Unterhaltung mit Konrad Fiedler

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

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **30 (1943)**

Heft 5

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-24270

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

war mitbestimmend im geistigen Gesicht jener Zeit, und Paul Cassirer schrieb damals: « Ob es Deutschland war, das mit der künstlerischen Werbetätigkeit in den neutralen Ländern begonnen hat, ob Frankreich dann gefolgt ist, oder ob es umgekehrt war, das ist wohl belanglos. Jedenfalls erleben die neutralen Länder das seltene Schauspiel – im Frieden nie gesehen, nie geahnt – eines Turniers der Künste auf ihrem Boden. Hie Deutschland – hie Frankreich. Und längst nicht mehr die beiden allein; Österreich ist auf dem Plan erschienen, England tummelt sein Kunstroß, auch Italien tjostet mit dem wilden Temperament, das seiner Kunst des letzten Jahrhunderts eigen ist. Verwundert sitzt der Neutrale auf dem Tribünenplatz, spendet Beifall, wieder Beifall, immer wieder Beifall. Was soll das?, denkt er heimlich ... Und was auch gezeigt wird, was an Kunst zum Kampf in das neutrale Zwischenland, an die Grenze des Feindes vorgetrieben wird, kämpft nicht, stößt nicht, dient nicht, es tut unendlich wenig oder unermeßlich viel: es singt, es spricht, es tönt, es leuchtet den einen Sinn: Mensch. » (Weiße Blätter, Sept. 1918.) Dieser Wettbewerb der kriegführenden Staaten um die Gesinnung der Neutralen vertrat gewissermaßen die offizielle Kunst von damals, während die genannten verschiedenen Strömungen weltanschauliche Entscheidung verlangten und zugleich um die Geltung einer noch nicht offiziell anerkannten Kunst, sei es Expressionismus, Kubismus oder Dadaismus, rangen.

Diesen Aufzeichnungen wäre sicher noch manches Wesentliche, besonders aus dem mir ferner liegenden Gebiet der Musik, beizufügen. Der Zweck ist aber erreicht, wenn ich auf diesem beschränkten Raum ein Bild jener Epoche entwerfen konnte, das vergleichend neben das heutige künstlerische Wirken der jungen Generation gestellt werden mag. Unvergeßlich bleibt der heilige Eifer, die Anteilnahme am Geschehen der Zeit, die aus dem künstlerischen Niederschlag jener Epoche spricht. Es waren Künstler, die glaubten, vor den Toren einer neuen Welt zu stehen und diesem Glauben, dieser Sehnsucht, diesem Jubel und dieser Hoffnung, aber auch dem Zweifel, Ausdruck verliehen. Das vorherrschende Gefühl war romantisch. Das Ziel dieser Bewegungen war so hoch gegriffen, daß es den realen Möglichkeiten dieser Erde entrückt war. Die heutige Generation ist der Realität unbedingt näher. Wenn sie aber diese Realität nicht zu jener Begeisterung aufruft und den Glauben an eine Weltordnung so zu beflügeln vermag, daß sie auch in Malerei und Dichtung beschwingten Ausdruck findet, so liegt es heute vielleicht weniger am Künstler als an dieser von aller Illusion freien Gegenwart, die vorderhand eine ebenso nüchterne, rein wirtschaftlich orientierte Zukunft verspricht. Immerhin kann und muß jede Realität Gegenstand geistiger Deutung und künstlerischer Gestaltung werden, und vielleicht ist doch eine nahe Kunstwende zu erwarten, die wirklich Gleichnis dieser *unserer* Wirklichkeit sein wird.

