

Zeitgenössische Kunst als Entformung

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

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **31 (1944)**

Heft 1: **Planen und Bauen nach dem Kriege**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-24971>

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.



Karl Kokoschka *Die Windsbraut*

Öffentliche Kunstsammlung Basel

Zeitgenössische Kunst als Entformung

Von Erich Brock

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm die Spannung zwischen Bewußtsein und Wirklichkeit der Kultur nie dagewesene Heftigkeit an. Europa war nicht nur betreffs der Technik, auch der Kunst zum Bersten voll des Gefühls, wie mans so herrlich weit gebracht. Dem Zaunkönig gleich, welcher sich aus dem Gefieder des Adlers, der ihn emporgetragen, noch eine Spanne höher erhebt – hatte man die Stile der Vergangenheit genau studiert und beanspruchte, sie noch richtiger, reiner, vor allem reicher anzuwenden als ihre Urheber selbst. Wegen Originalität sorgte man sich nicht groß. Daß der Geist den Stoff erbaut, war vergessen, und so blieb es bei einem äffischen Türmen von Material, das als Ganzes nur Leere und lästige Geschmacklosigkeit

ergab. Das Ideal waren allerwärts die üppigsten Hochzeiten der Kultur, die äußerste, photographische Ausgeführtheit der Gestaltung, die Erfüllung jeden Atemraumes mit Schwall, mit Form, mit Einzelheit. Daß es sich dabei nur um kraftloses selbstgesetzliches Weiterwuchern des Verstandes handelte, sah man umso weniger, als ja die ganze Kultur jener Zeit ihren «Reichtum» bei tödlicher Schwäche des schöpferischen Lebens und Geistes nur diesem Verstand verdankte, der auf das Gesetz seiner Maßlosigkeit gekommen war – und nun sich anschickte, die Grenze zu erreichen, innerhalb welcher er noch den Anschein des Aufbauenden erfüllen konnte, um dahinter dann die Menschen offen ins Zerstörerische hineinzureißen.

Nur wenige Unterströmungen waren vorhanden, die zu kommenden Dingen in Verbindung standen. In Deutschland war es besonders die philosophische Kulturkritik, die hinter die Kulissen leuchtete: Nietzsche, auch Lagarde, Langbehn und Geringere. In England hielt die haltungsstarke bürgerliche Wohn- und Gebrauchskultur Keimzellen einer kunstgewerblichen Erneuerung bereit. In Frankreich leitete die große Malerei des Jahrhunderts, von Masse und Kulturbonzen gleichermaßen verlacht, die lebendigen Wasser der Tiefe, die sich aus dem stumpfen Gebreite der Oberflächen längst zurückgezogen hatten, in klug und instinktreich gesammeltem Strome zu Tage. Alle diese Strömungen strebten nach Rückzug aus der inflationierten Einzelformung, nach Entbindung und Sammlung der vorhandenen Lebendigkeit und Geistigkeit auf sich selbst.

So hat die Gegenbewegung gegen das 19. Jahrhundert von Anfang an zwei Gesichter: einerseits Zertrümmerung des überformten toten Zivilisationspanzers, um darunter die Bewegung wieder frei ins Strömen zu bringen; andererseits höchste Konzentration des Formhaften, um es von dem geschwächten Lebendigen wieder ganz durchbluten und dies darunter langsam erstarken zu lassen. Reine zentrale Entfesselung und festeste elementare Ordnung, beides vereinigt sich in der Strebung, von der falschen leblosen Vollständigkeit einer innerlich schon bankerotten Prosperitätsgebarung fort zu der Stellvertretung mittels des «Wesentlichen» hinzugelangen.

