

Carlo Carrà's "Pinie am Meer"

Autor(en): **Worringer, Wilhelm**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **27 (1925)**

Heft 18

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-748741>

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.

Rückzug in die Vergangenheit, sondern das Heraufheben des Vergangenen in gegenwärtiges Leben. Der deutsche Geist hatte eine Epoche, in der ihm Vollkommenes zu bilden gelang; Begreifen und Begriff des Vollkommenen erneut zu lernen, ist des Einsatzes unseres ernstesten Wollens allein wert. Der Nachteil der Historie für das Leben ist nie so groß, dass er vom Nutzen nicht überwogen würde. Und der Nachteil, der für das Leben erwächst, wenn das Bildungsbedürfnis an zeitverwandten Erzeugnissen eines Herrn Sternheim oder Unruh, oder wie sie alle heißen, gesättigt wird, ist größer als das problematisch nutzwolle Bewusstsein, den Pulsschlag unserer Zeit zu fühlen. Der Begriff « unsere Zeit » kann zum Alp werden, denn ihm zuliebe vergaffen sich so viele einzig in das Gesicht der Zeit, um es nachher wiederzugeben. Was uns viel nötiger wäre, ist die Hinwendung zu den großen und ewigen Dingen, zu den platonischen Ideen, wie sie sich uns immer wieder offenbaren. Einer Zeit, die die Anschauung des Vollkommenen verlernt hat, muss auch das Streben nach Schöpfung des Vollkommenen mangeln. Nur im Angesicht des Höchsten wird das Höchste geschaffen; was unseren Klassikern die Vollendung des griechischen Geistes bedeutete, möge uns die Vollendung des deutschen Geistes im Großen Jahrhundert sein: nicht ein Phänomen, zu dem man hin und wieder aus einer anderen Welt staunend tritt, sondern ein geistiges Ens, das uns umfängt und leitet und dem Besten in uns verwehrt, von den Sternen hinwegzublicken, die einzig diesem sichtbar erstrahlen. Dann erfüllt sich der Sinn unserer Bildung, die Gegenwart erleben wir nur dort, wo sie Bezüge zu überzeitlich-Vollkommenem hat, und wo in ihr Vollkommenes sich offenbart, vermögen wir es zu erkennen, da es unsere Sehnsucht vertraut anmutet. Da kann das Wort von der « Seligkeit ihrer Kultur » sich wieder an Menschen erwahren, denen das Verlangen innewohnt, das Leben « mit Heroen aller Zeiten im Genusse zu durchschreiten ».

MAX RYCHNER



CARLO CARRÀ'S „PINIE AM MEER“

BEMERKUNGEN ZU EINEM BILDE

Mir hat sich die Stunde sehr eingepägt, da ich die Reproduktion dieses modernen italienischen Bildes zuerst sah. Eine ganze Wand gefüllt mit Blättern, die in farbigen Lichtdrucken eine Auswahl bester jüngerer Malerei boten. Mein Blick ging gleichgültig darüber hinweg, nicht nur, weil ich die meisten der wiedergegebenen Werke im Original kannte, sondern weil mein Verhältnis zur jüngsten Kunst überhaupt so geworden war, dass ich in einer tieferen Schicht meines Lebensgefühls von ihr keine lebendigen Offenbarungen mehr erwartete. Ich kannte ihre Ausdrucksmöglichkeiten sozusagen auswendig und wenn ich dennoch vor einem Bilde stehen blieb, so war es, weil mich persönliche Qualität ansprach, nicht aber ein neuer entwicklungsgeschichtlich bedeutsamer Ausdruck. Ja, ich sah die Entwicklung sich in einer Sackgasse krampfhafter Atelierexperimente totlaufen und verlernte den Glauben daran, dass lebendige Zukunft

möglich sei. Was ich hier als « Atelierexperiment » bezeichne, ist dasselbe, was wir in der Welt des Geschriebenen und Gedruckten als « Literatur » bezeichnen, nämlich etwas, was seine Wurzeln nicht tief genug in sprachlichen, gedanklichen und menschlichen Mutterboden senkt. Uns fehlt das entsprechende Wort für die bildende Kunst. Das Schlagwort « Atelierexperiment » gibt nur eine unzulängliche Andeutung davon. Ich weiß nur, dass wir uns gewöhnt haben, zu den Bildern dieser Art – mögen sie in sich auch noch so vollkommen sein – nur mit den Augen Ja zu sagen, aber nicht mit der ganzen Lebendigkeit unseres Seins.