*Unterhaltung mit Konrad Fiedler**

von Peter Meyer

Der Schreibende muß gestehen, daß er nie vorher Schriften von Konrad Fiedler gelesen hat. Um so größer ist das Vergnügen, in diesem Buch immer wieder Aussprüche zu finden, niedergeschrieben zwischen 1875 und 1895, die zum Besten gehören, was jemals über Kunst geschrieben wurde. – Fiedler war der Sohn reicher Eltern; ohne Zwang zu einer sofortigen Berufswahl konnte er sich auf ausgedehnten Reisen eine umfassende Bildung erwerben, und er machte von dieser Möglichkeit den gewissenhaftesten Gebrauch. Fiedler kommt 1866 nach Rom in den Kreis der Maler, die im Auftrag des Grafen Schack Meisterwerke der italienischen Malerei kopieren. Unter ihnen befindet sich Hans von Marées. Fiedler nimmt künstlerisch und menschlich immer intensiver teil an der tragisch-mühsamen, selbstquälerischen und unerbittlich strengen Arbeit dieses Malers; er übernimmt es auf die taktvollste Art, ihm durch eine Jahresrente über die äußerste Geldmisère weg zu helfen, und in der Teilnahme an der Arbeit des Freundes erschließen sich ihm tiefe Einsichten in das Wesen der künstlerischen Produktion im allgemeinen.

Die Auswahl des Herausgebers stellt Stellen zusammen, die bis heute nichts von ihrer Gültigkeit eingebüßt haben. Wir geben darum nochmals eine Auswahl wieder – anders gruppiert als in Ecksteins Buch, versehen mit Anmerkungen, woraus sich so etwas wie eine Unterhaltung mit dem Verfasser ergibt.

Verschoben hat sich seit Abfassung der Fiedlerschen Schriften lediglich die aktuelle Problematik: einiges, wofür Fiedler kämpfen mußte, ist zur Selbstverständlichkeit geworden, anderes, was zu seiner Zeit noch selbstverständlich war, ist heute problematisch. So muß sich Fiedler für die Erkenntnis einsetzen, daß das Wesentliche am Kunstwerk nicht sein gedanklicher Inhalt ist, der sich auch mit Worten aussprechen läßt – heute ist es nötig zu unterstreichen, daß eine Kunst, die alle Brücken zwischen dem außerkünstlerischen Interesse und dem rein artistischen abbricht, auch künstlerisch verdorrt. Andererseits mußte sich Fiedler gegen die

* Konrad Fiedler: «Vom Wesen der Kunst». Auswahl aus seinen Schriften, zusammengestellt und eingeleitet von Hans Eckstein, R. Piper & Co. Verlag, München 1942.

normative Ästhetik seiner Zeit wehren, die heute als überwunden gelten darf. Doch das sind Verschiebungen des Akzentes, die nichts an der Substanz der Fiedlerschen Gedanken ändern.
(Die Zwischentitel sind vom Schreibenden.) *P. M.*

I. *Kunst als Erkenntnis*

Die höchste Aufgabe der bildenden Kunst ist die, vermöge der ihr eigentümlichen Mittel der Darstellung gewisse Dinge in die Sphäre des Bewußtseins zu erheben, die keinen anderen Mitteln der Darstellung zugänglich sind. (Schriften II, 382)

Alle Kunst ist Entwicklung von Vorstellungen, so wie alles Denken Entwicklung von Begriffen ist.
(Schriften II, 40)

Hinsichtlich der Empfindungen stehen wir auf gleichem Boden mit den Tieren, während der fundamentale Unterschied zwischen Tieren und Menschen auf dem jenen versagten, diesen aber verliehenen Trieb und der Möglichkeit der Erkenntnis beruht; auf dieser Qualität der menschlichen Natur beruhen alle die wesentlich den Menschen auszeichnenden Gebiete der Tätigkeit und des Lebens. (Schriften II, 45–46)

Kunst ist nicht nur Schmuck
Es muß zum Bewußtsein gebracht werden, daß die wissenschaftliche Erkenntnis ihre natürlichen Grenzen hat; dann erst wird die künstlerische Tätigkeit als das erscheinen, was sie ist, als eines von den Mitteln, die den Menschen gegeben sind, um sich die Welt anzueignen. Dann auch wird das, was jetzt als das Wesentliche in den Leistungen der Kunst betrachtet wird, das Dasein von Kunstwerken als einem Schmuck der Welt, als nebensächlich in den Hintergrund treten.
(Schriften II, 36–37)

