Soziologische Kunstbetrachtung

Autor(en): **Meyer, Peter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **28 (1941)**

Heft 8

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-86849

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Bücher: «Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert»

Einführung von Georg Schmidt, Erläuterungen zu den Bildern von Anna Maria Cetto — 51 plus XXXVIII Seiten, 86 Tafeln, davon 14 farbig, 23 × 32 cm, geb. Fr. 24.—. Holbein-Verlag, Basel, o. J.

Dieser schöne Bilderband umfasst die Zeit von Konrad Witz bis Tobias Stimmer, die den Uebergang vom Mittelalter zur Neuzeit und zugleich das Aufblühen unseres Staates und einer unverwechselbar schweizerischen Kulturnuance enthält. Diese Einheit des Themas gibt auch dem Bilderband seine eindrucksvolle Geschlossenheit. Der Text von Dr. Georg Schmidt ist aufs Soziologische gerichtet, wodurch hier, wo der Raum eine gewisse Breite und also einige Nuancierung erlaubt, wertvolle Einblicke in den sozialen Wurzelboden der Kunst geboten werden. Es wird gezeigt, wie die Kunst- und Kulturentwicklung unseres Landes an spezifisch schweizerische wirtschaftliche und politische Voraussetzungen gebunden ist, und wie sich das Ideal des Ritters, oder des Zunfthandwerkers, oder des Kaufmanns in den Menschendarstellungen und überhaupt im Interessenkreis der Kunst spiegeln. Sehr verdienstlich sind die liebevoll und exakt gearbeiteten Notizen zu den Bildern mit ausführlichen Literaturangaben. Die Ausstattung ist vortrefflich.

«Meisterwerke europäischer Malerei»

Man soll nicht behaupten, das Schweizer Publikum stehe der Kunst teilnahmslos gegenüber: die Ausstellungen der Sammlung Reinhart in Bern und Zürich sind ein gewaltiger Erfolg gewesen, obwohl — oder weil — die hier gezeigte Kunst jeder zugespitzten «Aktualität» ermangelte. Dafür bietet sie in ihrer grossartigen Ausgewogenheit, in der keine Niete das Gefühl der Sicherheit nach Seiten der Qualität enttäuscht, einen starken Trost in diesen kulturell erschütterten Zeiten, und das spüren auch jene Besucher, die sich darüber nicht ausdrücklich Gedanken machen. Sechs Blätter werden gezeigt, in der gewohnten, ausgezeichneten Farbenreproduktion des Iris-Verlages, d. h. der Polygraphischen Gesellschaft, Laupen-Bern. Es sind dies: das Porträt des Dr. Cuspinian von Lucas Cranach — eines der schönsten Werke Cranachs überhaupt — der «Lesende Knabe» des Frans Hals, das Picknick («la collation») von Watteau, der Blick auf Château-Thierry von Corot; Noirmoutier — ein Durchblick durch schlankstämmige Bäume auf das blaue Meer — von Renoir, und Albert Ankers meisterliches Bildnis seines Töchterleins Luise.

Die Einführung gibt einen knappen Ueberblick über die soziologische Situation, aus der die einzelnen Maler ihre Umwelt erfassten: «Denn das Sehen der grossen geschichtlichen Zusammenhänge schwächt nicht, sondern verdeutlicht das Sehen des einzelnen Kunstwerkes.»

Soeben erscheint ein zweites Heft in gleicher vortrefflicher Ausstattung (mit kurzen Erläuterungen von Dr. Heinz Keller, Winterthur), enthaltend die Kreuzabnahme von Gerard David, das Pflaumenkörbchen von Chardin, die Petite liseuse von Corot, die Szene aus den griechischen Befreiungskriegen von Delacroix, eine Landschaft von Constable und das Bildnis der Schwester Agathe von Hans Thoma: jedes Bild in seiner Art ein Meisterwerk und vortrefflich wiedergegeben. *p. m.*

Meisterwerke europäischer Malerei des XV. bis XIX. Jahrhunderts aus der Sammlung Oskar Reinhart, Mappe I. Einführung von Dr. Georg Schmidt, Konservator des Kunstmuseums Basel. Herausgegeben von Hans Zbinden. Iris-Verlag, Bern. Sechs farbige Tafeln, 31 × 40 cm.

