selbstbewußtsein, das in schärfstem Gegensatz zum Manierismus steht. Sie sind nicht widerstandslos verspannt, sondern erfüllen ihre architektonische Funktion mit einer Heiterkeit, die (auf echt deutsche Art) sozusagen in jede Einzelform selbst hineinspringt. Alles ist in einem beständigen leisen Wogen und von erstaunlichem Reichtum an feinsten Buckelungen.

\*

Permosers Entwicklung mündet aus in tief religiöse Erlebnisse, die uns vor allem in seinem Grabmal entgentreten, das er sich selbst schuf (Kreuzigungsgruppe auf dem katholischen Friedhofe, Dresden-Friedrichstadt). Das Werk ist kultur- und künstlerisch von derselben Bedeutung wie Mozarts Requiem oder Georg



Raphael Donners Pietà. In dieser Kreuzigungsgruppe wird eine gegenüber den früheren Werken vollkommen neue Form aus der Tiefe des Inneren geschöpft.

\*

Permosers Verbundenheit mit der internationalen Kunst ist aus seinen Werken selbst häufig abzulesen. Aber dort, wo wir vor dem zutiefst Persönlichen stehen, in seinem Selbstbildnis (auf der Rückseite der Statue des Gegeißelten Christus, Dresden, Kapelle des Palais Taschenberg), wird die Rückverbindung nationaler Art ganz besonders deutlich. Das Übergeschichtliche der großen Persönlichkeit offenbart sich hier. Es ist, als sähe man einem Zeitgenossen Dürers ins Gesicht, und zugleich blickt das Bildnis uns an wie ein Mensch der Gegenwart.

\*

Daß die Plastik dem Zentralbaustil der Architektur in großartiger Weise entsprechen kann, wird an Permosers berühmtesten Figuren deutlich: Augustinus und Ambrosius (um 1725, Bautzener Stadtmuseum). Es sind Gestalten, die sich als echt monumentale Form in jedem Raum bewähren müssen. Die Gebärden greifen nicht mehr in berninesker Weise über den Umriß hinaus, vielmehr hat der Umriß durchaus formenbändigende Kraft. Kuppelartige Wölbungen dringen von einem inneren Kern nach außen vor. Das ist die plastische Parallele zu Bauten wie Stift Melk oder Kloster Weingarten.

\*

*Zu Schlüters Reiterstatue des Großen Kurfürsten (Berlin, Lange Brücke):*

Nicht von der Qualität, aber von der geschichtlichen Lage her darf man sagen: noch die vor-



hergehende Generation hätte ein Denkmal wie dieses nicht schaffen können. Sie war zu vielseitig, zu zersplittert und dachte in gewissem Sinne noch zu kleinmeisterlich. Hier aber stehen wir nun wirklich bei einem zweiten Spätbarock, den die Generation Schlüters mit ihrem Gefühl für majestätische Ruhe erst vollenden konnte. Man glaubt jetzt mehr an den realen Maßstab, auch in der Architektur. Deshalb braucht man nun in höherem Maße die wirklich großen Dimensionen, wenn man groß wirken will. Schon in der Architektur der engsten Folgezeit wird sich das ändern: es kommen dann die absichtlich unkontrollierbar gemachten Formen wie etwa in der Asam-Kirche, wenn auch natürlich nicht immer so stark ausgeprägt wie in diesem Einzelwerk. Aber Schlüter gehört noch zu dem Stil, der an reale Maßstäbe glaubt, als Plastiker wie als Architekt. Die Gesamtform des Reiterdenkmals ist ein im höchsten Grade monumentales Ornament; in der Architektur entspräche ihr die ovale Kuppel, wie sie zum Beispiel Fischer von Erlach häufig anwendete. Eine Diagonalebewegung, oft wiederholt im Detail, geht als großartiger Energiestrom durch das Werk hindurch. Reiter und Roß bilden eine absolut untrennbare Einheit. Die Form ist vollkommen und geschlossen bei aller Energie. Das Werk hat europäische Bedeutung. Seine Qualität und Intensität macht es erlebbar außerhalb aller Geschichte. Die Sklaven am Sockel stehen untereinander in einem Sinnzusammenhang, der ein echt barockes Zeiterlebnis verkörpert: sie sind kein räumliches Nebeneinander, sondern ein zeitliches Nacheinander.

\*



Man muß bis auf Michelangelo zurückgehen, um ein gleiches Wissen um den tragischen Ausdruckswert der Last zu finden, wie es bei Schlüter wirklich wiederkehrt.

\*

Schlüters Kriegermasken am Berliner Zeughaus sind unglaublich aktiv im Leiden. Der Tod erscheint hier, in verschiedenen Arten beobachtet und festgehalten, fast wie ein besonderes Stadium des Lebens. Sicher hätte Schlüter sich niemals zu der silenischen Heiterkeit Permosers (Karyatidenhermen des Zwingers) aufschwingen können; dafür hat Permoser nirgends die gewaltige Trauerphantasie Schlüters erreicht.

\*

*Zu Schlüters Treppenhaus des Berliner Schlosses:* Mit unglaublich plastischer Kraft drängen die Formen sich vor und wölben sich zugleich plastisch-konkav zurück. Das ist „wiedergesehener Michelangelo“.

\*

*Das Landhaus Kamecke (Berlin, Dorotheenstraße):* Schlüters Abschiedsgeschenk an die deutsche Kunst, erscheint in seiner eigentümlichen Feinheit als das norddeutsch-preußische Gegenbeispiel der raffinierten, porzellanhaften, sehr viel südlicheren Feinheit des Dresdener Zwingers. Auch die Giebelfiguren (Apollo und Daphne) sind, wie alle Spätwerke Schlüters, von einer feinen Grazie, die aber weder trocken noch ornamental überschäumend wird — wie oft die Spätwerke der Permoser-Generation. Sie verdeutlichen zudem einen Geschmackswandel, der sich damals in Deutschland ganz allgemein geltend macht. Aber noch immer spricht hier zu uns der Geist eines Menschen, dem es vor allem auf die plastische Form ankommt.