Das gilt sogar für das Ornament, diesen Seitenzweig der Kunst, der von « schmücken » seinen Namen hat. Wahrscheinlich kommt « ornare » von « ordinare », wie das griechische Wort « Kosmos » zugleich « Ordnung », «Weltordnung » und « Schmuck » bedeutet (weshalb « Kosmos » und « Kosmetik » den gleichen Wortstamm haben). Auch das Ornament bedeutet Einordnung des ornamentierten Gegenstandes in ein gegebenes Wertsystem, also Erkenntnis und somit mehr als eine müßige Bereicherung, zu der es allerdings ebenso leicht entartet wie jede andere Kunsttätigkeit.

II. *Die Kunst als fundamentale Äußerung, sie ist nicht die Wiedergabe eines schon Vorhandenen*

Der Inhalt des Kunstwerkes, der in den begrifflichen Ausdruck eingeht, ist nicht der, der sein Dasein der wesentlich künstlerischen Kraft des Urhebers verdankt; er ist vorhanden, bevor er sich dem Ausdrucke im Kunstwerke anbequemt hat; der Künstler schafft ihn nicht, er findet ihn nur, und jedem Künstler, mag seine künstlerische Kraft groß oder gering sein, steht jedes Stoffgebiet zu Gebote; und selbst wenn der Künstler einen Gedanken ausspricht, der sein ausschließliches Eigentum ist, so ist es doch nicht die künstlerische Kraft, von der dieser Gedanke abhängig ist. . .
(Beurteilung von Werken der bildenden Kunst)

Die Kunst hat es nicht mit Gestalten zu tun, die sie vor ihrer Tätigkeit und unabhängig von derselben vorfindet, sondern Anfang und Ende ihrer Tätigkeit liegt in der Schaffung der Gestalten, die durch sie überhaupt erst zum Dasein gelangen. Was sie schafft ist nicht eine zweite Welt neben einer anderen, die ohne sie existiert, sie bringt vielmehr überhaupt erst die Welt durch und für das künstlerische Bewußtsein hervor.
(Beurteilung von Werken der bildenden Kunst)

Das Kunstwerk ist nicht ein Ausdruck für etwas, was auch ohne diesen Ausdruck ein Dasein hätte, ein Abbild der im künstlerischen Bewußtsein lebenden Gestalt – dann wäre die Hervorbringung des Kunstwerkes für den Künstler selbst nicht notwendig –, vielmehr ist es das künstlerische Bewußtsein selbst, wie es im einzelnen Falle zur höchsten dem Individuum erreichbaren Entwicklung gelangt.
(Beurteilung von Werken der bildenden Kunst)

Der Inhalt des Kunstwerks ist nichts anderes als die Gestaltung selbst.
(Beurteilung von Werken der bildenden Kunst)

Die künstlerische Tätigkeit ist wichtiger als ihr Ergebnis . . . gewiß aber ist es für den geistigen Zustand der Menschen weit weniger wichtig, daß der Reihe unübertroffener Leistungen neue Glieder zugefügt werden, als daß nur überhaupt die in der unverfälschten künstlerischen Tätigkeit zum Dasein gelangende Naturbeziehung der Welt nicht gänzlich abhanden komme.
(Die Hildebrand-Ausstellung in Berlin)

Hier macht Fiedler ein Zugeständnis an die Kultursituation seiner Zeit, woraus sich unser, in andere Richtung gehendes Zugeständnis vor Fiedler rechtfertigen läßt, das wir im Abschnitt Kunst und Öffentlichkeit zugunsten einer Verbindung zwischen Kunst und außerkünstlerischen Interessen machen.

