Das Erlebins der Linie

Autor(en): **Brock, Erich**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **32 (1945)**

Heft 10: **Tessin**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-25706

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

möchte, nach verschiedenen Seiten ausgleiten läßt. Hier kann ich Sie wirklich nur auffordern, Alberto Salvioni und uns allen einen freundlichen und – dies sei hervorgehoben – zu nichts verpflichtenden Besuch abzustatten. Dann werden Sie unsere Arbeiten im Entstehen sehen können: in den Ateliers oder auf den wenigen Wänden, die uns zu füllen gestattet war. Dann würden Sie besser als aus diesen meinen liebevollen kleinen Porträts ermessen, was bisher geleistet worden ist und was noch geleistet werden könnte, wenn nur endlich das merkwürdige Vorurteil fallen würde, das in der übrigen Schweiz uns gegenüber besteht. Kommen Sie bald, mein lieber Herr; es wird uns eine Freude sein, Ihnen unsere Arbeiten zu zeigen; und ich zweifle nicht, daß wir dann einige friedliche und weltvergessene Abende in einem anderen Geist verbringen werden als vor zwei Jahren; wir werden uns über Fragen der Kunst mit einem ganz anderen Entgegenkommen unterhalten – irgendwo am Ufer eines unserer Seen, in einer Gegend, die der Himmel mindestens so schön geschaffen hat, wie irgend ein Bild.

Und nun nehmen Sie meinen herzlichen Dank für die Gastfreundschaft, die Sie uns in Ihrer Zeitschrift gewähren.

Ihr
Felice Filippini

(Übertragung aus dem Italienischen von R. J. Humm.)

Das Erlebnis der Linie*

Von Erich Brock

(Schluß)

Es ist hier nun aber der Ort, eine weitergreifende Klärung zu versuchen in der verwickelten Frage der «Ansicht»**, durch welche sich ja in Bildnerei und Baukunst erst die Linie ergibt. Die klassische Kunst beansprucht zwar die Dinge in einem durchaus objektiven runden Sein; daß sie trotzdem *eine* Ansicht auszeichnet und bevorzugt, kommt daher, daß sie dies objektive Sein nicht als durch Raum und Zeit hin gleichmäßig erstrecktes sieht, sondern als gegliedertes, das von einem «Wesen», einem inneren Prinzip des Wahren durchherrscht wird. Einerseits also fällt der Begriff der Ansicht gegenüber der Objektivität der Wirklichkeit überhaupt fort. Es wird die Subjektivität des Betrachters überhaupt nicht ins Bewußtsein gestellt, sondern sie ist völlig in den Gegenstand zurückgegangen. Auf der andern Seite ist *eine* Ansicht die wesentliche, gewöhnlich die frontale, welche irgendwie die vernünftige, herrscherliche, geistig zentralisierte und gleichgewichtige ist; sie aber färbt auch die Nebenansichten und gibt ihnen von der eigenen «Richtigkeit» ab. So ergibt sich praktisch doch ein *Reichtum* von gültigen Umrissen. Doch verschmelzen sie zu keiner stetigen Unendlichkeit, sondern es bleibt zwischen ihnen eine Unstetigkeit, eine Quantelung – jener «Ruck», von dem Wölfflin spricht («Grundbegriffe» [8], S. 59). Bei barocker Kunst dagegen tritt die subjektive Schrankenlosigkeit der möglichen Ansichten ganz bewußt ins Spiel. Dabei hat jedoch keine davon einen wirklich objektiven Bestand und ergibt als seiende einen sinnvollen Umriß. Sondern in jeder Ansicht ist die Vielheit der Ansichten als Übergang, als fließendes Moment, als Reiz möglichen Wechselns sinngebend mitanwesend. Wo ein Barockwerk als ruhend, abgesetzt, endgültig ins Auge gefaßt wird, erscheint es als falsch, gezerrt, zerfließend. Daher der unangenehme Beigeschmack, den Barock so oft auslöst, wenn er den Beschauer fixieren will. Er arbeitet oft auf Ansichten hin, die eine raffiniert bewußte perspektivistische Sinnestäuschung bezwecken: wo der Blick durch Kulissen hindurch in eine endlose Tiefe geleitet wird, welche die Verwandtschaft der Tiefendimension des Sehbildes mit dem Gefühlsmoment rücksichtslos ausnützt. Wenn diese kunstvoll zurechtgemachte Grenzenlosigkeit aber nicht genau im Sinne der malerischen Perspektive betrachtet wird, ergibt sie den widerwärtigen Eindruck eines indiskreten «Blicks hinter die Kulissen», das Zusammensinken eines anscheinend sachbedingten Affektes in den Katzenjammer reinen Nervenkitzels. Daher die Bemühung vieler Barockkünstler, dem Betrachter einen engumzirkten Standpunkt äußerlich aufzunötigen. Der Kunstgenießende aber empfindet das als eine Art totalitärer Befehlshaberei, ähnlich der im

* Vergl. «Werk» 1945, Heft 9.