\*



Bei aller Einmaligkeit hat Schlüter seinen ganz bestimmten historischen Ort, seine besondere Geschichtslage, in die er hineingeboren wurde. Ihr Ideal war das der festen, geschlossenen Masse, der Monumentalität, des plastischen Volumens und einer Identität zwischen tastbarer und sichtbarer Form.

\*

*Zur Architektur der Asams:*

Eine allmählich sich verstärkende Betonung des Sehvorganges bei einer architektonischen Schöpfung, eine Emanzipation des Sehens, läßt sich schon seit dem 15. Jahrhundert beobachten, seit nämlich der Standpunkt des Betrachters überhaupt einmal anerkannt worden war. Vorher ist der gebaute Raum ein *Schreitraum* gewesen. Das soll nun nicht heißen, daß man die vor dem 15. Jahrhundert entstandenen Bauten *nur* im Abschreiten erleben könne, aber das Erlebnis des nachschreitenden Körpers ist hier doch als eine lebendige Möglichkeit immer vorhanden. In der Asam-Architektur besteht keinerlei Identität mehr zwischen dem, was das sehende Auge, der nachschreitende Körper und die nachtastende Hand an Eindrücken vermitteln. Der uralte Begriffsunterschied von Sein und Schein spitzt sich hier zu etwas vollkommen Neuem zu. Es ist das Zeitalter des Philosophen Berkeley, von dem der Satz stammt: „Der Raum ist nicht wahrnehmbar, sondern nur suggerierbar.“ Alle Erscheinungen der sinnlich wahrnehmbaren Welt werden als bloße Schemen angesehen, nicht als Wirklichkeiten. Dieses besondere Raumerlebnis gehört zu einer ganz bestimmten Generation: nicht eigentlich zu der des Egid Quirin Asam, sondern zu der etwas älteren des Cosmas Damian Asam. Ihr Stil ist nicht Rokoko, vielmehr eine letzte Romantik des Barock.

\*



*Zur Johann Nepomuk-Kirche in München:*

Das System des Innenraums läßt sich nicht aufzeichnen wie bei mittelalterlichen Kirchen. Es ist ein *Bild*.

Im Grunde ist zwar der Kirchenraum nur ein einfaches Rechteck, doch darin steckt ein zweiter, ein Schleier-Raum. Architektur, Plastik und Bildelemente durchdringen einander in unlöslicher Wucherung. Dabei aber herrscht völlige Symmetrie. Der Eindruck des Unentwirrbaren wird nur erreicht durch ein spätzeitliches Raffinement des Bewußtseins. Es ist wie bei den frühen Werken Regers: was wie Atonalität wirkt, ist eigentlich nur eine äußerst komplizierte Tonalität. So auch hier: die Regelmäßigkeit spürt nur der Eingeweihte; für den Laien erscheint der Raum fast wie ein Chaos.

Das kantenverhärtende Weiß ist völlig ausgeschaltet. An seine Stelle tritt ein goldig schweres Elfenbein, sonst aber sind vorwiegend dunkle Farben verwendet.

Man hat diesem Raum gegenüber ein ähnliches Gefühl wie ein Kind, das eine Muschel ans Ohr hält. Es ist eine Art von geistigem Ohrensausen. Alle Lichter sind weggeschirmt. Das Empfinden des Ertrinkens stellt sich ein, besonders bei Betrachtung der oberen Zonen, die wie ein plastisch-malerischer Schweberaum sind. Die Plastik kennt keine Basis mehr. Und doch stellen sich alle Zufallserscheinungen dar als etwas organisch Gewachsenes. Aber alles Stehen-können der Formen ist aufgehoben. Die Kurve herrscht absolut und mit ihrer sehr komplizierten höheren Mathematik schmilzt sie uns ein in ein Erlebnis, darin wir uns selbst nicht mehr recht behaupten können. Wir werden — um ein Bild zu gebrauchen — zu Wesen ohne Beine, Wesen, die nur noch bestehen aus Gefühl, Gehirn und Auge.



*Georg Raphael Donner*, dreißig Jahre nach Schlüter geboren, ist der erste, der mit diesem wieder verglichen werden kann. Wie Schlüter, so ist auch Donner der in ganz Europa anerkannte größte Meister seiner Generation. Während aber Schlüter eine Erfüllung bedeutet, ist Donner zugleich auch noch ein Versprechen. Wir wollen hier diese beiden Meister nicht etwa gegeneinander abwägen: bei einem solchen Grade an Qualität versagt unser Unterscheidungsvermögen, genau wie bei ganz hohen oder ganz tiefen Tönen.

\*

Donners Rückkehr zu den plastischen Idealen des „zweiten Spätbarock“ war zugleich ein unbewußter Protest gegen die Auflösung des plastischen Denkens bei seinem Generationsgenossen Asam. Dabei hat Donner im Ausdruck seiner Formen nichts Revolutionäres, obgleich das, was er tut, im höchsten Maße Revolution bedeutet. Seine Formensprache ist vielmehr von einer mozartischen Sicherheit. Diese Fertigkeit der Form teilt er mit klassischen Meistern. Alle Bedingtheit, auch der Sinn für Werdezustände ist bei ihm stark zurückgedrängt. Trotzdem läßt er sich mit dem Begriff „Klassizismus“ nicht abtun; er ist immer noch vorwiegend ein Barockmeister. Seine Entwicklung verläuft, im Großen gesehen, in der Richtung eines immer deutlicheren Zurückdrängens des unmittelbaren seelischen Ausdrucks im Körperlichen.

\*

*Treppenhaus im Schloß Mirabell (G. R. Donner):* Das Stiegenhaus von Mirabell verkörpert einen extrem deutschen, echt barocken Gedanken und kann in gewissem Sinne als Parallele zum Zwinger angesehen werden. Hier wie dort springt die



Lustigkeit unmittelbar in die Form über. Die Putten lassen sich in ihrer überklassischen Fülle bis auf die heroischen Kindergestalten Michelangelo zurückführen. Alles spricht sich in der sichtbaren Form selbst aus. Die Putten sind sozusagen eine Vermenschlichung unserer Schreitbewegung, wenn wir die Treppe emporsteigen. Wie ein elektrischer Kraftstrom fließt die Bewegung durch das Ganze hindurch. Nur scheinbar wird das Geländer immer wieder unterbrochen; die Intervalle sind nur Ansatzpunkte zu neuem Aufschäumen. Ein so plötzliches Abbrechen der Form wie etwa an der Stelle, wo das Geländer den Pfeiler anläuft, würde auf einen Franzosen wie eine Roheit wirken. Es ist aber kein Abbrechen: der Kraftstrom geht weiter, durch den Pfeiler hindurch, wenn auch natürlich nicht im struktiven Sinne.