« Form » und « Wesen »
Man sagt, die Kunst habe es nur mit der Form der Dinge, die Wissenschaft mit deren Wesen zu tun, und bedenkt dabei nicht, daß die Form den Dingen nicht um ein Haar weniger wesentlich ist, als alles das, was man ihr Wesen zu nennen beliebt. (Schriften II, 60)

Es ist ein eigentümliches Ding um die Form, sie ist nichts Feststehendes und nichts abgesondert Faßbares; sie erzeugt sich immer neu und in neuer Gestalt, sobald sich ein noch unausgesprochener Inhalt zum Ausdruck drängt. Ist einmal auf diese Weise eine selbständige

neue Form entstanden, so gewinnt sie für einige Zeit ein neues Leben, wird aber in den Händen derjenigen, die sich ihrer bemächtigen, allmählich zur Phrase. Unsere gesamte Kunstproduktion lebt fast ausschließlich in einem rechten Phrasentum. Eine vom Inhalt ausgehende, wirkliche Neuproduktion wird sich dagegen immer revolutionär verhalten und wird zunächst den Schein der Formlosigkeit haben.

(An Hildebrand, 20. September 1876)

III. *Die Kunst und ihr Gegenstand*

Einbildungskraft allein ist unzureichend
Lebhaftigkeit der Einbildungskraft ist noch kein Zeichen eigentlich künstlerischer Begabung; das bloße Spiel derselben erzeugt so wenig ein Kunstwerk, als die Leichtigkeit in der Kombination von Gedanken eine wissenschaftliche Arbeit. Nur wenn die Einbildungskraft in den strengen Dienst der Verarbeitung eines Materials genommen wird, kann sie zu einem Faktor künstlerischen Schaffens werden. (Schriften II, 138–139)

Eine beherzigenswerte Feststellung – heute wichtiger als je, wo jeder, der eine leidliche Handfertigkeit und Sensibilität des Auges besitzt, glaubt, die Laufbahn des Künstlers als Beruf ergreifen zu müssen, wobei dann der Allgemeinheit zugemutet wird, ihn auf Staatskosten durch Ankäufe « zur Förderung der Kunst » zu subventionieren – auch wenn er mit seiner Geschicklichkeit weiter gar nichts zu sagen hat als eben dies, daß er geschickt ist.

Phantasmen
Es ist ein Kennzeichen einer verworrenen und verwirrenden Beurteilung, alle möglichen Phantasmen, die der menschliche Geist zuwege bringt, und die als Erdichtungen sich nicht unter den Resultaten exakten Denkens unterbringen lassen, der künstlerischen Tätigkeit des menschlichen Geistes in die Schuhe zu schieben.

(Schriften II, 39)

Schade, daß Fiedler schon 1895 gestorben ist, es wäre interessant gewesen zu sehen, wo er unter den « Ismen » der letzten dreißig Jahre die Grenzlinie gezogen hätte zwischen ernsthafter künstlerischer Tätigkeit und dem, was er « Phantasmen » nennt.