Von Anfang mußten die neue Bewegung Gefahren begleiten, die im Verhältnis zur Tiefe des Umbruchs standen. Wo in der Geistesgeschichte Abbrucharbeit geleistet wird, stellen sich zahlreiche Helfer ein, vom Schläge jener Dürftigen, die in der Zerstörung Mut und Kraft zu erweisen streben. Die erneute Aufreißung der lebendigen Subjektivität rief alle Naturlosen auf den Plan, die kühn waren in hochmütigen Weltanschauungskonstruktionen und fiebrigen Programmen, die Natur neu und besser selbst zu gebären – aber unwillig, sie in ihrer ruhigen Unendlichkeit zu belauschen und von da auf *eine* ihrer Seiten behutsam festzulegen. Die zunächst unvermeidliche Parole «Los vom Objektiven» ließ Alle Morgenluft wittern, welche nicht zu stark, sondern zu schwach für dasselbe waren. Die Verdammung der dicken Fertigung machte alle Dünnen und ewig Unfertigen aufhorchen. Der Ekel an der michelangelischen Größe und der rafaelschen Schönheit, die durch formalistische Billigkeit zum bloßen Rezept geworden waren, eröffnete denen, die klein und häßlich waren, eine breite Chance, sich unter dem Deckmantel des Wahren und Charakteristischen einzuschwärzen. Aber das Häßliche ist in *einem* Falle das fanatisch Ehrliche und Ringende, in *hundert* einfach das Schlawe, Ausdruckslose, Banale. Das Häßliche wurde auf vielen Gebieten (so z. B. auch in der Musik) zur mechanischen Alternative des Trivialen für alle die, welche starke untriviale Schönheit nicht mehr erschwangen. Man irrte hinaus in die Breite des Form- und Sinnlosen, das eben mindestens nicht auf das Kurzangebundene und Aus-

geleierte epigonenhaften Form-Sinnes festzulegen war. Wo dann das Publikum lässig schien, die Schuld an seinem Unverständnis bei sich zu suchen, da half eine wohlgegliederte Claque durch Aufstellung von ad hoc organisierten Theorien und Wertskalen nach, die oft einfach das Unzulängliche mit einem Schlagwort ins Ereignis hinaufrückten.

Aber ist nicht das Häßliche, Quälende, Zerfetzte, Zerstäubte, Gehetzte, Ineinandergeschobene, Gekrampfte, Verzerzte das einzig mögliche Kunstideal für eine Zeit, die *selbst* in ihrem Inneren alles dies ist? – ja schon lange es war, als die entgeistete Ordnung des Äußeren noch dummdreist auf ihren fetten, wenngleich knochenlosen Beinen stand? Wer die negativen Seiten des Daseins näher kennt, weiß, daß es einen Schmerz gibt, der ganz ins Aggregathafte zerbrochen ist – und einen andern, der, von irgend woher als *ganzer* angeschaut, damit dem Geist das Gefühl wenigstens seiner Einheitskraft läßt – dies bis zu den tiefen, aber im Zu-sich-selbst-kommen dabei genußhaften Schmerzen der Jugend. Die Kunst des negativen Weltgefühls gehört da zum zweiten Typ. Wie den Händen des Midas sich alles in Gold verwandelte, so denen der Kunst alles in Form. Die Kunst des Chaos kann nicht selbst letztlich chaotisch sein, sonst ist sie wiederum nur Photographie. Der Künstler fühlt das Einheitslose vielleicht tiefer als ein anderer, aber in seinem Gefühl ist im Maße der Tiefe, ja des Leidens eine Synthesis, welche *Kunst* daraus werden läßt. So sehen wir an den zeitwahrsten Gegenwartswerken diese höchste Spannung von bloßer Zerspaltung der Wirklichkeit und von *Anschauung* solchen Auseinanderstrebens, die das Ganze noch mit äußerster Kraft umklafert. Zu solchen Werken rechnen wir die letzten Arbeiten von Corinth, die Städtebilder von Kokoschka – aus andern Kunstgebieten die größten Schöpfungen von Reger, von Kafka, von Trakl – während die geringeren dann auf spannungslose Weise in sich selber zerbröckeln.

Solche Bewegtheit, die nicht nur mehr ein totes Trümmerschiebe bedeutet, zeigt freigewordenes Leben an, und tatsächlich ist dieser Ertrag der ganzen Reduktionsarbeit seit 1890 mit Händen zu greifen und rechtfertigt sie. Was zerstört wurde, war die übermächtige Eindringlichkeit der verstandesmäßigen Gegenstandsbeziehung; und sobald es eben irgendwo gegen das Rationale geht und gehen muß, so sagen alle schwächeren Geister nur Nein und wollen nur *anders* sein. Die Richtung über das Ressentiment hinaus, aufs Positive ist dann den Wesentlicheren vorbehalten.