Aus solcher müden und ungläubigen Einstellung heraus wurde mir dieses italienische Bild zu einem unverhofften Ereignis. Tiefbetroffen blieb ich vor ihm stehen und genoss das selten gewordene Glück, wieder ganz im Banne eines heutigen Bildes zu stehen, genoss das unerwartete Glück, der jungen Malerei gegenüber wieder gläubig zu sein. Da hing ein Quadratmeter Malerei an der Wand, das – man verzeihe die unvermeidlichen Fremdworte – jene Volldimensionalität des Daseins, jene Kompaktheit erlebten Seins offenbarte, an dessen malerischer Verwirklichungsmöglichkeit ich nicht mehr geglaubt hatte. Der Letzte, der mir etwas davon gegeben hatte, war Cézanne gewesen. Danach war für mich die moderne Malerei in einem tieferen Sinne dimensionslos geworden. Und die Dimension, die ich zu vermissen gelernt hatte, war nicht die der naturalistischen Realität, sondern die der erlebnishaften Realität gewesen. Statt dieser erlebnishaften Realität hatten vielfache Fiktionen des Erlebens Bildgestalt angenommen, die nur durch Schleier der seelischen Entfernung zu mir sprachen. Ja, damit treffe ich mein Erleben des Carràschen Bildes: statt dieser verschleierte Stimmen hörte ich aus einem modernen Bilde plötzlich wieder eine volle und erlebnisnahe Stimme. Und zum ersten Male antwortete ich auf den Atemzug eines modernen Bildes wieder mit dem eignen Atemzug meines Ganzseins.

Von Carlo Carrà wusste ich wenig. Nur dass er dem Kreise der um die Zeitschrift *Valori plastici* gescharten Künstler angehörte, jenem strengdisziplinierten Sturmtrupp von Futurismus und Kubismus, in dem sich der künstlerische Neuerungskwille des jungen Italien zusammenfand und der bei engster Waffenbrüderschaft mit der französischen Moderne doch seine italienischen Eigenziele nie aus dem Auge verlor. Hier und da hatte ich den Namen Carrà auch in Zeitschriften gefunden, unter sehr konstruktivistisch gehaltenen Bildern, für die ich nicht mehr als kühle Neugierde aufgebracht hatte. Zum Erlebnis und Besitz wurde mir der Name des Piemontesen erst vor jener Reproduktion der *Pinie am Meer*. Und erst nachträglich erfuhr ich, dass das Original vor Jahresfrist im Berliner Kronprinzenpalais ausgestellt war.

Warum so viele große Worte für ein so einfaches Bild? Weil diese Einfachheit etwas sehr Kompliziertes ist und weil damit der Beweis gegeben ist, dass aus der unvermeidlichen modernen Kompliziertheit heraus doch ein Weg zu einer solchen einfachen und darum allgemeinverständlichen Schönheit führt. Zu einer Einfachheit ohne moderne Selbstverleugnung. Zu einer Einfachheit, vor der nicht die dünnen Vorzeichen des Verzichtes stehen, sondern die der Ganzheit. Bezwungene Fülle des Erlebens, nicht artistisch destillierte. Keine Linie dieser neuen Einfachheit verleugnet, dass all die konstruktive Synthetik, wie sie sich

in den futuristischen, kubistischen und anderen Systemen abgemüht hatte, ein notwendiges und fruchtbares Übergangsstadium war. Keine Linie verleugnet, dass es mit zeitgeborener Notwendigkeit das gegeben hat, was wir mit einem summarischen Namen als Expressionismus bezeichnen und zwar deshalb bezeichnen, weil sein fanatischer Grundwille darauf gerichtet war, über das bloß Naturgegebene die Diktatur des stark erlebenden und nach starkem Ausdruck seines Erlebens drängenden Geistes aufzurichten. All diese expressionistische Diktatur des Geistes besteht auch noch in diesem Bilde, aber gleichsam in der Form eines aufgeklärten Absolutismus. Und diese Aufklärung kam von der Natur. Man wiederentdeckte die innerste Wahlverwandtschaft zwischen dem Gesetze des Geistes und dem der Natur und aus dieser geoffenbarten Erkenntnis heraus schloss sich letzte geistige Vergewaltigung der Natur wieder mit tiefster Hingabe an die Natur widerspruchslos zusammen. Herrschaft und Dienst an der Natur wurde wieder zu eins.