** Es bedarf keiner Erwähnung, wieviel Anregung die folgenden Ausführungen den meisterhaften Zergliederungen Wölfflins verdanken.

Staatsleben, mittels welcher der Mensch immer wieder in eine Haltung hineinmanövriert werden sollte, aus der sich ihm eine fruchtbare Absolutheit suggerierende Inhaltsperspektive erschließen würde. Bleibt diese Bemühung schon problematisch, so verlangen wir in der Kunst, daß uns solche Fruchtbarkeit aus freier Verführung durch die Sache aufgetan und ihr Durchblick aus sich selbst uns festhalte.

Der französische Impressionismus leistete das Äußerste, uns *einen* Standpunkt, den sozusagen unendlichen, als den Standpunkt des Sinnes überhaupt einzuschmeicheln. In seinem Fortdrängen von der Linie in ein gleichmäßig den Raum durchwogendes Medium hinein gibt er doch nur in umfassender Weise die geistige Situation eines Zeitalters wieder. In ihm wird das Streben der bürgerlichen Epoche sinnlich, alle Gestalt, die durch ihren klar sich absetzenden Umriß das Umgebende verneint, in das absatzlos allüberflutende Licht (der Vernunft) aufzulösen und dann aus dessen kleinsten Wellchen wieder zusammenzusetzen. Der Gedanke der umfassenden Stetigkeit findet sich in diesem Zeitalter überall wieder: in den Wellentheorien der Physik, in dem allbeherrschenden Entwicklungsgedanken, im Darwinismus, der die Gestalt als zufällige Station des Variationsstromes auffaßt, in der Auflösung der geistesgeschichtlichen Gestalten in ein Geschiebe anonymer «Einflüsse», in der Auflösung der ethischen Entscheidung in psychologische Differentiale, in der Auflösung der musikalischen Gestalten in eine allseits und unendlich tastende Chromatik, in der Auflösung des Staates in die Stetigkeit der Gesellschaft, seiner Herrschaftsakte in die infinitesimalen Bausteine und Schritte der Abstimmungen, in der Auflösung der wirtschaftlichen Gesamtgestaltung in das freie Spiel des Wettbewerbes, in der Auflösung aller positiven Religionen, Kulturen, Brauchtümer, Stände und ihrer Grenzen in ein schrankenloses, alldurchhellendes und einordnendes Gesamtdenken.