\*

Donner ist eine jener genialen Einzellerscheinungen, die der deutsche Geist immer wieder einmal, zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten hervorbringt und in denen er sich sozusagen selbst berichtigt.

\*

Nicht die Rokoko-Kunst, sondern die Donnersche Plastik ist die Parallele zur Musik Mozarts. Bei beiden Meistern vereinigen sich Strenge des tektonischen Aufbaus mit flüssiger Eleganz. Bei beiden tauchen oft fälschlicherweise Zweifel auf an der Tiefe ihres Schaffens. Im Grunde aber sagen sie beide in flüssigster, sicherster Form etwas Tragisches aus. Die vornehme Zurückhaltung, bei der auch das Tragische noch in schöner und flüssiger Form ausgedrückt werden kann, dieses „Leisesprechen“, ist vor allem für Donners spätere Werke kennzeichnend. Überall sind



plastische Schwellungen gegeben, und doch hat man bei jeder Einzelform den Eindruck, als schaue man in den ruhigen Spiegel eines Sees. Höchste Elastizität verbindet sich hier mit einer inneren Kohäsion, so daß bei keinem Ansichtswechsel ein Bruch entsteht. Die plastische Form verläßt sich auf sich selbst.

\*

In Ignaz Günthers „Entwurf zu einer Kanzel“ (Zeichnung) kann man vielleicht am besten in Kürze deutlich machen, was Rokoko heißt. Die Form erscheint wie aus einer Tube herausgespritzt. Nur noch das letzte Ergebnis einer Kraftbewegung ist zu sehen, nicht mehr ihr Ursprung. Dazu kommt das typische asymmetrische Züngeln der Formen. Die freie Endigung wird zur Ganzform erhoben — höchst bedenklich und das deutliche Zeichen einer Spätzeit.

\*

Zum Entwurf von Heinrich Gentz für ein Monument Friedrichs des Großen (gedacht für den Berliner Opernplatz):

Man fragt, was denn wohl eigentlich in diesen Bau hineinkommen soll, in die vier Nebengebäude, die von dem monumentalen Mittelbau ausgehen, — und man bekommt die überraschende Antwort: eine Artilleriewache, ein Speisehaus, ein Warenhaus und ein Café. Höchst bezeichnend für das 19. Jahrhundert! Dennoch hat der Entwurf eine gewisse Größe, vor allem durch seine betonte Schmucklosigkeit.

\*

Unter Schadows Entwürfen für ein Reiterdenkmal Friedrichs des Großen zeigt der Plan Nr. 3 den König auf einem preußischen Militärpferd. Was bei einem so innerlich lebensvollen Kunstwerk wie beim Schlüterschen Reiterdenkmal des



Großen Kurfürsten nie möglich wäre, — hier tritt es ein: man fragt sich unwillkürlich, wie das Pferd wohl auf seinen hohen Sockel hinaufgekommen sein mag, und die peinliche Vorstellung drängt sich auf, was es im nächsten Augenblick tun wird. Das kommt daher, daß der Bildhauer nach einem Modellpferd gearbeitet hat und nicht (wie Schlüter, der auch ein Modellpferd hatte) die Kraft besaß, das Ganze ins Überindividuelle zu erheben.

\*

Zu Schinkels „*Vision*“ (Stadtbild, 1813. Im Glaspalast verbrannt): Was wir hier sehen, ist wirklich Kunst der Freiheitskriege. Ein glühender Traum, der Traum vom deutschen Dom, ist der Sinn dieses Bildes, das etwas ebenso Verführerisches und zugleich Rührendes an sich hat wie die ungefähr gleichzeitig beginnenden Bemühungen um den Wiederaufbau des Kölner Domes.

\*

Zu Klenzes *Festsaalbau der Münchner Residenz*: Schon hier macht sich etwas bemerkbar, was für die Architektur der Folgezeit immer verhängnisvoller werden sollte: das Nicht-mehrverwurzelt-sein des Bauwerks mit dem Boden, auf dem es steht, der Gedanke einer „Baukunst auf Rollen“. Man könnte dieses Gebäude unbeschadet auseinandernehmen wie eine Bühnendekoration und an einen anderen Ort transportieren. Das Ganze ist lediglich Theater — und zwar nicht in gutem Sinne —, ist Bildprojektion. Es sind eigentlich nur zwei Ansichten erlaubt. Die Schrägblicke, welche ein barockes Bauwerk so lebendig machen, wirken hier unerträglich.



Man hat diesem Bau gegenüber keineswegs das Empfinden, daß man gern in ihm wohnen möchte.

\*

Zu *Géricault*, „*Chasseur à cheval*“ (1812, Louvre): Hier herrscht die Welt des weiten Tiefraumes. Jede Rahmenverwandtschaft der Formen ist aufgegeben und somit eine neue Unabhängigkeit der inneren Bildform gewonnen — es sei denn, daß man die betonte Diagonale als in gewissem Sinne doch noch rahmenverwandtes Element auffassen wollte; aber diese Diagonale ist nur eine Winkelbeziehung, das heißt sie wird nicht unterstrichen durch Parallelen. Wichtiger ist die Kurviertheit aller Formen. In jeder einzelnen liegt etwas wie eine Explosion. Das ganze Bild ist durchqualmt von Farbe, und zwar ganz unmittelbar aufgetragener Farbe, es zeugt von einer unerhörten Leidenschaftlichkeit, von großem Tempo auch der Malweise selbst.

In dieser Reiterfigur tritt uns das Heroische von damals entgegen. Hier wird wirklich der Mensch jener Zeit — und zwar mit großer Begeisterung — vorgeführt. Es ist wichtig und muß betont werden, daß *Géricault* im Anblick der eigenen Gegenwart gemalt hat.