Vorher hatte es einen sichtbar gemachten und laut proklamierten Expressionismus gegeben: da waren Natur und Geist auseinandergerissen gewesen und selbtherrlich hatte der Geist triumphiert – nun dämmerte die Möglichkeit jenes Neuen auf, das ich als stillen immanenten Expressionismus bezeichnen möchte und in dem sich das Auseinandergerissene wieder zu einer neuen Einheit zusammenbinden konnte. Und das bedeutete nichts anderes, als dass jenes Lebensgefühl, das wir mit dem abgebrauchten und immer wieder erneuerungsfähigen Begriff Klassik umschreiben, irgendwie in unserer modernen Existenz wieder Daseinsrecht bekommen hatte. Es gibt eine ewige Klassik des reif- und vollgewordenen Lebensgefühls, zu der wie nach Rom alle Wege führen. Auch der des Expressionismus. Und darüber, ob diese Klassik nicht bloßer Klassizismus ist, entscheidet nur die innere Dynamik seiner Gestaltung. Nur sie entscheidet darüber, wie weit die klassische Haltung aus der Fülle der Zeitbejahung entstanden ist oder wie weit sie nur Zeitflucht ist. Da liegt der Unterschied zwischen Klassik und Klassizismus. Es gibt – anders ausgedrückt – eine reaktive Klassik und eine aktive. Mich dünkt, Carlo Carràs Bild gehört zu dieser letzteren allein echtgeborenen.

Der laute Expressionismus hatte viel von Metaphysik geredet. Vielleicht weil er in seiner geistigen Besessenheit so wenig von der metaphysischen Immanenz aller Dinge wusste. Diese metaphysische Immanenz aber macht für mich die Seele des stillen Expressionismus aus. Ich sehe etwas davon in Carlo Carràs einfachem Pinienbild.

Der laute Expressionismus hatte als drittes Wort den Begriff kosmisch im Munde geführt. Dass dieses laut proklamierte Kosmische still werden und in die stumme Gegenwart der Dinge selbst bescheiden und lautlos hineinverlegt werden kann, das gehört weiter zu dem, was dieses Bild an erlebter Erkenntnis vermittelt.

Wie wortkarg ist der Text dieses Bildes! Eine einsame nackstämmige Pinie, ein einsames nacktbläufiges Haus, ein Stück nackter Meeresstrand, das Meer selbst in toter Fläche einschneidend in die nackte, wolkenkarge Himmelsfläche, eine düentraurige Berghöhle und ein vergessener Holzständer, auf dem weiße

Wäsche trocknet: das ist alles. Und diesen wenigen Dingen ist ein farbiges Sein gegeben, das ganz aus ihnen selbst klingt und sie zu einer traumhaften Eindringlichkeit transzendieren lässt. Alles kommt hinzu, um diesem stummwartenden Sein der Dinge eine immanente Macht des stillen Ausdrucks zu geben, dass man den Atem wie vor etwas Tiefereignishaftem anhält. Zwingend tut sich dem Gefühl das Geheimnis dieses Bildes kund: dass seine wortkarge Stille und Einfachheit geladen ist mit einer verhaltenen kosmischen Hochspannung. Das verpönte Wort kosmisch ist nicht zu umgehen. Denn Kosmisches ist es, das aus dem ganzen Ernst und aus der ganzen Trauer dieses menschenleeren, menschenverlassenen Bildes redet. Kosmischer Ernst und kosmische Trauer. Wie wenn es zu den Müttern hinabginge. Frühere Zeiten kannten die « heroische Landschaft » in anderer Form: hier ist ihre moderne italienische Form. Sie kommt ohne Tempel und Mythologien aus: sie hat sie in sich, im bloßen Atemzug ihres Naturerlebens und Naturgestaltens. Und vielleicht wächst jede kosmisch erlebte Landschaft ins Heroische und Tragische. Jedenfalls wenn sie in Italien entsteht . . .

Denn das ist der weitere Beweis dafür, dass dies Bild aus einer Echtheit und Unmittelbarkeit des Erlebens geboren ist: es ist bis ins Letzte italienisch. Nicht weil eine italienische Landschaft dargestellt ist, sondern weil eine Landschaft italienisch dargestellt ist. Nicht weil der Sprachgegenstand italienisch ist, sondern das Sprachgefühl. Das wird nur der bezweifeln, der Italien unter dem Schlagwort vom sonnig-heiteren Süden verkennt. Nein, dieses Land ist in der eigentlichen Tiefenschicht seines Wesens schwer und von düsterer Größe. Nie verleugnet es, dass es mit schwerblütigem Etruskertum gedüngt ist. Man mag an Giotto denken oder an Dante, an Mantegna oder an Michelangelo, an römische Aquädukte oder an römischen Barock: immer geht dieser dunkle chthonische Klang durch alle strenge Formenbändigung hindurch und immer bleibt unter der besonnten Oberfläche ein Bodensatz von barbarischer Schwere und barbarischem Unerlöstsein. Ja, er ist sogar der Stoff, aus dem die eigentliche italienische Größe gemacht wird. Man hört es aus lateinisch-italienischen Lieblingsbegriffen wie *Gravitas* oder *Terribilità* nur zu gut heraus. Italien ist nicht freudig. Nicht einmal im Grundton seiner Landschaft. Und die Epik des Carräschen Meerbildes ist nicht umsonst so düster gefärbt.