Dieses einheitliche Wesen findet seine Kunst im Impressionismus. Auch er löst die Gestalten und ihre Linie in das stetige Strömen der Farbstufung, welches seinerseits wiederum nur eine Verkörperung des alldurchdringenden Lichtes ist. Nicht die Dinge tragen Farbe und Licht, sondern die Atmosphäre. In ihr reflektiert sich alles, empfängt alles erst seine Bedeutung und seine Stelle. Es ist die letzte Folgerung der christlich-mystischen Lehre, die nach allen Seiten die Unendlichkeit aufgerissen und in deren grund- und ziellosem Wellenschlag alles einzelne, was so und nicht anders war, in ein Mehr oder Weniger, in Verdichtungen und Verdünnungen verflüssigt hatte. Es ist ein großer wesentlicher Gedanke, und der Impressionismus ist eine große wesentliche Kunst – vielleicht die letzte originelle überzeugende Gestalt der Kunst: die Gestalt der Nichtgestalt. Aber wie jeder große wesentliche Gedanke, mit ausschließlicher Einseitigkeit zu Ende geführt, führt auch diese Einstellung schließlich zum Nichts, zum Nihilismus. So hat es seither mannigfache Reaktionen gegen diese Kunst gegeben. Man hat verstanden, daß dieser Pol menschlichen Geisteswesens so wenig wie ein anderer sein Gegenglied je wirklich los wird. Jedoch ein von sich selbst ruhig und überwältigend überzeugter Umschlag, der über seiner Gestaltungsmacht nicht mehr die eigene ewige Bedingtheit sieht, ist nicht erfolgt. Wir haben den Expressionismus erlebt, der, um dem Brei der Atome zu entkommen, die Welt der Gegenstände in makroskopische, zackige, hartkantige Stücke schlug. Wir haben die «Neue Sachlichkeit» erlebt, die, um diese Kanten recht deutlich als Umrißlinien zu fühlen, ihre Gegenstände wie aus lackiertem Blech zurechtschnitt. Wir haben nach den Orgien von panischer Verschmierung die oft asketischen Umrißzeichnungen eines Picasso gesehen – allerdings hier das Objektivierende der reinen Linie durch die Spannung gegen eigene anderweitige Ausbrüche ins Wildeste hinein fast ein reizvolles Spiel bedeutend – ein Spiel, das die Linie leicht nach einer geometrischen oder dekorativ stilisierenden Selbstgesetzlichkeit hin ausweichen ließ. In der Plastik sahen wir, nachdem das Fortstreben von der reinen Linie in dieser eigentlichsten Umrißkunst zum Überwuchern eines ihr an sich doch wohl fremden Inhalts- und Handlungselementes geführt hatte, ein Wegstreben von den zuletzt erreichten Begas'schen Gartenlaube-Szenen oder den Rodinschen Triebstürmen zu dem einfachen elementaren Ausdrücken, welches im Sein menschlicher Körper ist. Aber da dies Thema zwar unerschöpflich, doch das strengste ist, besonders für eine seinslose Zeit wie die unsrige, so war auch da bald wieder allerlei Ausweichen zu bemerken. Zum Beispiel indem die Oberfläche des Materials aufgerauht und der Umriß damit malerisch verunklärt wurde, nicht nur um so dem Ganzen etwas urtümlich Umwittertes zu geben, wie etwa Bildwerken, die lange in der Erde gelegen haben – sondern auch um damit die Erbarmungslosigkeit der reinen Linie, die unter minder gespannten Händen alsbald banal wird, zu erweichen. So ist diese Wendung zur Linie alles andere als eindeutig.

Genau wie die Reaktion im Gebiet des Staatslebens, genau wie der Rückgang auf den linearen Musikstil, genau wie die Versuche allgemeiner Gestaltwissenschaften – haben auch die entsprechenden Umbrüche in der Kunst etwas Verkrampftes und Überabsichtliches behalten. Was aus allzu theoretischem Wissen kommt, kann in ihr kein echtes Quellen auslösen (wohl aber vermöchte *dieses* jenes Wissen weithin auszulöschen). Ein Bewußtsein, das dem Kunstwissenschafter wohl anstand und das Wölfflin ja mit einer wahren Leidenschaft wissenschaftlichen Relativierens erarbeitet hat, ist dem schaffenden Künstler nicht mit derselben Doppelseitigkeit gestattet. Wo es da besteht, ist es ein Zeichen, daß die Mächtigkeit des Umfangenden dünn geworden ist; denn der Fisch im Wasser sieht dies Umfangende nicht im Vergleich zur Luft oder zur Erde. Was kümmert denn den Atmenden die Luft? fragt Ernst Jünger. Da wir nun aber diese Überschau erreicht haben, welche die Waage nach beiden Seiten im Gleichgewicht sieht, ohne daß ein elementar schöpferischer Antrieb *eine* Schale gebieterisch niederdrückte, so wollen

wir wenigstens den Vorteil dieser Lage nutzen und uns im Zuge unserer Gedanken noch das grundsätzlichste Problem der Linienkunst vor Augen führen. Denn wenngleich Theorie keine Kunst macht, hat es auch keinen Sinn, vor errungenen Kenntnissen die Augen zu schließen in der Hoffnung, daß dann die frei gestaltenden Träume entfesselt werden. Eine neue schöpferische Kunst ausgesprochen linearer Artung kann nicht naiv gezeugt werden. Wie jedesmal in der Geschichte, wird sie eine reflektierte Klassik sein, die aus einer barockartig chaotischen Erschlaffung durch bewußte Straffung sich herauskristallisiert – allerdings nimmermehr durch Kritik und Wille allein. Das Beste gibt der Gott. Ohne seinen Flügelschlag kommt es nur zu einer leeren Prinzipienreiterei. Wer pedantisch Kunst aus monarchischen Prinzipien herauspressen will, die er zuvor wie einen Stein oder eine Handvoll Sand aus dem lebendigen Erdreich des Geistes heraus abgesondert hat, dem bricht nur die verdrängte Zweiheit hinterrücks im eigenen Hause auf, wenn irgend noch Leben darin wohnt.