\*

*Delacroix* besaß noch einmal wieder die *Vision*. Seine Schöpfungen sind von großartiger Ganzheitlichkeit im Sinne des alten, großen, nordischen Barock. Die Grundform seiner Bilder ist die Flamme: sichtbarer Ausdruck für das Vulkanische seines Wesens.

\*



Delacroix kommt stellenweise Michelangelo merkwürdig nahe. Die Form als Ganzes hat bei ihm etwas von einem riesenhaften barocken Gesamtornament. Es ist, als ob die Ornamentik, welche eigentlich zu einer solchen Malerei gehört (und die es in Wirklichkeit zu jener Zeit nicht gab) sich in diese Gestalten hineingerettet hätte und sich in ihnen monumentalisierte. Bezeichnend für Delacroix ist die absolute Identität von Zeichnung und Malerei. Er *zeichnet* durch die *Farbe*.

\*

Der Historienmalerei, der Malerei des „juste milieu“, liegt eine Absicht zu Grunde, die an sich nichts Künstlerisches hat, vielmehr ausgeht von einer neuen Blüte der Geschichtswissenschaft. In jedem Gemälde wird — und zwar mit Kostümtreue — eine Einzelsituation wiedergegeben. Delaroche ist der eigentliche Begründer der Historienmalerei. Man könnte seine Kunst kennzeichnen als „Naturalismus plus Schreinerei,<sup>1)</sup> gesehen durch das Theater“ (wobei das letztere durchaus nicht im besten Sinne gemeint ist). Bei Delacroix war die Gebärde etwas Absolutes; hier wird das künstlerische Opfer gebracht: der Verzicht auf das Detail, die Unterordnung der Teile unter das Ganze. Delaroche bedeutet demgegenüber einen völligen Verlust der Vision. Das Ganze verliert sich im Detail. Nichts wird einer künstlerischen Gesamtheit zuliebe geopfert (Gustave Planché: „coquetterie patiente des accessoires“). Bei Delacroix geht das Unwesentliche unter, wird mit fortgerissen vom vulkanischen Ausbruch eines echten Temperaments.

\*

---

<sup>1)</sup> bis hierher zitiert nach Wilhelm Niemeyer.



Höchst bezeichnend für die Historienmalerei ist zum Beispiel der Schaffensvorgang bei Delaroche: Allem voraus gehen Überlegungen außerkünstlerischer Art, die sich allein mit der historischen Seite des Entwurfs befassen. Darauf folgt ein Aquarell, das diese Überlegungen fixiert. Das nächste ist die Herstellung von Gips- und Wachsfiguren; an ihnen werden Gruppierung und Beleuchtung ausprobiert. Schließlich werden richtige Schauspieler herangezogen, die in einer bestimmten „Rolle“ dem Künstler Modell stehen. So wächst das einzelne Bild weiter bis zu seiner Vollendung als Gemälde. Es braucht nicht absolut qualitätlos zu sein. In Berlin würde man sagen, es sei „eminent gekonnt“. Werke dieser Art sind es, vor denen brave Bürger bei einem Ausstellungsbesuch bewundernd stehen und sich erzählen können, was doch hier alles dargestellt ist!

\*

Zu Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ (1809):

An Gegenständen, für die man sich — mit Worten ausdrückbar — „interessieren“ könnte, ist fast nichts da. Wir wissen aus eigenen Äußerungen Friedrichs, daß er mit diesem Bilde den Tod ausdrücken wollte. Der Mensch hat hier eine vollkommen andere Bedeutung als etwa bei Koch (Heroische Landschaft, Karlsruher Fassung, 1805): dort sind Menschen und Tiere, beide mythologisch gemeint, der eigentliche szenische Inhalt des Bildes. Hier dagegen ist die bis zum Skelett ausgelagte, manieristisch dünne Gestalt des Mönches Vertreter von uns, Exponent, also nicht objektiv-szenischer Bildinhalt, sondern das ins Bild hinein verlängerte Subjekt des Betrachters, — echt romantische Grenzverwischung! Damit wird



auch einmal eine echt romantische *Form* erreicht. Der Mensch erscheint als das genaue Gegenteil von dem, was er in der klassizistischen Welt bedeutete: dort war er Zentrum, hier will er nicht „ewig“ sein, sondern sich auflösen im unendlichen All. Die Landschaft, mit ganz niedrigem Horizont, hat auch formal das erdrückende Übergewicht.

\*

Zu Caspar David Friedrichs „Selbstbildnis“ (Kreidezeichnung): Hier zeigt sich die romantische Empörung der Seele gegen das, was der Klassizismus wollte, aus einem neuen Wissen um das Untergründige heraus. Im tiefsten Gegensatz zum manieristischen Porträt rutscht der Kopf tief herunter, fast bis an den unteren Rand des Blattes, und sieht aus wie geduckt. Aus diesem ganz unbösen Gesicht sprechen alle Leiden jener Menschen der Napoleonszeit. Schon in der Proportionierung liegt stärkster Ausdruck. Die Augen sind bohrend, wie fragend auf uns gerichtet, zugleich haben sie etwas vom Blick eines edlen, gequälten Tieres.

\*

Zu Caspar David Friedrich, „Klosterfriedhof im Winter“ (Berlin, Nationalgalerie):

Die symmetrischen Werte, die in diesem Bilde stecken, erscheinen nur abgewandelt, malerisch verschleiert. Noch immer ist es die niedere Geometrie des Klassizismus, die sich hier hinter romantischer Formensprache verbirgt. Die „Unordnung“ ist eigentlich eine vermiedene Ordnung, so wie es Musikstücke gibt, deren Moll im Grunde ein vermiedenes Dur ist.

\*



Zu Kersting, „Friedrich in seinem Dresdener Atelier“:

Absolute Aufgeräumtheit herrscht, zum mindesten äußerlich, in dieser ungemein sauberen, staubfreien Welt. Was wir hier sehen, ist alles andere als „romantische Unordnung“; es wirkt beinahe wie ein Protest gegen die geistvolle Unruhe, die jene Menschen innerlich erfüllte.