In jeder gelingenden menschlichen Handlung decken sich zwei Dimensionen; die eine, mittels derer dem Gegenstand auf vernünftige Weise genug getan wird, die andere, mittels derer der Mensch sich selbst genug tut. *Jene* bedeutet dem Menschen Dienst, Arbeit, Werk; *diese* Freiheit, Spiel, Selbstdarstellung. Im 19. Jahrhundert war das Übergewicht der ersteren Bezogenheit ungeheuer. In der Kunst prägte sich dies dann so aus,

daß sie durch das Novellistische, durch die Gemeinsamkeit des Alltäglichen und Verständigen, durch das Objektive als geringsten Gesamtnenner, durch Endigung und Verschwinden aller schöpferischen Lebensbewegung in der breit gelagerten Dingwelt aufs unerträglichste dem Gefüge technischer und Verstandeszwecke eingeordnet war. Mit einem wahren Nach-Luft-ringen hat sich seither das geistige Tun auf seinen Ursprungspol zurückgewandt, dahin, wo es sich selbst gehört, Ausdruck und Gebärde seiner selbst ist. Die unter dem Zudienen an die Sache verschütteten Urbewegungen des Lebens werden allorts wieder freigelegt und freigesetzt. Das übereinkünftig dingbezeichnende Wort wird als Lautgebärde gedeutet; die philosophischen Systeme werden weniger nach der Richtigkeit ihres Abbildens als nach ihrer Stilreinheit erforscht; die Kunstwissenschaft erzählt nicht mehr den Inhalt der Werke, sondern fühlt sich in ihre innersten Formhaltungen ein; der Film berauscht sich bis zum Präziösen daran, seine Gestalten mehr als durch ihre großen gegenständlichen Einstellungen durch ihre kleinen in sich bleibenden oder zurückkehrenden Gesten zu kennzeichnen. Und noch drei dieser Strebungen auf den reinen Ausdruck hin, die nicht zufällig im ausdruckspröden Zürich besonders gepflegt werden: Die Handschriftenkunde, die sich aufgelegt zeigt, alles menschliche Tun in sich einzubeziehen; die Psychoanalyse, welche die Krankheiten als sinnbildliche Kundgebungen des Lebens ansieht; die Stilkritik, die besonders betreffs des Schrifttums die tieferen Einsichten nicht aus dem zieht, *was*, sondern *wie* es gesagt wird, und damit eine artistisch gewordene Fragestellung in unserem Zusammenhang neu verwesentlicht.

Die *Kunst* aber zog es fort vom Erzählerischen, von aller herangetragenem Bedeutung und äußerlichen Verstandessystematik. Sie stellt wieder Menschen und Dinge allein oder in einfachen, elementaren Beziehungen hin und läßt sie selbst und in sich selbst bedeuten. Zumal das Wesen der *Plastik* wird nun neu erkannt als hauptsächlich durch selbsteigenes ruhiges Lebensausdrücken des Menschenkörpers erfüllbar. Insofern kommt diese Kunst bei stärkster Stoffgebundenheit der neuen Entfesselung am zentralsten entgegen. So können wir das virtuell Bewegungshafte, Funktionale erkennen, das auch der ruhenden Form unter dem Aspekt ihres Urlebendigen innewohnt. Natürlich ist dies Urlebendige, auf das die neue Kunst zielt, am Lebewesen, wo nur Leben und noch nicht der Geist die Gestalt bestimmt, am einfachsten zu isolieren.

Nach diesem Sinn hin scheint uns Goethe mit seiner «*Urpflanze*» hinter dem eigenen Ahnen zurückzubleiben; sie ist eigentlich nicht eine dinghafte Wirklichkeit, auch nicht eine «Idee» als ruhendes Gedankenschema, sondern ein nur Schaubares, ein bewegtes Gestaltungsgesetz, das selbst Gestalt ist. Wer den Blick hat, sieht in einer Pflanze von mannigfachster Formkonfiguration an Blättern, Blüten und Gesamtarchitektur eine unsagbar konkrete und doch strenge Formeinheit zu Grunde liegen, die einer letzten Haltung des Lebens

entspricht. So auch beim *Tier*. Um es richtig abzubilden, muß man jede Linie an ihm als gesammelten Entwurf zum Kosmos seiner möglichen Bewegungen und Umwelts-Beantwortungen sehen, deren Gesetz sein Wesen ausmacht. Wie schwer ist dann solche Schau beim *Menschen*, der nicht nur unendlich ist in seinen Möglichkeiten, sondern noch verwirrt, durchkreuzt, zerbrochen vom Wesensfremden, vom Sklavischen und Gezwungenen – und je älter er wird, desto mehr. Schon beim *Tier* drückt das junge, spielfreudige, darleistungsfrohe Exemplar seine Urgebärde reiner und stärker aus und erweist so die Jugend als den Geniemoment des Lebens überhaupt – während später die Gegenstände ins Leben hineinwachsen, es zersprengen und seine Wahrheit ihr selbst entfremden. Die neuere Pädagogik weiß aus diesem Augenblick, als solchem, wo das Leben selbst zu sich gelangt, durch bloße Ermutigung und Darreichung der Mittel wahre, allerdings ephemere Genieleistungen künstlerischer Natur herauszuholen.