Anarchische Zustände
Das berechtigte Bestreben, die Kunst von allen fremden, ihr von außen aufgenötigten Tendenzen zu befreien, sie gleichsam wieder zu sich selbst zu bringen, hat zu ganz anarchischen Zuständen geführt. Die Auflehnung gegen veraltete, falsche Gesetze hat zur Auflehnung gegen die Berechtigung jeden Gesetzes geführt. Es hängt dies mit einer weit verbreiteten Eigentümlichkeit der jüngeren Generationen zusammen, einer Art Krankheitserscheinung. Die nervöse Steigerung der natürlichen Anlagen wird für Genialität genommen. Man steht nicht mehr auf dem Boden einer gesunden und stetigen Entwickelung, in der es sich immer nur um die Sache handelt, in der hinter der Wichtigkeit der Sache die Persönlichkeit zurücktritt. Wie weit ist man von den Zeiten entfernt, in denen man wußte, daß von einer Persönlichkeit doch nur gesprochen werden kann, sofern allgemein menschliche Anlagen sich an bestimmten Aufgaben zu einer besonderen, von andern unterschiedenen Erscheinungsform entwickeln. Man kehrt das Verhältnis um. Nicht Leistungen, sondern Ansprüche beherrschen die Welt. Da man sich nicht auf das berufen kann, was man getan hat, so beruft man sich auf das, was man ist, oder zu sein vorgibt. Nicht an seinem Teil mitzuarbeiten an den im Grunde doch immer gleichen Aufgaben der Menschen, nicht abzuwarten, ob man neu, groß und bedeutend sich darstellen wird in dem, was man erreicht hat, nicht das ist der Sinn der heutigen Bewegung, sondern sein eigenes unentwickeltes Ich der Welt zu offenbaren und sie zu überreden, daß, wenn man es nur verstehe, sich groß zu gebärden, schon etwas Großes vorhanden sei. Die Anerkennung des unbedingten Rechts der Persönlichkeit muß jede Möglichkeit aufheben, in der künstlerischen Produktion die Einheit einer inneren Gesetzmäßigkeit zu erkennen.
(Aus Fiedlers Einleitung zu Julius Meyer: « Zur Geschichte und Kritik der modernen deutschen Kunst », Leipzig 1895).

IV. *Kunst und Aktualität*

Die Künstler sollen keinen Inhalt der Zeit zum Ausdruck bringen, sie sollen vielmehr der Zeit erst einen Inhalt geben. (Schriften II, 131)

Man vergleiche damit das Echo, das die Ausstellung « Die junge Schweiz » im Kunsthaus Zürich bei der Kritik gefunden hat: fast alle Besprechungen warfen ihr mangelnde Zeitbezogenheit vor, mangelnde Aktualität. Oder das Hodlerbuch von Hans Mühlestein und Georg Schmidt, das Hodler und Anker einen Vorwurf daraus macht, daß sie Marignano-Krieger und Bauern, nicht aber Industriearbeiter gemalt haben, wie dies die Verfasser für richtig gehalten hätten. Oder man denke an die panische Angst mancher Architekten und Kunstgewerbler, unzeitgemäß zu sein – als ob man das überhaupt könnte! Man braucht aber nicht zu befürchten, alle Uhrzeiger könnten plötzlich links herum laufen – sie laufen rechts herum, auch ohne daß man sie ausdrücklich schiebt.

Wirkungsabsicht
Das vornehme Kunstwerk übt wohl Wirkungen aus, aber es wird gleichsam unbekümmert um die Wirkungen sein; es ist da und wirkt durch sein bloßes Dasein. Manche Kunstwerke gehen aber so direkt auf die Wirkungen los, daß sie nur um der Wirkungen willen da zu sein, nur in den Wirkungen vorhanden zu sein scheinen. (Schriften II, 143)

Das gilt ebenso für die beifallheischende Sentimentalität und Theatralik der achtziger Jahre, wie für den Bluff-Effekt vieler moderner Bilder.

Kunst und Öffentlichkeit

Wenn ein Zusammenhang der bildenden Kunst mit dem öffentlichen Leben gefordert wird, so wird damit bewiesen, daß man in den Werken der bildenden Kunst nur der Nützlichkeit oder der Annehmlichkeit dienende Mittel erblickt. Man glaubt der Kunst damit, daß man ihr eine Stelle unter den Elementen des Staatslebens anweist, eine besondere Ehre anzutun. Und doch würdigt man sie gerade dadurch herab; denn man ignoriert dabei vollständig ihren eigentlichen Wert, um dessentwillen sie da ist und der in der durch sie zum Ausdruck gelangenden Erkenntnis der Welt besteht. Von dieser Seite hat sie keinen Zusammenhang mit dem Leben der Menschen im großen und ganzen und kann ihn nicht haben; sie ist nur der verschwindend kleinen Zahl derer zugänglich, die überhaupt in der Erkenntnis die höchste und allein wichtige Tätigkeit des Menschen erblicken.