\*

Zu Altdorfers „Wachaulandschaft“:

Die Heiligengeschichte dient nur als Vorwand — der ganze Zauber der Donaulandschaft scheint hier eingefangen. Hier ist *gemalt*, was um 1800 immer wieder *bedichtet* und besungen wird: das Gefühl des Wanderns.

So wie auf diesem Bilde sieht die Sonne aus, wenn man es wagt, ihr ins Gesicht zu schauen: ein wenig verzerrt und wie zusammengequetscht.

\*

Zu Karl Blechen, „Mönch am Meer“:

Verlust an Symbolgehalt gegenüber den Werken der eigentlichen Romantiker. Der Mensch ist nicht mehr Vertreter einer sozusagen von der Unendlichkeit totgedrückten Menschheit, nicht mehr das winzige Ich (wie in Friedrichs gleichnamigem Bilde), sondern in viel höherem Maße Bildinhalt, und zwar Inhalt einer spezifizierten romantischen Situation, die sich schon rein äußerlich dartut in der Eingrenzung durch die Grotte. Auch das Meer ist viel mehr Ausschnitt, ist ein Einzelstück im Sinne einer „Freischütz“-Dekoration. Bei Friedrich läßt sich die Landschaft nach allen Seiten hin bis ins Uferlose verlängern, hier ist sie grottenhaft abgeschnittene Szenerie. Aber alles wird mit skizzierender Kühnheit gegeben, verrät ein starkes Gefühl für die Schönheit des Farbtones und kommt aus einer echt malerischen Anschauung.

\*



Zu Karl Blechen, „Blick auf Häuser und Gärten“  
(1839, Berlin, Nationalgalerie):

Zum ersten Mal in der Geschichte der Malerei ist hier der übliche Blickwinkel von 90 Grad aufgehoben und der Schrägblick in das Bild selbst hineingenommen. Ein solch kühner Standpunkt hängt im Letzten wohl zusammen mit dem Aufgeben des Primates der inneren Bildform. Der Schrägblick bedeutet die letzte Loslösung von einem architektonischen Verhalten zur Welt. Die Anerkennung des Betrachters steigert sich zur Abhängigkeit des Betrachters: er wird gezwungen, zusammen mit dem Künstler das Bild so zu sehen, wie der Maler es gewollt hat. Die Photographie kündigt sich an. Das Detail des Objektes ist nun etwas ganz anderes als das Detail der Form: und darin liegt die Rache des Schöpferschen dafür, daß der Mensch den Primat des inneren Bildinhaltes aufgegeben hat.

\*

Die Wahl des Ausschnitts, das schöpferisch auslesende Sehen, ist selbstverständlich noch ein produktives Verhalten zur Wirklichkeit. Zugleich aber tritt ein Maler wie Blechen doch schon auf mit der Bereitschaft, Gegebenes auf sich wirken, sich das Bild sozusagen von der Wirklichkeit schenken zu lassen.

\*

*Manet, Cézanne und Degas* sind mit dem Begriff „Impressionismus“ nicht zu erschöpfen.

*Manet*: Die geniale Größe seiner Malerei beruht darauf, daß sie eine große Herkunft hatte (Velasquez, Goya, Frans Hals). Sein Ideal hieß: Zeitgemäßheit, aber in dem Sinne, das Gegenwärtige durch starke Form zu adeln. Bei Manet bleibt immer die Reinheit des ästhetischen Raumes gewahrt, das „Gegenüber“ des Kunstwerks im



Verhältnis zum Betrachter. Seine Kompositionen haben oft einen Ausdruck von Dauerhaftigkeit: die Figur als Stilleben. Es ist nicht die schicksallose, reine Optik des Impressionismus. Der Glaube an den Menschen steht beseelend dahinter. Manet ist durchaus Komponist im alten großen Sinne und geht immer aus von der ganzheitlichen Bildvision.

In der Kunst des *Degas* ist ein starkes zeichnerisches Element. Seine Bilder haben einen starken Klang und besonderen Reiz durch die höchst elegante Oberflächenauffassung. Die *Bilddauer* ist bei ihm aufs äußerste verkürzt. An die Stelle altmeisterlicher Sicherheit der Komposition (*Manet*) tritt eine neuartige Kühnheit in Bildausschnitt und Standpunkt. Die Farbe ist bei *Degas* oft nur eine Zusammenballung von Tausenden kleiner Farbstäubchen zu einer Dunstschicht, in den Ballett-Szenen zu einer beinahe fühlbar schwülen Kulissenluft.

*Cézanne*, ein ziemlich schwerfälliger Charakter und starker Theoretiker, war im Grunde gegen den Impressionismus gerichtet, hat sich aber eine Zeitlang mit den Impressionisten zusammengesetzt und sich für sie eingesetzt. Was er anstrebte und zum großen Teil auch erreichte, war die Farbenharmonie. Seine Farbenprismen sind von einer fast greifbaren Festigkeit, und dabei bleibt auf seinen Bildern doch immer noch ein kleines, gesundes Fleckchen Chaos übrig. Es ist nicht alles so „aufgesäubert“ wie bei den Malern der Neuen Sachlichkeit. Klare tektonische Werte sind durchsetzt mit einer *rembrandtischen* Lichtauffassung. Fast alle Schöpfungen *Cézannes* erfüllt ein leidenschaftlich schwerer Ernst, — Impressionismus aber ist Schicksallosigkeit.

\*



## SPRACHE UND KUNST

Es gibt eine Reihe von Unterscheidungen, die sich nur in der deutschen Sprache ausdrücken lassen, in der ein Fremdwort oft das Geringere bezeichnet, wie zum Beispiel: künstlerisch — artistisch; Haltung — Pose; Schauspieler — Komödiant; Wirkung — Effekt usw.

\*

Die Tatsache, daß der monumentale Steinbau keine ursprünglich germanische Kunst ist, spiegelt sich auch in unserer Sprache wider: alle Ausdrücke, die sich auf ihn beziehen, sind Lehnwörter.

\*

Bildende Kunst ist unsprachlich geäußerte Weltanschauung, also eine Art Sprache für sich.

\*

Der Künstler — mit Ausnahme des Literaten — ist in dem Augenblick, da er über seine Kunst redet, in einer ihm völlig fremden Sphäre.

