

Zeitgenössische Kunst als Formwerdung

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

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 3

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-24986>

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.

Zeitgenössische Kunst als Formwerdung

Von Erich Brock

Heraklit, der wie ein vom Gewölk des Vergessens verhülltes Gebirge breitgelagert am Ursprung aller Ströme abendländischen Denkens liegt, hat den «Weg aufwärts», in die Entformung durch das ewige Fließen hinein, und den «Weg abwärts», in die feste Form des einzelnen, so unscheidbar eng in allen Dingen benachbart gesehen, daß er beide als eins bezeichnete. Und in der Tat sind das die zwei widereinander spielenden und innigst verschränkten Urverrichtungen des einheitlichen Lebens, wie Atemholen und Atemlassen. Jene Doppelheit hat über ihren unendlichen Rhythmus hinaus eine *absolute* Bedeutung für unsere Zeit. Daß die Formreduktion der Kunst seit 1890 echte Lebendigkeit entband, ist unbestreitbar; ebenso, daß sie auch einen Haufen bloßer Trümmer hinterließ wie kaum eine entsprechende Bewegung zuvor. Wo es uns wieder den «Weg abwärts» drängt, zeigt sich der Stoff zu einer neuen Formung zerfahrener denn jemals; und die Kraft dazu durch jene Entfesselung keineswegs entsprechend nachgewachsen. Das Zeichen gelungener geschichtlicher Formschöpfung war immer ein gültig gefundenes Prinzip des Ornaments. Der Jugendstil vermaß sich dessen; so war Logik in ihm. Doch war er nur die mechanische Verflüssigung (Verdickflüssigung!) des Toten, nicht Einströmen des Lebendigen. Man wich hinter ihn zurück in ein neues, aber nun geschmackvolleres Nachahmen gewesener Stile: die Idyllik von 1910. Der Krieg streute diese überständige Lüge in die Winde. Es waren kleine heizbare Einbauten in die unter der Decke schon lauende kalte Unendlichkeit gewesen.

Die «schlechte», bloß räumliche Unendlichkeit war es, die nun, nachdem Kopernikus sie angebohrt hatte und sie Jahrhunderte langsam in den geformten Raum der europäischen Kultur eingesickert war, zumittst zu sich selbst kam. Was, von uns unbemerkt, die schwächeren Kulturen der Welt immer schneller wie Scheidewasser zerfraß und in gestaltlose Maschinen-Zivilisation zerschmelzte – warum sollte es die *eigene* schließlich verschonen? Nach dem ersten Weltkrieg, der alle Versatzstücke auseinanderriß, war der Augenblick da, die Folgerungen aus dem Versiegen des europäischen Form- und Proportionsinstinkts zu ziehen, welches ein Jahrhundert früher mit der Plötzlichkeit des überall gleichzeitigen Versiegens einer Zuchtrasse eingetreten war. Damals entwarf Hegel das gewaltigste Bild von der zerstörerischen, alles in Fluß bringenden Macht des unendlichen Geistes. Es stellte sich ihm «der Gedanke als die negative Gewalt über alles Bestimmte und Bestehende dar; diese Bewegung ist das alles auflösende Bewußtsein» (Wke., Berlin 1833, XIV 42/3). Aus dem

