

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 25 (1938)
Heft: 10

Artikel: Bemerkungen zur bildenden Kunst
Autor: Bänninger, Konrad
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-86733>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Bemerkungen zur bildenden Kunst

I. Das Bild eine Denkform

Den Meisten schwebt beim Worte «Kunst» die Malerei oder allgemein die Bildkunst vor, erst nachher erinnern sie sich auch der Musik als einer Kunst. Dichtung als Kunst ist noch weniger nah. Jedenfalls gehört der echte Gebrauch des Bildbegriffes, soweit er die Künste betrifft, durchaus den bildenden Künsten zu, daher haben sie ihren Namen. Die Redensart: Du kannst dir ein Bild machen... scheint daran zu erinnern, dass die Alten die geistigen Bilder, was wir so kalt «Vorstellungen» nennen, erst verstanden, wenn sie auf den Stein oder eine Haut geritzt waren, das Denken drückte sich in Bildern aus. Vielleicht zeichnen und bauen auch Kinder darum so rastlos, weil sie nur so bildhaft und formenhaft denken können. Ebenso muss das Schaffen des bildenden Künstlers ganz diesem Denken durch das Bild gleich sein, das wir hier ahnen. Im Bild überhaupt, und zwar im handlich, sichtbar geschaffenen, wird allen Menschen zuerst das Geistige sichtbar, es ordnet sich der greifbaren und dinghaften Welt am nächsten ein und hat sie doch überwunden. Vor Bildern beginnen die Menschen über die Welt als Wesen nachzudenken, sie fragen: Ach, so sieht das aus? so ist das...? Das Denken mittels geschaffener Bilder ist offenbar der Kern des künstlerischen Schaffens überhaupt und stellt sich allem Denken in Worten gegenüber. Die innige Verbindung von Denken und Schaffen zeichnet die Künste vor allem andern Tun des Menschen aus, und natürlich wieder an der Spitze die bildenden. Sie sind auch am volkstümlichsten, weil ihr Tun offener daliegt als das der andern, anders gesagt, weil sie mit allem Stofflichen eng verbunden sind.

II. Was ist dieses Bildschaffen?

Es ist dem Menschen wohl schon früh klar geworden, dass er zwar allerlei Geräte und Werkzeuge schaffen kann, nicht aber die Elementarwelt, der er selbst angehört. An ihr kann er teilhaben, sie benützen, da er in ihr verflochten ist — aber er kann sie nicht erzeugen, sowenig er über sein eigenes Leben gebietet. Wohl aber kann er Abbilder der Geschöpfe und Dinge herstellen... Da ihre Erscheinung und Gestalt wenigstens ein Teil ihres Wesens ist, wenn auch nicht das Ganze, so doch das, woran die Elementarwesen erkannt werden, wird dieses blitzartige Aufleuchten, die Art dieser Erkennbarkeit durch ein Bild festgehalten und ihm damit ein Geheimnis entrissen... Der magische Charakter primitiver Bildkunst ist bekannt, aber ist dieser primitive Triumph der Bannung fremden Wesens nicht bis heute ungebrochen im Schaffenden, ja treibt ihn wesentlich ans Werk? Was sonst sollte es sein? Allem Bildschaffen ist gemeinsam dieser höchst sonderbare Trieb, als Bild festzu-

halten, was wirklich, ursprünglich zu schaffen dem Menschen verwehrt ist — zu versuchen, dem objektiven Schaffen der Welt, des Lebens die nur subjektive, wir können auch sagen, nur geistig gültige Erinnerungswelt der Bilder gegenüberzustellen.