\*

Die Sprache ist und bleibt ein artfremdes Material gegenüber dem Sichtbaren.

\*

Nichts zwingt so sehr in den Bann wie ein Wort. Und eben deshalb muß man sich hüten, in Stilmamen mehr als bloße Verabredungen zu sehen!

\*

Beim Übersetzen der Eindrücke, die ein Kunstwerk vermittelt, in die — immer unzureichende

*Contre  
des langues  
Theorie  
von der  
Interpretation*



— sprachliche Form kann man entweder mit rein definierenden oder mit suggestiven Ausdrücken arbeiten. Die suggestiven sind vielleicht weniger „wissenschaftlich“, aber sie führen oft schneller und tiefer in das Wesen der Dinge.

\*

Der letzte Klang, den ein Kunstwerk in uns auslöst, kann nur *gehört* werden. Er bleibt der Sprache immer unerreichbar, und das ist nur natürlich: denn wenn man das, was in einem Werk der bildenden Kunst gewollt ist, ebenso auch sprachlich wiedergeben könnte, dann wäre es in *seiner* Form gar nicht da!

\*

In jedem Kunstwerk liegt ein letzter, mit Worten nicht erfaßbarer Wesenskern, an den nur die Einheit von Sprache und Bild zeitweise herankommt.

\*



## AUSKLANG

Hohe Geistigkeit ist immer verbunden mit Religion.

\*

Jeder echte Gradunterschied geht zuletzt auf einen Wesensunterschied zurück.

\*

Alles Lebendige vollzieht sich rhythmisch, nicht metrisch.

\*

Die menschlichen Kräfte sind etwas Ewiges. Nie entsteht, auch im einzelnen nicht, etwas vollkommen Neues.

\*

„Richtigkeit“ ist ein Begriff der Wissenschaft, nicht der Kunst.

\*

Die Physiognomie eines Landes durchdringt immer auch seine Kunst.

\*

Eine gewisse Parallelität zwischen den verschiedenen europäischen Nationen geht durch alle Zeiten hindurch und ist oft stärker als alle Unterschiede. Es liegt schon etwas Gemeinsames in der Art, der Welt gegenüberzustehen, und auch darin, wie Kunst in Europa „gemacht“ wird.

\*

Ein europäisches Land ist immer dann führend in der Kunst, wenn die Forderungen der allgemeinen Geschichtslage zusammenfallen mit dem national Gegebenen.

\*



Im späteren 16. Jahrhundert taucht zum ersten Mal das museale Denken auf (die „Kunstkammer“!). Hier ist, im Rückblick auf die frühere Gesinnung der Kunst gegenüber, ein deutlicher Riß zu spüren. Ein Stück des formalen Zusammenhanges kommt zu Fall. Zum ersten Male werden nun entwurzelte Kunstwerke ihrer Merkwürdigkeit halber gesammelt und ausgestellt: im Grunde eine Respektlosigkeit vor der Bodenverwurzelung des Werkes!

\*

Die Rückwirkungen des Dreißigjährigen Krieges auf die Kunst müßten einmal in enger Zusammenarbeit mit Historikern untersucht werden. Sicher geht die geistige Entwicklung nicht zurück, wohl aber fehlt es an großen *Aufgaben*.

\*

Das natürliche Auge hat sowohl einen optischen wie einen psychologischen Charakter. Es ist Empfänger und Sender zugleich, passiv *und* aktiv, nicht nur Objekt, sondern vor allem Subjekt.

\*

In der Welt des Wunders ist die Entstehung der *Idee* das Entscheidende, nicht die Ausführung des Befehls. Die Verwirklichung ist für den Gläubigen selbstverständlich. Nicht im Tun, sondern im Wirken liegt das Wunderbare.

\*

Bei den Menschen, die ihre Grundenergie nach außen treibt, wird eine tragische Vereinsamung innerhalb einer anders gerichteten Epoche immer besonders deutlich.

\*



Es klingt vielleicht anmaßend und ist als Behauptung nicht ungefährlich, aber es gibt tatsächlich Einzelfälle, bei denen man sagen muß: dieser Mensch hätte sein wirkliches Ich besser in einem anderen Zeitalter entfalten können.

\*

Es gibt Menschen kalvinistischen Geistes, die nichts anerkennen wollen neben ihrer eigenen, für allein richtig befundenen Anschauung. Man darf die Strenge und Vornehmheit eines solchen Charakters nicht verkennen.