Soziologische Kunstbetrachtung

I.

Die Einleitungen zu den angezeigten Bildpublikationen geben Anlass, sich die Vorzüge und Nachteile einer vorwiegend soziologisch interessierten Kunstbetrachtung zu überlegen. Für den reinen Soziologen — um den extremen Fall zu nehmen — ist der Bestand an Bauten und Kunstwerken aller Art ein Bilderatlas zur Wirtschafts- und Gesellschaftsgeschichte; die Kunstwerke illustrieren ihre verschiedenen Entwicklungsstufen vom Agrarfeudalismus über Zunfthandwerkertum und Manufakturwesen bis zum Früh-, Hoch- und Spätkapitalismus. Die Wirtschaft erscheint von diesem Blickpunkt aus als das einzig Reale, alles Geistige, und damit auch die Kunst, ist «Ueberbau», Symptom und Verschleierung der sozialen Realität zugleich, Maske oder Nebengeräusch.

Von Dr. Georg Schmidt wird das nun nicht in dieser Deutlichkeit ausgesprochen, denn er stellt das Kunstwerk in den Mittelpunkt seiner Darstellung — aber fühlbar bleibt diese Grundeinstellung trotzdem. Viele Kunstwerke werden mit grossem Feingefühl beschrieben — aber ihren Schwerpunkt haben sie in dieser Darstellung eben doch nie in sich selbst, sie bleiben Illustration, und jeder Künstler ist in erster Linie Repräsentant — nicht Persönlichkeit. Jedem wird sein Platz auf der Stufenleiter der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung angewiesen, und es ist bei solchen Systematisierungen ganz unvermeidlich, dass die Zwischenpositionen einer gewissen Geringschätzung verfallen, weil sie sich nicht eindeutig definieren lassen. So stehen z. B. die deutschen Spätromantiker als «Bürger, die mit ihren Fürsten Frieden geschlossen haben», ein wenig da wie Schüler, die das Klassenziel nicht erreicht haben, in-

dem sie auch künstlerisch nicht bis zum «Realismus eines Courbet durchgedrungen» sind.

Für die Politik hat Jacob Burckhardt das Heraufkommen von «terribles simplificateurs» prophezeit, die die organisch gewachsene Vielfalt im staatlichen, gesellschaftlichen, kulturellen Leben Europas wegfegen werden (oder möchten) zugunsten einer rationalen Uniformität — wir wissen heute, wie richtig das gesehen war. In den Kunstsoziologen sind der Kunstbetrachtung solche Simplificateurs erstanden, die einen Passepartout für alle Schlösser zu besitzen glauben. Und es soll nicht bestritten werden, dass sich damit wichtige Einblicke öffnen lassen: ein Kunstwerk kann nicht verstanden werden ohne die Kenntnis seines sozialen Ortes — nur erschliesst diese Betrachtungsart das Kunstwerk eben gerade nur insoweit, als es neben seinen im engeren Sinn künstlerischen auch soziale Komponenten enthält.

Dass die künstlerische Qualität und der menschliche Gehalt von jedem beliebigen sozialen Standort aus in unbegrenzte Höhen und Tiefen gehen kann — dass beides von diesem Standort grundsätzlich unabhängig ist, das wird zwar nicht ausdrücklich geleugnet —, aber es bietet sich vom gewählten Standpunkt aus kein Anlass, es ausdrücklich zu sagen, und so wird der Leser im Glauben belassen, als ob mit der Bestimmung seines soziologischen Standortes eigentlich schon alles Wesentliche über einen Künstler und sein Werk ausgesagt sei.