III. Bild und Dingwelt

Was also sind die Werke des Malers und Plastikers? Was ist das Bild in unserer Welt? Offenbar, wie wir sahen, ein Gegensatz zum Dinglichen, Welthaften oder Lebendigen, auch sein Entstehen und Vergehen ist ein anderes. Das Bild erinnert uns, in seiner sinnlichen Wirkung, an die Dingwelt und an alle Wesen, es steht aber ausserhalb, kann nicht mit ihnen verglichen werden, nach der Art ihres Seins. Bilder scheinen alles andere zu bedeuten, von ihm herzukommen, aber sie sind es nicht, sie hängen nicht wirklich, nur ideal, geistig mit allem zusammen. Bilder sind zwar kein Schein, denn was sie uns zeigen, empfinden wir als wirklich und wahr, aber wir wissen auch, dass sie für immer von der Welt der Dinge und uns selber getrennt sind. Sie scheinen keine eigene Gestalt, sozusagen keinen eigenen Daseinsgrund zu haben, und doch vermögen sie das Unbegreifliche, durch Striche, Farben, geballte Massen unser Auge zu reizen oder sich unter unserer Hand zu runden, als ein Stück Welt, ja als sie ganz — aber es ist immer drüben. Das Bild ist nie hier, es ist immer dort, wo wir nicht sind. Selbst die Plastik, der wir dicht Leib an Leib stehen können, stösst uns aus ihrem Raum, während wir am rohen Fels vertraulich lehnen! Bildwerke, wenn wir sie als solche achten und erfassen, haben immer Geisterluft um sich. Wann nennen wir ein Bild schön? Wenn es dieses Jenseits in vollkommener Weise herstellt, uns seine besondere Welt unvergesslich macht und uns um so bestimmter von ihr ausschliesst. Das Schöne der Kunst ist das vollkommen Vertraute und doch von uns für immer Getrennte, könnten wir sagen.

IV. Innen und aussen

Diese Wesensbestimmung des Bildes scheint uns die umfassendste: dass hier eine Vorstellung, ein Geschautes aus dem geistigen Bezirk, dem inneren Gesicht zurückkehrt in den Stoff. Das Vermögen, so Geschautes stoffhaft wiederzugeben, ist künstlerisches oder bildnerisches Schaffen. Andere sehen auch, können aber nicht zeichnen oder malen! Maler schaffen mit stofflichen Mitteln, wo andere nur sehen, reden oder empfinden. Die Rede vom Schaffen des Künstlers meint rein formal das Vermögen, Ideelles material zu gestalten, ihm zum Unterschied von der flüchtigen, verborgenen, subjektiven Vorstellung Aussehenheit, Dauer und Allgemeinheit zu verleihen. Die allen

Menschen gemeinsame Gabe des innern Bildes, sei es als Erinnerung, sei es vorschauend als Wunschbild oder frei quellend im Gedankenlauf, ist auch dem bildenden Künstler eigen, bei ihm aber kommt dazu die Fähigkeit und Lust, diese Bilderflucht in den Stoff zu bannen; es ist schlicht und klar eine Wirkenskraft der Hand, durch das Schauen geführt (und dies ist so innen wie aussen), die allen Menschen im Schauen Vorschwebendes ins Aeussere wirft. Wir begreifen die Künstler, dass sie unter sich nur das Technische verhandeln, nur fragen, wie es gemacht sei, ob gut oder schlecht, ob dabei eine Gestalt sich bildet; auf dieses M a c h e n kommt es an, dies zeichnet sie aus vor den andern — denn Gesichte haben gar manche, die nicht Maler sind. Wir wissen nicht, was sich zwischen das Sehen oder Vorstellen (da ja beides zugrunde liegen kann) und den schaffenden Akt des Malers einschiebt. Wir dürfen nicht einmal fragen, ob der Maler das, was jetzt auf der Leinwand steht, so gesehen hat. Vielleicht ist bei ihm Sehen und Schaffen eines. Vielleicht sieht er sein Bild erst, wenn es vor ihm in Farben steht, darum eben sind ihm die technischen Probleme so wichtig.