(Schriften II, 53)

Das ist sehr richtig, sofern man dabei nur an Kunstwerke höchsten Ranges denkt, – Fiedler mag dabei Marées im Auge gehabt haben, im Gegensatz zum thematisch interessanteren und damit publikumsnäheren Böcklin. Und auch dieser steht ja an malerischer Qualität noch hoch über dem, was zu seiner Zeit an Historienmalerei und dekorativer Malerei geleistet wurde. Inzwischen hat sich die Kunst aber ganz im allgemeinen so sehr von allen anderen Lebensinteressen abgespalten, daß heute sichtbar wird, wie notwendig eine vermittelnde Zone wäre, eine Kunst, die ohne Verzicht auf künstlerische Qualität sich wieder von ihrer Absolutheit her um die außerkünstlerischen und menschlichen Anliegen kümmern würde, sonst vertrocknet der Boden, in dem auch die großen Kunstwerke wurzeln. Ferner ist zu bedenken, daß die von Fiedler postulierte höchste Funktion der Kunst auf Seiten des Publikums eine aufnahmefähige Elite zur Voraussetzung hat – oder eine organisch struktivierte Gesellschaft, und nicht eine «klassenlose», das heißt strukturlose Masse.

V. *Realismus und Idealismus*

Aller Streit um Realismus oder Idealismus der Kunst ist ein müßiger; er wird geführt um eine äußerlich der Kunst wohl ähnliche, innerlich aber unkünstlerische Produktion. Die Kunst, wenn sie diesen Namen verdienen soll, kann nicht entweder realistisch oder idealistisch, sondern sie kann immer und überall nur eins und dasselbe sein, welchen Namen man ihr auch beilege. Die sogenannten Realisten sind nicht deshalb zu tadeln, weil sie in ihren Werken das Hauptgewicht auf die sinnliche Erscheinung legen, sondern deshalb, weil sie gemeiniglich in der sinnlichen Erscheinung nicht mehr gewahr zu werden vermögen, als ihr auch das geringste Auffassungsvermögen abzugewinnen weiß. Die Idealisten aber, indem sie sich weder befriedigt fühlen von der Natur, wie sie sie erkennen, noch auch imstande sind, ihre Naturanschauung zu immer höheren Graden auszubilden, suchen der künstlerischen Dürftigkeit ihrer Gestaltungen durch einen außerkünstlerischen Inhalt abzuhelfen. Beider Werke sind künstlerisch unbedeutend.

(Beurteilung von Werken der bildenden Kunst)

Der Unterschied zwischen Idealismus und Realismus in der Kunst ist ganz müßig; die Kunst ist ihrem Wesen nach ideal, sonst hört sie auf, Kunst zu sein.

(Schriften II, 59)

Entweder Naturnachahmung oder Ideenmalerei ist das Dilemma; das Richtige liegt auf keiner Seite; nur der wird es treffen, der das Dritte findet, was weder Naturnachahmung noch Ideenmalerei ist. (Schriften II, 97)

Bedeutende Denker und Künstler mögen den momentanen Umfang ihrer Bedeutung zum großen Teil ihrer idealistischen Richtung verdanken; ihren dauernden Wert verdanken auch die größten Idealisten dem realistischen Kern ihrer Produktionen. (Schriften II, 104)

Nicht die Wirklichkeit ist das Beharrende, sondern die Form

Das Problem des Kunstwerks kann nur der verstehen, der die sichtbare Natur als etwas durchaus Unfeststehendes, als etwas gar nicht im gewöhnlichen Sinne Reales erkannt hat, gerade so wie das Problem des Erkennens nur von dem erfaßt werden kann, dem es klar geworden ist, daß nicht die Wirklichkeit der Dinge das Beharrende ist, sondern allein die Form, die das Wirkliche durch uns annimmt. (Schriften II, 65–66)

Ein wichtiger Beitrag zum Problem «Idealismus-Realismus», das hier in ganz anderer Tiefe erfaßt ist als im vorhin zitierten Buch über Ferdinand Hodler, dessen Autoren den Begriff «Idealismus» ungefähr so verstehen, wie die Kosmetik-Inserate, die ihren Leserinnen eine «ideale Büste» versprechen.