Alles Eigentlich-Künstlerische ist aber von hier aus gar nicht fassbar, denn es liegt auf einer anderen Ebene. Die wirtschaftlichen und soziologischen Voraussetzungen gehören zu den unerlässlichen materiellen Vorbedingungen eines Kunstwerks wie Stein und Ton und Bronze zur Plastik, und Leinwand, Pinsel und Farben zur Malerei: ohne die technischen Mittel kann das Kunstwerk schlechterdings nicht zustande kommen, und ebensowenig ohne Auftrag und Auftraggeber. Und wie die Qualitäten des Materials unmittelbar ins Kunstwerk selber eingehen, als die physischen Träger seiner Wirkung, so gehen auch die sozialen Faktoren ins Kunstwerk selber ein: sie bestimmen weitgehend das Thema der Darstellung, ausserdem Format, Ausführungsart, Standort des Kunstwerks und vor allem die soziale Stimmung des Künstlers und damit den Blickwinkel, unter dem Mensch und Natur gesehen werden.

Das ist sehr viel — Grund genug, sich eingehend damit zu befassen —, aber es ist nicht alles, denn letztlich entscheidend ist die Qualität der künstlerischen Persönlichkeit, die Art, wie sie sich mit der im grossen ohne ihr Zutun gegebenen Umwelt abfindet, in die sie historisch hineingestellt ist — also ihre persönliche Geistigkeit und ihre persönliche Sinnlichkeit. Die verschiedenen Temperamente und psychologischen Typen beispielsweise gehen quer durch alle sozialen Strukturen und historischen Epochen durch, es gibt menschliche Grundhaltungen und Grundsituationen, die sich in jeder sozialen Umwelt ihre Form erzwingen — die dann freilich von dieser Umwelt gefärbt ist — und so erweist sich die soziologische Bedingtheit nur als eine unter vielen ebenso wichtigen anderen.

Gegen eine Verwendung der Kunstwerke zur Illustration der Wirtschaftsgeschichte wäre nichts einzuwenden, wenn sie sich als solche deklarieren und nicht mit dem Anspruch auftreten würde, *Kunstbetrachtung* zu sein. Burckhardt und Wölfflin haben ein solches Abgleiten der Kunstinterpretation in die offene oder verdeckte politische Aktualisierung offenbar vorausgesehen, denn beide haben sich ganz bewusst darum bemüht, gerade die andere Seite, die rein künstlerischen Probleme der Form, als autonomen Gegenstand der Betrachtung herauszustellen: auch das ist eine Einseitigkeit, aber eine, die die spezifisch künstlerischen Kernfragen in sich schliesst und nicht, wie die soziologische Betrachtung, nur die peripherischen Voraussetzungen.

II. *Idealismus und Realismus in der Malerei*

Die letzten Endes politische Absicht der soziologischen Kunstbetrachtung wird deutlich, wo die Begriffe «Idealismus» und «Realismus» in die Diskussion eingeführt — und dabei ethisch gewertet werden. Die «idealistische», das heisst die nicht auf die unmittelbare Konstatierung oder Pointierung des in der Umwelt des Künstlers empirisch Gegebenen wird gemäss der materialistischen «Ueberbau»-Hypothese als die spezifische Kunst der herrschenden Klasse — im XIX. Jahrhundert also der Bourgeoisie — hingestellt, die sich damit eine illusionäre Vorstellungswelt aufbaue, in der sie sich wohler fühle als in der realen Wirklichkeit. Dieser Idealismus diene dazu, die betreffende Klasse mit dem Nimbus höherer Bildung oder des Höheren überhaupt zu umgeben, zum Zweck der Stärkung des Selbstbewusstseins nach innen und des Prestige-Effektes nach aussen. Dieser idealistischen — kurz gesagt unwahren — Kunst wird dann die realistische als die «wahre» entgegengestellt, die angeblich vom Bürgertum des XIX. Jahrhunderts abgelehnt und bekämpft wurde, weil es sich darin in seiner wahren Existenz entlarvt gesehen habe.