\*

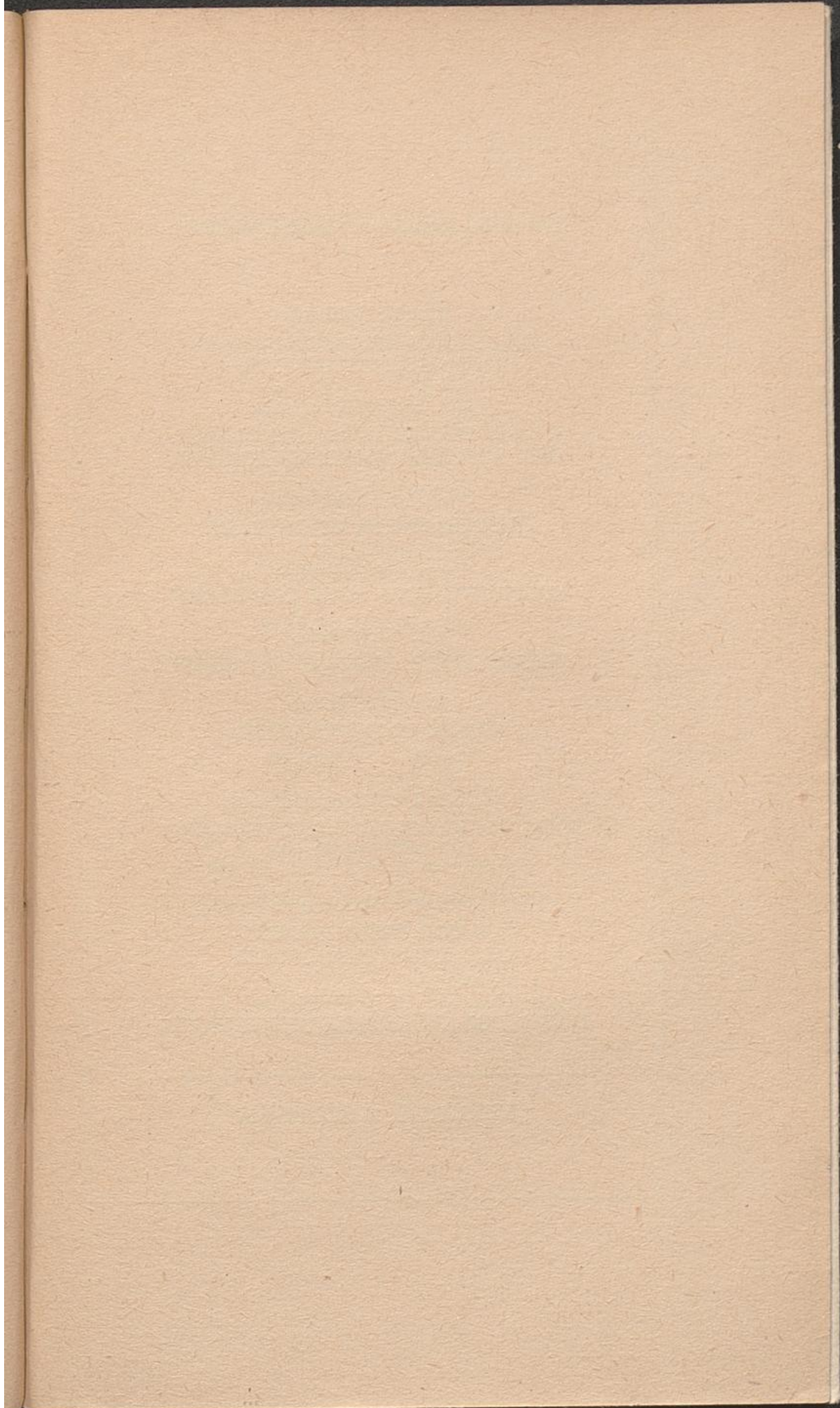
Wer das Leben voll bejaht, der muß auch Ja sagen zum Tode.

\*

Forschen heißt gesteigert erleben.

\*







Kleine Bücherei zur Geistesgeschichte

\*

*Bd. 1 : Wölfflin*  
DAS ERKLÄREN  
VON KUNSTWERKEN

*Bd. 2 : Hildebrandt*  
DIE GRUNDLAGEN  
DER ABENDLÄNDISCHEN KULTUR

*Bd. 3 : Schumacher*  
PROBLEME DER GROSSTADT

*Bd. 4 : Kujawa*  
URSPRUNG UND SINN DES SPIELS

*Bd. 5 : Pinder*  
WESENSZUGE DEUTSCHER KUNST

*Bd. 6 : Korte*  
MUSIK UND WELTBILD  
(BACH — BEETHOVEN)