VI. *Kunst und Ästhetik*

Das Schöne und die Kunst ist die althergebrachte Zusammenstellung, und nun vermischt man die Wirkungen beider, schreibt der Kunst Wirkungen zu, die nur dem Schönen zukommen und dem Schönen Wirkungen, die nur von der Kunst ausgehen können.

(Schriften II, 27)

Ästhetisches Urteil und Kunsturteil

Das ästhetische Urteil, ob etwas schön sei oder häßlich, ob etwas gefalle oder mißfalle usw., läßt sich (nach Kant) keinen allgemein gültigen Regeln unterwerfen; es ist rein subjektiv und in jedem einzelnen Falle muß der Geschmack sein Urteil von neuem abgeben. Ganz verschieden hiervon ist das Kunsturteil; dieses kann und muß allerdings bestimmten allgemein gültigen Regeln unterworfen werden; denn dieses Urteil wird nicht vom Geschmack gefällt, sondern vom Verstande. Wer noch auf dem Standpunkte steht, daß er an Werke der Kunst den Maßstab des Gefallens legt, der kennt ihre Bedeutung noch nicht. Das Gefühl der Lust, wel-

ches ein wahres bedeutendes Kunstwerk erregt, steht auf derselben Stufe mit dem Gefühle der Lust, von dem jede Erkenntnis begleitet ist. – Wer über Werke der Kunst nur den Geschmack als Richter anerkennt, der beweist, daß er die Kunstwerke nur als Reizmittel seiner ästhetischen Empfindung anerkennt, wo sie dann von allen andern Dingen, sofern dieselben einen sinnlichen Eindruck machen, nicht verschieden sind.

Schönheit läßt sich nicht aus Begriffen konstruieren, wohl aber der Wert eines Kunstwerkes. Ein Kunstwerk kann mißfallen und doch gut sein.

Das ästhetische Urteil setzt keine Erkenntnis der Dinge voraus; das Kunsturteil ist nur durch Erkenntnis zu fällen.

Ästhetisches Urteil hat jeder; es ist dem Menschen ebenso natürlich, wie das Gewissen. Urteil über Kunstwerke haben nur sehr wenige. Ästhetische Reizbarkeit und Feinfühligkeit begründet noch keineswegs einen Anspruch auf Urteil in Sachen der Kunst. Kunstwerke dürfen nicht nach Grundsätzen der Ästhetik beurteilt werden.

Für Ausübung der Kunst sind ästhetische Grundsätze nur insofern verwendbar, als die Kunstwerke einem dekorativen Zwecke dienen sollen . . . Und doch ist diese Seite der Kunst nur eine untergeordnete, ja durchaus unwesentliche. (Schriften II, 9–11)

Das Gesagte besteht zu Recht, wenn man, wie dies zu Fiedlers Zeiten üblich war, den Begriff des Ästhetischen mit dem des Schönen gleichsetzt. Heute wird der Begriff in der Regel weiter gefaßt, « Ästhetik » ist nicht mehr allein die Lehre vom Schönen, sondern sie betrifft gerade die von Fiedler so schön hervorgehobene spezifische Art von Erkenntnis auf Grund unmittelbarer Sinneswahrnehmung, und so gesehen ist dann freilich jedes Kunstwerk in erster Linie ein ästhetischer Tatbestand. Wenn Fiedler sagt: « Ästhetisches Urteil hat jeder », so möchte ich das bezweifeln: jeder hat ästhetische Affekte, Sympathien und Aversionen, nicht aber ein objektives, bewußtes ästhetisches Urteil, denn eben dies wäre (nach heutigem Sprachgebrauch) identisch mit Kunstverständnis.