In Wirklichkeit liegen die Dinge aber ganz anders: nicht die realistische Kunst ist, wie vorgegeben, das Volksnähere, sondern die idealistische Kunst; «Proletariat» und «Bürgertum» reagieren hier genau gleich und solidarisch, und die soziologische Aufspaltung erweist sich als doktrinäre Fiktion. Jede Volkskunst und volksnahe grosse Kunst ist nämlich «idealistisch» und wird es immer sein — wobei so-

Gustave Courbet, Blumen, 1855
Aus K. Scheffler: «Meister des schönen Handwerks»

wohl im Rahmen einer idealistischen wie einer realistischen Kunst Raum ist für die ganze Stufenleiter, vom banalsten Kitsch bis zum grössten Meisterwerk. Und der vermeintlich besonders volkstümliche Realismus ist in Wirklichkeit stets die exklusive Angelegenheit für besondere Kenner gewesen. Das geht auch aus dem schönen Buch von Karl Scheffler «Meister des schönen Handwerks» hervor, das im folgenden angezeigt wird, wobei dieses von ganz anderer Seite her zur gleichen Erkenntnis kommt. Die idealistische Kunst ist nämlich die direktere, die einfachere, verständlichere Kunst — die Kunst, die auch vom ästhetisch nicht besonders Erzogenen, also vom «Laien» aller Gesellschaftsschichten sogleich als «Kunst» erkannt und gewürdigt wird. (Und die sich darum auch besser zur Verkitschung und Ausbeutung durch Spekulanten eignet als die realistische — aber das ist kein Einwand.) Jeder Kunst, gleichviel welcher Richtung, kommt es auf die Aufzeigung eines Allgemeingültigen, Gesetzmässigen hinter dem scheinbaren Zufall der einmaligen Erscheinung an — hierin ist Kunst an sich, also auch «realistische» Kunst idealistisch. Diese Klärung des Zufälligen muss nun um so drastischer, um so unmissverständlicher sein, je mehr sie auch dem unerzogenen Betrachter, also «dem Volk» einleuchten soll, das nicht ästhetisch geschult genug ist, die geheime Ordung auch noch im scheinbaren Durcheinander der realen Wirklichkeit zu sehen. Die idealistische Kunst tut hier nichts anderes als jeder Vortragende, jeder Verfasser eines Aufsatzes oder Buches tun muss: je grösser und je weniger geschult das Publikum ist, an das er sich wendet, desto einfacher muss er reden, desto deutlicher muss er einige wenige grosse Hauptlinien herausarbeiten, und dafür desto mehr Detail und Wenn und Aber weglassen. Während vor einem Publikum von Fachleuten, die die Materie im ganzen schon kennen, gerade das Detail und die Komplizierung der Grundidee durch die verschiedenen Wenn und Aber interessant — und für die praktischen Konsequenzen entscheidend ist. Auch hier ist also die grössere Abstraktion — und das ist nichts anderes als «Idealisierung» — das Volksnähere, der Realismus, die Ausbreitung des Details das Esoterische.

Der «realistische» Maler verzichtet ja nicht darauf, seine Eindrücke zu ordnen. Aber er verlegt seine Ordnung vom Objekt in die Malweise — und deshalb ist sie nur für Kenner erkennbar, die sich zum Verständnis für diese spezielle Malweise erzogen haben. Weil durch die Malweise eines Courbet, der Impressionisten, eines Slevogt, Corinth usw. oder durch den Strich irgendeines «realistischen» Zeichners — also durch Schefflers «Schönes Handwerk» selbst schon alle äusseren Gegenstände der Darstellung in die Ebene der Kunst transponiert — also idealisiert sind, darum können diese Gegenstände in der Natur so liegen bleiben wie sie sind — den vermeintlich realistischen Künstler interessiert ihre eigene, reale Existenz überhaupt nicht, und so hat er keinen Grund, etwas daran zu verändern. Und aus dem gleichen Grund ist jede «realistische» Kunst zugleich eine extrem persönliche, subjektive individualistische Kunst, jede «idealistische» eine vergleichsweise offene, allge-