All dieses weist darauf hin, daß das Leben in der Frische, wie es die heutige Kunst wieder sucht, eigentlich nur im Anlaufen zu belauschen – nur irgendwie zu überraschen ist. Daher auch die Leidenschaft der Gegenwart für den ersten Entwurf, die Skizze jeder Art, die Zeichnung, welche von früheren klassischen Zeiten beinahe mißachtet würden. Wir können uns an dem Unmittelbaren, dem Sprießenden und der fast allmächtigen Stellvertretungskraft des Zeichenstrichs von Rembrandt, Tintoretto, Fragonard überhaupt nicht satt sehen. Nicht umsonst haben die großen Zeichner oft *Schauspieler* zum Thema genommen – deren Kunst es ist, einen Menschen mit all seiner Verwicklung durch seine in wenig Mienen und Attituden gesammelte Urgebärde leibhaftig hinzustellen. Solche Künste wohnen an der Stelle, wo die Vielfalt der Erscheinung aus ihrem umhüllenden Kelche eben sich entfaltet, wo sie schon *da* ist und doch noch nicht da ist. Eigentlich muß man Zeichnungen *entstehen* sehen. Wer einem wirklichen Künstler dabei zugeschaut hat, weiß, daß alles gestaltete *Ding* ursprünglich *Gebärde* war – Ausdrucksbewegungen wie eines Dirigenten, von denen nur *einige* das Papier erreichen und auf ihm Sache werden – aber nicht auf eine mechanisch anlagernde Weise, sondern in einem dialektischen Kräftespiel zwischen einander entfernten Vegetationspunkten der Gestaltung, in deren noch verborgenem Zusammenhang das Leben aus seinem wallenden Chaos zuerst in Form tritt.

So zeigt sich der schmale Bezirk, wo die Dinge schöpferfrisch aus dem Ich entspringen, als der eigentlich künstlerisch fruchtbare. Hier werden gerade die unscheinbarsten Verrichtungen des Lebendigen, die, unter den Dingen und dem Willen zu diesen vergraben und vom Leben entleert, tiefere Mühsal bereiteten als die großen Bestreitungen, nun zum *Beglückendsten*. Denn da strömt unsere Kraft rein, unendlich und tänzerisch aus – als «die Wahrheit, an der kein Glied nicht trunken ist» (Hegel). Diesen Punkt festzuhalten, ist immer wieder Aufgabe der Kunst; und wer diese Aufgabe in

unserer Zeit neu erfüllt gesehen hat, der schlägt dagegen alle damit gegebenen Schattenseiten, alles impotente Hantieren mit Rohstoffen nicht sehr hoch an. Allerdings fällt unter die Schattenseiten gerade auch das künstliche Zurückreißen jener fließenden Urregung, die doch zur Form, zum Ding hin will. Diese Regung selbst ist ja das Formalste, in der wie in einer noch uner-

füllten Greifbewegung der Gegenstand bereits abgebildet ist. Es ist der geformte Gegenstand, der in dieser Bewegung an seiner vorderen Grenze, nämlich zum Lebendigen hin, erscheint; und so bleibt noch zu untersuchen, inwiefern die künstlerische Erneuerungsstrebung unserer Zeit nun gerade wieder erneuerter Formgesinnung bedarf, um sich zu vollenden.

Velazquez als Hofmaler

Von José Ortega y Gasset

Aus dem Spanischen übertragen von Fritz Ernst

Wir entnehmen den folgenden Abschnitt, der von Velazquez als Hofmaler handelt, mit der freundlichen Erlaubnis des Iris Verlages Bern der geistvollen Einführung, die der große spanische Philosoph José Ortega y Gasset auf die Anregung dieses Verlages für die Publikation «Velazquez. Sechs farbige Wiedergaben nach Gemälden aus dem Prado-Museum. Iris-Verlag Bern 1943» geschrieben, und die Fritz Ernst auf meisterhafte Weise übersetzt hat. Das Bildnis, das José Ortega y Gasset von Velazquez entwirft, enthält ein Selbstbildnis des Philosophen.