Die Linie trägt die ganze Fraglichkeit des Begriffs der Grenze in sich. Einerseits ist Grenze nur die begrenzte Sache selbst, und zwar nach ihrem Wesen so wie es sich an sein Gegenteil stemmt, konkav gegen konvex, und dadurch nun als Bestimmtheit aus seinem einsam unbestimmten Sein heraustritt. Andrerseits hört das Begrenzte an der Grenze ja nur eben auf, und sein volles Wesen ist daher eher nach innen zu zu vermuten. Die Grenze ist also nur ein unendliches Verschwinden der Selbstbehauptungskraft des Begrenzten; sie ist dem Wesen rein zufällig, von ihm losgelöst, sie ist schon nicht mehr die Sache, sondern ihr Abbrechen. Damit ist die Grenze auf sich selbst gestellt, sie muß für ihre Linie ein selbständiges Prinzip suchen – und findet es in mancherlei autonomen Schnörkelungen, vor allem aber in den einfachsten geometrischen Figuren mit ihrer Schönheit und Überzeugungskraft. Wenn diese Figuren aber nicht mit fundamentaler Bedeutsamkeit erfüllt werden, so führen sie doch nur zum Kunstgewerbe. Denn die Schönheit der rein selbstgesetzlichen Linie ist wie die Schönheit der Farbe an sich und des musikalischen Tons an sich, zwar ein Rohstoff für die Kunst, in welchem die geistige Bedeutsamkeit sehr gesättigt und nah unter der Oberfläche schlummert, aber eben doch eines Auszudrückenden bedarf. So bleibt der Linie die Aufgabe, sich über die Dumpfheit der Materie zu erheben, sich von ihr zu verabständen, dennoch gerade darin von ihrer Deutung zu leben und von ihr so getragen zu bleiben. Linie ist Deutung, nicht bloße Imitation, und die schwierigste Deutung, weil ihr Werkzeug von höchster Feinheit und zartester Geistigkeit ist, damit von äußerster Subjektivität, damit ihrer Substanz nach aber doch lediglich als Form, als Haut des Körpers erscheinend, durch die das pulsierende Blut des Lebens zu fühlen ist. So ist Linie das Herrschendste und das Dienendste, das Selbstmächtigste und das Verhauchendste. Sie ist in der Fläche das Wahrste, denn alle Perspektive ist schließlich irgendwie barocker Illusionismus. Sie ist das Reinste und Forderndste, denn alles muß in ihr eine unerbittliche Präsenz und eine ungeheuerliche Einbahnigkeit haben. So zeigt sie in ihrem stärksten Gelingen einen naturalistischen und einen bis zum Heraldischen gesteigerten Abstraktionsstil. (Man schaue einmal unter diesem Gesichtspunkt den «Schwan» von Villard de Honnecourt an – vgl. das Buch über diesen Künstler von H. R. Hahnloser bei A. Schroll in Wien.)

Was endlich diese Gegensätze und die Schwierigkeit ihrer Handhabung auf die Spitze treibt, ist, wenn die Linie nicht wie als Umriß sozusagen substantialistisch eingesetzt wird, sondern funktionalistisch: Wenn sie nicht die *äußere* Form gibt, sondern die *innere*, irgendeine bezeichnende Haltungs- und Kraftlinie des Gegenstandes, die sein innerstes Wesen in seinem augenblicklichsten Sichdarbieten zusammenrafft. Die Erlaubtheit solcher Binnen-Linearität ist um so weniger zweifelhaft, als die Natur uns selbst das Vorbild dazu abgibt: Wie selten erscheint im Gebirge der sozusagen frontale Hauptumriß eines Berges! Von unten erscheinen fast nur Binnenlinien als Absetzung gegen den Himmel, und doch mit stärkster, wesenhaftester Ausdruckskraft. Auch solche Linearität wohnt nahe am Herzen der Kunst – aber gerade in dieser Nähe ist es am schwersten, sie vor Abgleiten in zuchtlose Willkür zu bewahren.