V. Das Erlebnis der Schwere

Fragen wir nach den Grunderlebnissen, die hier und dort Voraussetzung des Bildschaffens sind, so scheint der Plastiker die Theorie des reinen Bildes zunächst zu widerlegen. Denn es ist offenbar die Schwere, das Erlebnis der Erde mit ihren tausendfältigen Massen, die ihn beschäftigen. Wir sehen ihn gleichsam an ihrem Leibe tasten, um das Geheimnis ihres Schaffens zu erfahren. Alles was ihm aussen irdisch-menschlich begegnet, ist massig schwer; so muss in dieser Masse sein Geheimnis sein. Neben die Erfahrung des Massigen überhaupt tritt die Mannigfaltigkeit der Masse, soweit sie sich mit der Hand fassen lässt, jedoch ist es nicht diese oder jene natürliche oder technische Zweckform, sondern nur etwa die Grundgestalt des Runden und Langen, die hier Erlebnis werden. Rund ist die Masse überhaupt, sie rundet sich von selbst in unserer Hand, lang ist dann alles, was aus dem blossen Massigen zu einer Eigenform strebt, die aber eigentlich Auflehnung ist. Die Grunderfahrung des Massigen ist von der Erde, vielleicht auch von den Gestirnen, obwohl sie sich unserer Hand entziehen — für das Gestreckte, Lange sind zahllose Arten zu finden; die wichtigsten liefert wohl der Mensch selbst. Dass alle grosse Plastik immer den Menschen darstellt, wo im Schädel die Rundung und im Leib die Erstreckung erscheint, das beweist klar genug, dass die primitiven Erfahrungen von rund und lang die wesentlichen des Plastikers sind; man kann freilich auch sagen, nein, es sei eben der menschliche Leib, rund und lang seien davon nur abstrahiert. — Nicht die Mannigfaltigkeit der Masse, sondern ihre Einförmigkeit zieht ihn an, oder das Einförmige im Mannigfaltigen.

VI. Plastisches Schaffen

Was ist nun, dementsprechend, die wesentliche Handlung des Plastikers? Er drängt selber Stoff zusammen, er ballt Erde und Lehm oder, was schon kunstvoller ist, er formt die feste Steinmasse durch Beschränkung. Er schafft selber neue, individuelle Massen, und da er das Werk der Naturdinge nicht von innen wiederholen kann, resigniert er sich auf die Form. Beinahe jede Form der Masse hat Gültigkeit, wenn sie nur zusammenhält — darum ist die Rundung die höchste Form, alles Eckige in der Plastik ist eine Schwächung, ein Abfall. Was erreicht er nun bei der eigenen Massenformung? Oder, um einfacher zu fragen: Was formt er? Er formt Gestalten der Natur, vor allem Menschen, Tiere, selten Pflanzen (den Stein und die Erde kann er nicht mehr formen, die braucht er selber) und er erreicht dies durch einfache Ballung der Massen, auf die wir dann wie auf Menschen oder Tiere zeigen, dank der grossartigen Beschränkung, dass er von aussen die Masse formt, wie sie im Naturwesen vom Kerne her gewachsen ist. Aber warum erinnert uns eine griechische Plastik, etwa eine Demeter, an Menschliches, ja an das Weib? Weil der Künstler eine Seite des Welterlebnisses, die mannigfaltige und doch einfache Ballung der Masse in den verschiedenen Arten in die Mitte rückt: auch der Mensch ist solche Masse, in ihrer wechsellvollen Verbindung des Runden und Langen, er wird hier ganz als Leib begriffen. Und dann geht es bis ans Extrem, aus der blossen Massenballung wird eine genaue, unerschütterliche Formung, die Masse wird gegliedert, als müsste sie leben. Daher ist die Plastik in allen ihren Teilen schön (viel mehr als ein Flächenbild), das Wunder der Gestaltung scheint im Teil sogar noch grösser als im Ganzen, da wir hier vom reinen Erlebnis der geformten Masse wieder abgelenkt werden.