*Bd. 7 : Waetzoldt*  
JOHANN JOACHIM WINCKELMANN  
DER BEGRÜNDER DER  
DEUTSCHEN KUNSTWISSENSCHAFT

*Bd. 8 : Waetzoldt*  
JAKOB BURCKHARDT  
ALS KUNSTHISTORIKER

*Bd. 9 : Luther*  
DAS MOSKAUER KUNSTLERTHEATER

---

VERLAG E. A. SEEMANN



Kleine Bücherei zur Geistesgeschichte

\*

*Bd. 10 : Böhm*

DIE SEELE DES SCHAUSPIELERS

*Bd. 11 : Litt*

DIE BEFREIUNG DES  
GESCHICHTLICHEN BEWUSSTSEINS  
DURCH J. G. HERDER

*Bd. 12 : Loesche*

GRUNDBEGRIFFE IN GOETHES  
NATURWISSENSCHAFT  
UND IHR NIEDERSCHLAG IM FAUST

*Bd. 14 : Schumacher*

DAS WELTBILD GOETHES

*Bd. 15 : Pinder*

AUSSAGEN ZUR KUNST

*Bd. 16 : Altmann*

REGIE ALS KUNSTFORM

\*

*Die Sammlung wird fortgesetzt*

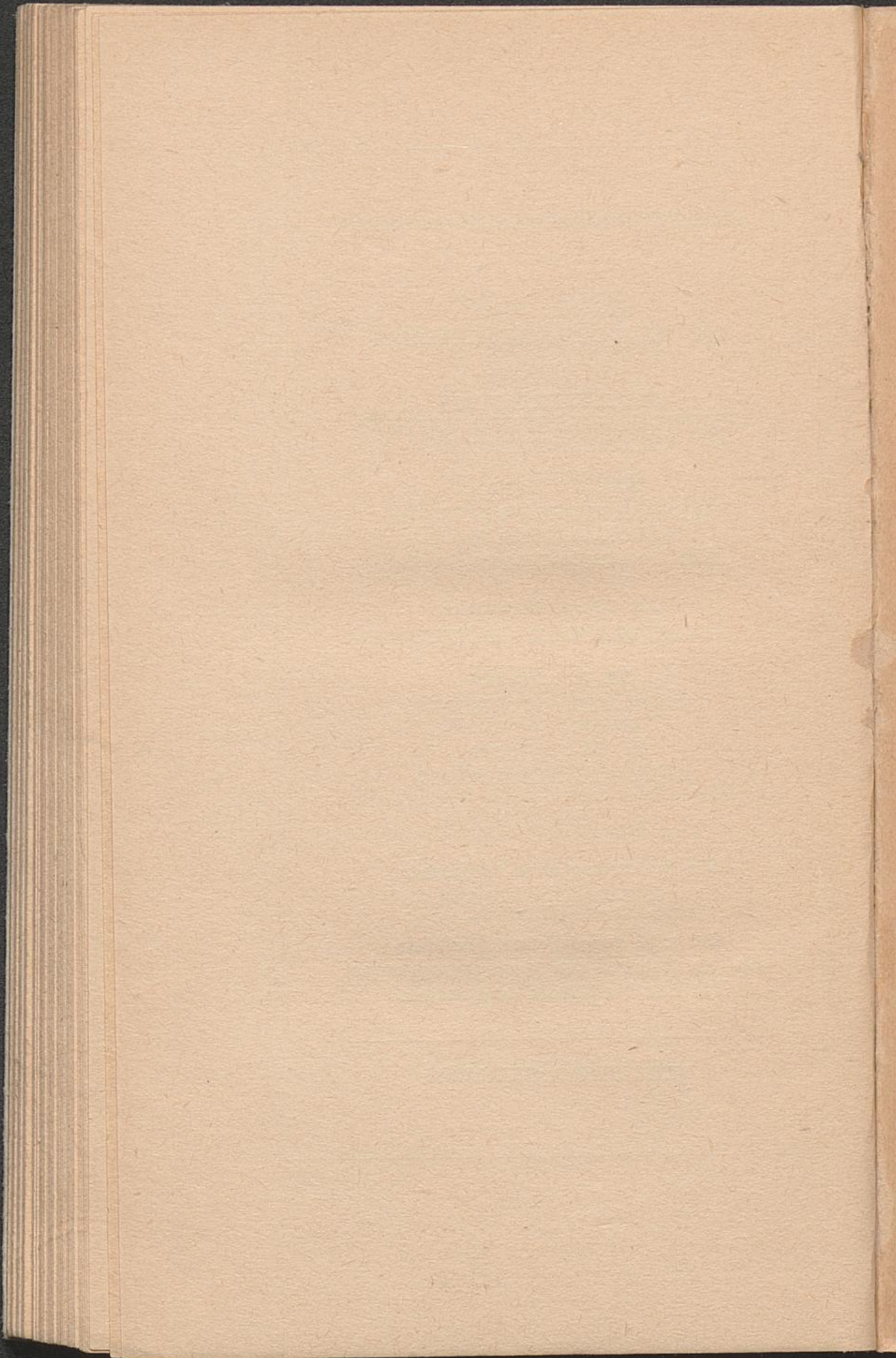
---

Die z. Z. vergriffenen Bändchen  
sind im Rahmen des Verlagsprogramms  
für den Nachdruck vorgesehen

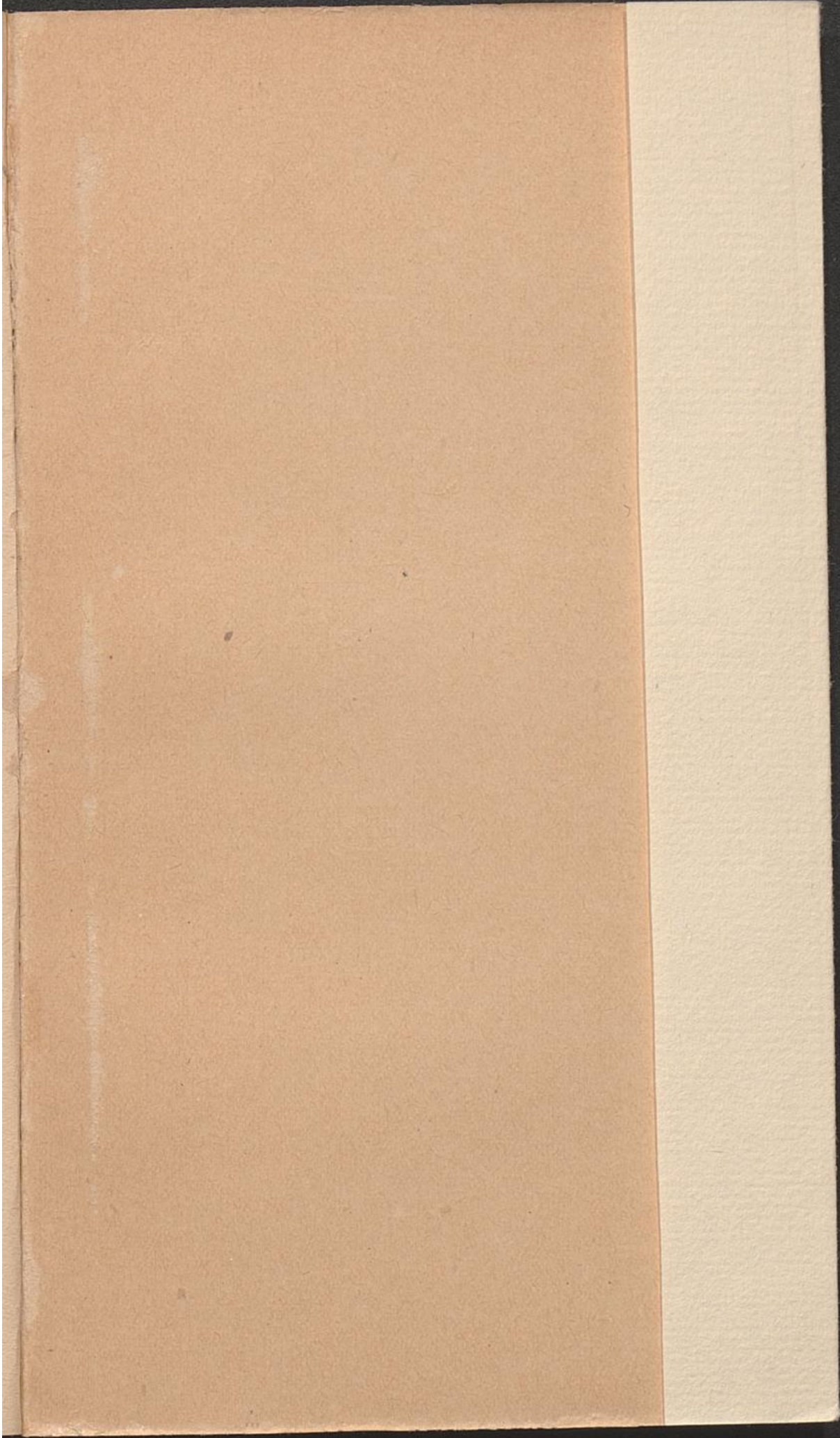
---

VERLAG E. A. SEEMANN













03SE1801





Wilhelm Pinder: Aussagen zur Kunst

P  
03



SE  
1801