Zählen wir die vorteilhaften Folgen auf, welche diese plötzliche und frühe Schicksalsgunst für Velazquez zeitigen sollte: 1. Er wird für immer frei von jedem Druck und jeder Versklavung, welche die Verwandlung schöpferischer Tätigkeit in Berufstätigkeit nach sich zu ziehen pflegt. Velazquez muß nie bangen um Aufträge für Kirchen, Klöster, die öffentliche Hand und private Liebhaber. 2. Das bedeutet, daß seine Malerei, abgesehen von Verpflichtungen gegenüber der königlichen Familie, reine Kunsttätigkeit wird. Ich glaube nicht, daß es vor dem 19. Jahrhundert einen andern Maler gab, der sich in dieser Situation befunden hat. Reine Kunst, Kunst als Zweck ihrer selbst, ist eine verhältnismäßig normale Erscheinung der Gegenwart. Velazquez bedeutet bereits in diesem entscheidenden Punkte, und vorgängig seinen Stileigentümlichkeiten, eine Vorwegnahme unserer Zeit. Daher kommt, daß wir, abgesehen von seinen Hofbildern, uns vor jedem seiner Gemälde fragen müssen, warum er es gemalt hat, wobei sich fast immer eine Antwort ästhetischer und nicht rein beruflicher Ordnung ergibt: ein einzigartiger und paradoxer Fall in der Geschichte der Malerei bis zu dem Punkte, daß alle, welche seine Bilder verstehen wollen, sich zu fragen veranlaßt sahen, wenn auch ohne sich Rechenschaft darüber abzulegen, warum er sie gemalt hat, als ob das Natürliche für den Maler Velazquez gewesen wäre, nicht zu malen. 3. Das Leben am Hofe erspart ihm künftig den aufreibenden Umgang mit seinen Berufsgenossen. Velazquez steht über dem Neid, den Angriffen und Hinterhältigkeiten seiner Zunft. 4. Die königlichen Häuser Philipps IV. enthalten eine der reichsten Gemäldesammlungen der Zeit. Velazquez hat während eines ganzen Lebens um sich, für sich die Geschichte der euro-

päischen Malerei. Auch das ist, denke ich, eine ausnahmsweise Fügung. Tag für Tag wecken die Werke der großen Meister seine Aufmerksamkeit und dringen so auf verschiedenste Art und Weise in seine eigene Schöpfung ein. Jedes Kunstwerk vollendet sich, das ist klar, auf der Entwicklungsstufe, auf welcher die entsprechende Kunst angelangt ist. Es besitzt deren Vergangenheit sozusagen als Postament. Es wäre aber irrig, als Einfluß zu bezeichnen, was unausweichliche Voraussetzung ist. Der schlüssigste Beweis dafür besteht darin, daß der schöpferische Mensch die Vergangenheit gerade zu dem Zweck in sich aufnehmen muß, um sie künftig zu vermeiden, zu überschreiten. Wenn wir dem Rechnung tragen, so hinterläßt in uns die Analyse der Bilder des Velazquez, des Mannes, der während siebenunddreißig Jahren in einem zauberhaften Museum eingeschlossen lebte, ein großes Erstaunen, wie wenig Einflüsse sich darin ausgewirkt haben. Die Kunsthistoriker überraschen uns durch willkürliche Behauptung von Einflüssen von Malern auf Maler, genau so wie die Literaturhistoriker einer genauen Methode ermangeln, um Gleichzeitigkeit und Einwirkung voneinander zu unterscheiden. Es ist hier nicht der Ort, um so spezielle Probleme zu erörtern. Aber ein Leser, der sich Rechenschaft ablegen wollte über die unerlaubte Simplizität, mit welcher Kunstgeschichte geschrieben wird, braucht nur nachzudenken über den «Ursprung», wie er behauptet wird für die *Übergabe von Breda*. Es gibt in der Geschichte der Malerei kaum eine aufwärts gerichtete Lanze, die nicht als Vorläuferin der Lanzen des Velazquez betrachtet worden wäre. Nimmt man aber diese Vorläufer aufmerksam durch, so gewahrt man, daß es einer größern Genialität bedurfte, um sich von