VII. Masse oder Form?

Wozu stellt eigentlich der Plastiker seine geballten oder geschlossenen Massen hin? Sicher nicht zuerst, um dieses oder jenes darzustellen (das wäre eine grob-technische Auffassung seines Werkes), sondern um die T r a g f ä h i g k e i t der Masse zu erproben, wie weit sie nämlich ein Bild zu tragen vermag, das er in sich trägt, aber auch die Tragfähigkeit der Form, da man ebensogut sagen kann, die Masse sei bloss schwer, als sie sei bloss Form. Das kleinste Massenteilchen hat auch bestimmte Form, diese Form, mit samt der Masse und ihrer Undurchdringlichkeit, Undurchsichtigkeit, wird nun in den Bereich des geistigen Lebens gezogen, muss sich hier bewähren. Diese freie, nicht mehr notwendige Wirkung der blossen Massen, so dass sie ihrem ursprünglichen Wesen ganz entrückt erscheint, zugleich aber noch mit allen Naturdingen, wenigstens der Erde, als Stoff verbunden ist, verleihnt den Schöp-

fungen der Plastik eine innere Spannung, wie sie kein anderes Werk der Kunst besitzt. Der Dingcharakter ist hier ganz im Werk aufgelöst, die Masse wird aufgehoben, ihre Form, die eigentlich Bewegung ist, wird gebunden, zur Dauer gebracht.

VIII. Das Flächenbild ist grenzenlos

Viel heikler und eigentlich fataler ist der Dingcharakter des Flächenbildes, der Malerei und Zeichnung, weil er nicht zu seiner wesentlichen Beschaffenheit gehört. Plastik schafft ein Kunstwerk aus der blossen Masse, sie fordert geradezu dazu auf, sie als Masse zu begreifen — das Dingliche an ihr gehört zum Wesen der Plastik, sofern ein Ding etwas Festes und Tastbares darstellt. — Das Flächenbild erwächst aus der blossen Erscheinung, es ist ein Erlebnis der Ferne, jedes Bild steht gleichsam unerreichbar vor uns, es ist ganz drüben, wie am Himmel gemalt, oder es hat den fernsten Horizont als Hintergrund: während die Plastik Bildwerke der allernächsten Nähe erzeugt, obwohl in einem Raum, der nur ihnen selbst gehört. Der Plastiker schafft eine eigentliche künstlerische Wirklichkeit, während das Flächenbild sozusagen am andern Pol steht, als ein Unwirkliches herüberschaut. Das Material, an das es sich heftet, Leinwand, Papier, Stift und Farbe, sind irgendwie zufällige Begleiterscheinungen, die nicht zu ihm gehören, aber ohne die es doch nicht ist. Vor allem ist beim Bild, im Gegensatz zur Plastik, die Grenze stets etwas Willkürliches, Erzwungenes, eigentlich sollte das Bild keine Grenze haben, sollte immer weiter gehen, während die Grenze bei der Plastik durch die Masse geradezu gegeben ist. Wir bewundern beim Maler die Kunst, das Bild am rechten Ort abzuschliessen — aber nur, weil hier eine wesentliche Schwäche des Flächenbildes verdeckt wird. Woher rührt die Unbegrenzbarkeit des Flächenbildes? Eben von seinem Fernecharakter, sein Mass ist niemals das Mass unserer Umgebung, seine Enden sind die Enden des Himmels.