meine, objektive. Wollte man Begriffe spalten wie jene, die die abstrakte Kunst in «konkrete Kunst» umsophistizieren (— was durchaus «geht» — wir landen damit beim Universalienstreit der mittelalterlichen Scholastik), so müsste man gerade die Maler idealer Bildinhalte als die eigentlichen «Realisten» bezeichnen, denn sie allein nehmen die Gegenstände und Figuren ihrer Bilder als Gegenstände und Personen ernst, und eben deshalb müssen sie sie so gruppieren und aus Realität und Vorstellung auswählen, dass sie schon an sich, schon ungemalt ein «Kunstwerk» vorstellen, das dann nur noch «abgemalt» werden muss. (Und aus diesem Grund gibt es auch vergleichsweise mehr schlecht gemalte «idealistische» als «realistische» Bilder — was jedoch kein Einwand gegen die guten ist.) Eine solche Auswahl und Gruppierung hat der realistische Maler nicht nötig, weil für ihn alles Gegenständliche von vorneherein nur als Rohstoff für seine, alles ins Ideale transponierende Malweise in Betracht kommt, ja er wird sogar für das Unordentliche, Hässliche, Krasse, Zerfallene eine Art Vorliebe haben, um daran die Meisterschaft seines idealisierenden Könnens um so strahlender leuchten zu lassen. *P. M.*

«Meister des schönen Handwerks»[1]

Dieses Buch befasst sich gerade mit dem, was einer soziologischen Betrachtungsweise entgeht und entgehen muss: mit der spezifisch künstlerischen Seite der Kunst, mit ihrer Innenseite sozusagen. Es handelt von den Malern, die alle Problematik nach innen wenden, so dass sie zur scheinbar unproblematischen Intensität des Handwerks, zur malerischen Qualität wird, während eine auf Ideen fussende, oder gar manifesthafte Wirkung nach aussen fast immer auf Kosten dieser Qualität geht — ausser bei einigen Allergrössten, die beides vereinigen.

Scheffler sieht die Grenzen der «Nur-Maler» deutlich, die Gefahr der Ungeistigkeit und die beschränkte Wirkung auf ein grösseres Publikum: es ist Kunst für Künstler und Kenner, als solche aber von grösstem Einfluss und fortzeugender Kraft quer durch die Kunstgeschichte, in dem Sinn, dass Meister des XIX. Jahrhunderts, wie Delacroix, Manet, Leibl an das «schöne Handwerk» der alten Niederländer oder Spanier anknüpfen konnten, um daraus eine eigene spezifische Modernität zu entwickeln. Einige Kapitel: Courbet und sein Einfluss; Leibl und sein Kreis; «Wahltraditionen»; die Niederländer, die Spanier, Deutschen, Franzosen. Jeder Meister wird knapp und treffend charakterisiert, und jedem sind schöne Bilder beigegeben. *p. m.*

Ein Zitat, ausgewählt wegen der Richtigstellung des oft missdeuteten Begriffs des «Realismus»:

«Über den Eingang des Pavillons, den Courbet sich im Jahre 1855 gelegentlich der Weltausstellung erbaute, um demonstrierend seine Bilder zu zeigen, schrieb er das Wort: «Le Réalisme». Dieses Schlagwort war zutreffend, insofern er den unmittelbar aus seiner Umwelt genommenen, den alltäglichen, in keiner Weise ideologisch erhöhten Stoff bevorzugt und nur darstellte, was die Augen wirklich sahen; das Wort war jedoch irreführend, insofern es auch auf den Lebensgehalt und auf die Form bezogen wurde. Denn die Form Courbets und aller Maler des schönen Handwerks war nicht weniger übertragen, entmaterialisiert und entrealisiert als die Kunstformen der vorangegangenen Epochen: die Form war nur in einer andern Weise dem Stilgesetz der Malerei unterworfen. Dem Leser ist zu empfehlen, dass er niemals dem Namen, womit Kunstrichtungen etikettiert werden, zu unbedingt vertraue, denn solche Namen entstehen immer halb zufällig und bezeichnen summarisch ein einziges Merkmal. Die Kunsthistoriker haben sich gewöhnt, die verschiedenen Epochen der Malerei des 19. Jahrhunderts mit den Namen Klassizismus, Romantik und Naturalismus zu bezeichnen. Dagegen ist nichts einzuwenden, sofern nicht versucht wird, zwischen Romantik und Naturalismus einen Bruch zu konstruieren. Es gab keinen Bruch, sondern einen sinnvollen Gestaltwandel. Versteht man die Bezeichnung Naturalismus richtig, so zeigt sich, dass das ganze 19. Jahrhundert naturalistisch war, schon weil es sich um eine bürgerliche, also sinnlich konkrete, einfühlungsfreudige, wirklichkeitsfrohe Malerei handelte. Innerhalb dieses umfassenden Naturalismus bezeichnen die verschiedenen Epochen nur Nuancen derselben Stilhaltung. Man darf behaupten, alle drei Epochen wären sowohl romantisch wie naturalistisch gewesen; und von den Malern, die den Gegenstand unserer Betrachtung bilden, lässt sich mit gutem Recht sagen, auch ihr Handwerk sei im Grunde romantisch gewesen. Eben darum ist es ja *schönes* Handwerk geworden. Die Romantik liegt nicht mehr im archäologisch Eklektizistischen wie bei David und Ingres, nicht mehr im dichterisch Erzählenden wie bei Delacroix und auch nicht in der Landschaftslyrik der Meister von Fontainebleau, sie ist jetzt unmittelbar im Auge und in der Hand, sie ist auf der Palette und im Werkzeug, sie meint die Oberfläche des Bildes. Diese Romantik ist gebunden, sie ist passiv – was kein Werturteil, sondern die Feststellung eines Tatbestandes ist. Die Romantik des schönen Handwerks erzählt, und dramatisiert nicht, sie verfällt nicht sittlicher Entrüstung, predigt nicht und manifestiert sich nicht als romantische Ironie, sie heroisiert so wenig wie sie lyrisiert. Sie ergründet das Sichtbare: das ist ihr Ethos. Die optischen Eindrücke werden mehr erlitten als beherrscht, doch schliesst dieses Erleiden Adoration ein. Hier ist die Ursache, warum den Malern des schönen Handwerks jede Erscheinung zum Stilleben wurde, selbst das Bewegte, warum im Stillebenhaften jedoch die Naturkräfte wie von innen heraus aktiv wurden. Nicht Handlung sollte dargestellt werden, sondern Zuständlichkeit, das heisst, Existenz an sich. Daraus ergab sich von selbst der Wille zur reinen Malerei, der mit Fleiss den neutralen Stoff sucht. Dass Courbet Steinklopfer, dass Leibl Bauern malte, hat mit sozialen Tendenzen nichts zu tun; beide ergriffen den an sich unpoetischen Stoff, weil dieser nicht zu gemalten Dichtungen verführt, weil das Optische von ihm abgelesen werden kann, ohne dass sich verwirrend poetische Assoziationen dazwischenschieben.»

[1] Aus vier Jahrhunderten europäischer Malerei von Karl Scheffler. 206 Seiten 19,5 × 26 cm, 98 Abbildungen. Scientia AG., Zürich, 1940.