Dies Erdgewachsene und Erdgebundene von Carràs Kunst gibt auch die gewünschte Möglichkeit, einem naheliegenden Einwand gegen sie zu begegnen. Man könnte ihr nämlich vorwerfen, dass ihre elementare Primitivität nicht von unmittelbarem Wuchs sei, sondern etwas Künstliches und Gewolltes an sich habe und sichtbar an den alten Vorbildern der wirklichen italienischen Primitive studiert sei. Kein Zweifel, dieser ultraradikale Revolutionär von ehemals ist heute ein Traditionalist, der sich bewusst schulen lässt vom großen Stil italienischer Vergangenheit. Ist ein Neo-Primitiver, der den Weg über ein bewusstes Archaisieren geht. Dies alles zugegeben, bleibt die Frage, ob das unter allen Umständen ein Einwand ist. Man gestatte mir zur Klärung einen Vergleich aus der aktuellen italienischen Politik. Ich meine den Fall Mussolini. Wir Deutsche stehen einer solchen Erscheinung befremdet und

misstrauisch ob ihrer Echtheit gegenüber und sind geneigt, in ihrem pathetisch proklamierten Wiederaufgreifen des historisch-lateinischen Stilideals politischer Führerhaltung so etwas wie Theatralik und romantische Kostümmaskerade zu sehen. Dabei verkennen wir aber, dass im Italiener von heute eine historische Sinnlichkeit noch ganz lebendig ist, die diesem Pathos des politischen Traditionalismus einen ganz konformen Resonanzboden entgegenbringt. Mussolini darf die großen rhetorischen Worte und Gebärde wagen, weil die Luft um ihn noch so mit historisch-sinnlicher Lebendigkeit gefüllt ist, dass sie diese Worte und Gebärden trägt. In Deutschland würden sie notwendigerweise ins Leere fallen und komödienhaft hohl klingen, weil wir in dem uns angeborenen seelischen und geistigen Partikularismus nie eine nationale Gemeinschaft von solch historisch-sinnlichem Vollklang gewesen sind und weil aus denselben Gründen unser historisches Traditionsbewusstsein es nie zu jener inneren Geschlossenheit und Logik der Formung gebracht hat, die allein natürliche Kontinuität zwischen Ältestem und Neuestem ermöglicht. Nur in romanischen Ländern kann ein Mensch von modernstem Zeitbewusstsein gleichzeitig naiv in der Tradition aufgehen. Bei uns entsteht dagegen gleich ein Bruch, der den Weg zur Vergangenheit nur über sentimentalische politische Romantik gehen lässt . . .

Die Nutzenanwendung auf den Fall Carrà braucht nicht erst gegeben zu werden. Wer ihn einen modernen Nazarener oder Präraffaeliten nennt, der verkennet meines Erachtens, dass dieselbe Erscheinung des Traditionalismus in germanischen und romanischen Ländern eben mit ganz anderen Augen angesehen werden muss. Entscheidend ist, um es zu wiederholen, die Luftdichtigkeit. Was in dünner, historisch nicht genug gefüllter Luft zu einem artistischen Experiment verurteilt ist, das kann unter anderer Luftdichtigkeit zum vollblütigen und lebenskräftigen Ereignis werden. Und der verhängnisvolle Grenzstrich zwischen naiv und sentimentalisch ist dann ausgelöscht. Und wo wir Deutsche nur politische oder künstlerische Romantik zu sehen vermögen, da ist für romantische Augen unter Umständen Klassik gegeben.

Mag man also ruhig durch die moderne Stilkonzentriertheit Carràs, die an aller abstrakten und konstruktivistischen Synthetik geschult ist, wie bei einem Palimpsest den heimlichen Untertext in der großen Handschrift der oberitalienischen Primitiven durchschimmern sehen, für ihn selbst wird das keine peinliche Enthüllung und keinen kritischen Einwand zu bedeuten haben, sondern er wird daraus nur eine schöne lebensstärkende Bestätigung dafür heraushören, dass es ihm gelungen ist, die strenge Zucht seiner durchaus modernen und zeitbewussten Entwicklung bis zu jener Konsequenz durchzuführen, kraft deren sie sich aus einer prästabilierten historischen Schicksalhaftigkeit heraus wieder mit der besten Tradition seines Landes berührt. Und nichts anderes als dieses war es, das mich vor diesem Bilde wieder gläubig werden ließ gegenüber den Möglichkeiten moderner Ausdruckskunst überhaupt: dass ich spürte, ein Bild vor mir zu haben, das nicht mehr bloße Luftwurzeln in Atelieratmosphäre hineinstreckt, sondern das sich wieder mit Erdwurzeln in menschlichen und nationalen Mutterboden des Erlebens senkt.

WILHELM WORRINGER