Ästhetische und historische Betrachtungsweise

Die ästhetische Betrachtung der Kunst ist durchaus veraltet; das moderne geistige Leben führt sie wie einen toten Körper mit sich, den es auswerfen muß. Die Künstler spotten über dieselbe oder bekämpfen sie, ohne freilich sie ersetzen zu können; wie wenig Leben ihr mehr innewohnt, beweist die beinahe zur Alleinherrschaft gelangte historische Betrachtungsweise der Kunst, die freilich auch nur ein trauriger Ersatz ist. (Schriften II, 113)

Hier denkt Fiedler an die normative Ästhetik seiner Zeit, die nicht vom Kunstwerk ausging, um seine Struktur und Wirkung zu erklären, sondern von vorgefaßten Schönheitsregeln, an denen man jedes Kunstwerk messen wollte und aus denen man bindende Vorschriften für die Künstler ableitete. Diese Betrachtung ist allerdings « durchaus veraltet ». Aber was hätte Fiedler erst zur soziologischen Betrachtungsweise gesagt, in der das Kunstwerk als Illustration für wirtschaftliche Theorien und kulturpolitische Propaganda herhalten muß!

Künstler und Kunstgelehrter

Die alte Abneigung der Künstler gegen die Kunstgelehrten, Kunsthistoriker ist heutzutage besonders groß; dies erklärt sich daraus, daß die sogenannte Kunstwissenschaft großen Aufschwung genommen hat, in ihrer Art entschieden größeren als die Kunst selbst; auch beherrscht sie tatsächlich das der Kunst zugewendete Interesse des Publikums. Der Künstler fühlt sich natürlicherweise allenthalben eingeengt und gleichsam unter der Oberaufsicht von Leuten, die er doch nur als Eindringlinge in sein Gebiet betrachten kann; auf der anderen Seite ist er sich wohl bewußt, daß die Kunst in ihrer gegenwärtigen Gestalt nicht die Macht hat, jenes Kunstgelehrtentum in seine natürliche Stellung zurückzudrängen. (Schriften II, 114)

Die Kunst war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer Art Ersatz-Religion geworden, man verehrte das künstlerische Genie als Halbgott, und der Kunstgelehrte war der Priester und Prophet dieser Religion – daher auch die priesterliche Gebärde mancher Kunstkritiker um 1900. Heute hat die Kunst diesen religiösen Nimbus wieder so ziemlich verloren – was ihr nichts von ihrem wahren Wert nimmt – und das färbt natürlich auch auf das Fach der Kunstgeschichte ab.

VII. *Das Technische in der Kunst*

Die wahren Künstler sehen in dem sogenannten Technischen der Kunst das nie auszulernende Mittel, der Natur ihre ewig neuen Geheimnisse abzuringen; wo das Technische als etwas Gelerntes gehandhabt wird, da ist Manier schon an die Stelle der Kunst getreten; nur wo sie als etwas beständig Suchendes erscheint, da ist wahre Kunst. (Schriften II, 369)

Ein selbständiges Recht hat die Technik in der künstlerischen Tätigkeit nicht; sie dient lediglich dem geistigen Prozeß. Nur wo der Geist keine Herrschaft auszuüben imstande ist, gelangt sie zu selbständiger Bedeutung, Wichtigkeit, Ausbildung und wird künstlerisch wertlos. (Beurteilung von Werken der bildenden Kunst)

Das gilt sogar auf dem Gebiet der angewandten Künste: die gutgemeinten Theorien von Materialechtheit und Handwerks- oder Maschinengerechtigkeit sind ja sehr nett und meinen auch etwas Richtiges, aber sie sind nicht zu Ende gedacht und falsch formuliert, denn sie unterordnen das Geistige dem Technischen, das Ziel dem Mittel, während es darauf ankäme, auch noch das Technische als geistigen Wert zu verstehen.