IX. Elemente des Flächenbildes

Versuchen wir das Bild, soweit es stofflich erscheint, gleichsam von der Mitte aus zu begreifen: so ist offenbar, gleich wie bei der Plastik die Masse, beim Flächenbild der Schatten, der Fleck, etwas Wolkiges das Element, aus dem es erwächst. Das Bild ist der Schatten der Masse; es gibt Bilder, weil sich die Masse zwischen uns und das Licht stellt. Oder jede Masse, die nur dem Auge sichtbar, nicht tastbar ist, wird zum Bild. Jede entfernte Masse, die nicht bloss feurig ist, ist ein Bild. Die Sonne und alle Gestirne sind keine Bilder, sie können auch nicht gemalt werden — wohl aber schon der blosse Himmel und das Gewölk. Wir malen auch den Mond, weil er schattig-körperlich ist. Es gibt ein Gesellschaftsspiel, aus beliebigen Klecksen zwischen gefalteten Papieren Figuren zu lesen, und in den Wolken sehen Phantasievolle, beson-

ders Kinder und Frauen, Abbilder von allerlei Wesen, deren Namen sie suchen. Wir lesen auch solche Figuren aus alten verblassten Tapeten, aus dem bunten Spiel des Küchenpflasters, alles Beweise dafür, dass Bilder Flecken, Wolken, Lichtfänger sind, losgerissene Teile aus der Masse, die um die Sonne kreist — immer aber von uns entfernt: was auf uns zu kommt, uns begegnet, ist kein Bild mehr. Gerade das Augenlesespiel mit den Wolken zeigt deutlich: sie sind die Bilder par excellence, in ihnen ist alles und nichts, sie sind so weit fort und bedeuten so viel. Die chinesische Tuschmalerei zeigt eine Art der Bildkunst, die ganz von den Elementen des Bildes lebt; in grosse Wolken werden winzige Landschaften gesetzt, auch alle Berge sind Wolken, nicht stofflich, nur Schatten.

X. Der Sonderraum des Bildes

Das Seltsame und Erschreckende des Bildes ist: dass jede glatte Fläche, die wir mit der Hand, mit Farbe und Kohle bearbeiten, mit Flächen und Strichen, uns stellvertretend ist für einen neuen Raum, in dem sich diese Schatten, gebundenen Striche usf. zu Gestalten anhäufen. Das Material, ein Brett, ein Stück Papier, eine Mauer, die aufgespannte Leinwand bedeuten uns offenbar, obwohl nur in zwei Richtungen, dieses Raumes Erstreckung. Schatten und Licht, die wir schwarz und farbig hineinsetzen, scheinen ihn zu erfüllen, es sind auch nicht mehr Striche und Flecken, an deren Stoffliches wir denken, sondern Schatten und Farben von drüben, die uns an etwas erinnern. Der Ausgangspunkt des Malers war die Erfahrung, dass solche Schatten, Flecken und Figuren auf einem glatten Grund (dieser ist immer wesentlich), nicht blosse Unterbrechungen der Fläche seien, sondern etwas von ihr gänzlich Verschiedenes, eben ein Bild, ein Inneres, das nach aussen tritt...

Es ist aber unauffindbar, wie die Bildfläche für uns einen neuen Raum bedeuten kann, auch noch, wie die Bedeckung mit Strichen, Flecken und Farben ihn wesentlich erfüllt. Wir sehen nur, dass es so ist, dass hier wieder, wie bei der Plastik, eine blosse Form auf ein Wesen hinweist, obwohl nur so weit, als es ein Augenerlebnis ist. Sichtbarkeit ist jedenfalls das Gemeinsame von Bild und Weltwesen, und so erinnert uns das Sichtbare der bewölkten Fläche an anderes Sichtbares; anders können wir das nicht begreifen.

Das Eigenartige des Flächenbildes ist dabei, wie gesagt, dass es immer einen Ausschnitt aus einem unendlich breiten und hohen Raum darstellt (als würde er an diesem Tor beginnen, das die Fläche bildet) und dass alles, was auf der Bildfläche erscheint, zu diesem Raume gehört. Diese Wirkung des Bildes, dass es immer auf den unendlichen Raum hinweist, ist der wesentliche Antrieb zur Bildkunst und ihr Reiz, und ein Beweis dafür, dass wir immer und überall den Raum imaginieren, in allen seinen Erstreckungen.

Konrad Bünninger