Unendlichen selbst, dem «Geiste», der in Wahrheit soweit nur unendlicher Wille und Glaube war, bog Hegel diese Bewegung noch zuletzt mit titanischer Kraftanstrengung ins absolut Positive hinüber; und dies nun war die offenbar gewordene Lage aller Formung nach dem ersten Weltkrieg. Aus der letzten Formlosigkeit mußte die Form herausgerungen werden, aus dem offen Unendlichen das bestimmte Einzelne – so wie die Religion in unserer Zeit das bestimmte Ja aus dem gleichmäßig und unabsehbar eingebneten Trümmerfeld aller Symbole erzwingen muß. In solcher Lage gleichen sich Glauben und Verzweiflung ganz von nah, und so auch Form und Nichtform. Denn Form ist dann nur die allerletzte Umklammerung der sprengkräftigen Stofflichkeit. Angesichts dieser unüberbietbaren Grundsätzlichkeit vermochte der Gewaltstreich der «dialektischen» Theologie, die Versatzstücke durch Befehl vor der Unendlichkeit festzuklammern, ebenso nur als Verzögerung zu wirken wie der Befehl des Faschismus, eine neue Formklassik habe sich zu erzeugen. Was zeitgemäß war, war allein die Kunst der Nichtkunst, die Kunst der Materie. Aber allerdings wurde diese Kunst des unendlichen, fast bis zum Atheismus asketischen Arbeitsethos, das unsere Zeit kennzeichnet, möglich nur durch einen naiven Glauben, einen metaphysischen Materialismus, der a priori die Form im Stoff anwesend oder vielmehr durch ihn überflüssig gemacht annahm.

Wenn wir von der doch wohl als Mißverständnis anzusprechenden Richtung in der Malerei absehen, die abzubildenden Stoffe selbst auf der Leinwand zu befestigen, so kommt hier zunächst die Baukunst in Betracht. Doch keineswegs *allein*. Die Idee, daß der Gegenstand gerade *ohne* bewußte geistige Formgebung sich selber sei und darbiete, ist unserer Zeit mit ihren phänomenologischen und existenzphilosophischen Strebungen durchaus vertraut. Neben der radikalen Baukunst ist da z. B. wieder die dialektische Theologie zu nennen; – auch die Theorien über die Aufführungsweise der alten und der neuesten Musik. Überall da herrscht die Meinung, es könne und müsse die «Sache selbst» ohne irgendwie hervortretendes und abgestuftes Mitschwingen des Menschengestes hingestellt werden. Und diesen Gebieten ist auch gemeinsam, daß z. B. der Barth'sche Gott, die «Terrassendynamik» und die «Wohnmaschine» in ihrer nackten Grundsätzlichkeit eine Angelegenheit der berufsmäßigen Befassung geblieben sind. In ihr sehen wir für den selbstgesetzlichen Formgedanken denjenigen der Materialechtheit eintreten. Das Kubische, das als eine Art natürlicher Kristallform des Steines empfunden wird, die einfachen Konfigurationen

eisernen Träggestänges, die Grundlinien statischer Gesetzlichkeit – damit meinte man den Formbedarf eines Gebäudes zu bestreiten. Die Normidee der Materialgerechtigkeit war zuerst im Kunstgewerbe durchgedrungen; hier sollte sich die Schmuckform ganz nahe an der stoffnatürlichen Form halten. Alles freie Ornament wurde als das gebrandmarkt, was es wirklich geworden war, als Willkür und leere Lüge. In der Tat ist man so bei Metall und Töpferei zu den mathematisierenden und doch lebendigen, zeitlos edlen Grundformen durchgedrungen, welche alle großen Zeiten der Gebrauchskunst schon besaßen und an denen die Frage der Nachahmung gegenstandslos wird. Bei Web- und Wirkstoffen gibt das Material nicht in diesem Maße Vorzeichnung, und von hier dringt nun der neue Versuch freien Zierats vor. Doch wird sich dieses in unserer Zeit, der keine wahrhaftige Üppigkeit möglich ist, im knappsten Umkreis der Sache selbst halten müssen.

Das gilt auch für alle höhere Form. Trotzdem: Baukunst ist über das Zweckhafte hinaus ein Geistiges; und das Geistige ist bei aller Gewachsenheit auf nichtgeistigem Grunde doch ein Selbständiges. So bleibt die Forderung freier Formung im Bauen bestehen. Einen gewissen «Schematismus» dieses Geistigen bildet der Gedanke der Funktionsechtheit von Bauformen. Hier schien die neue Baukunst der geistigen Forderung entgegenzukommen, indem sie sie aber völlig auf dies Gebrauchshafte zurückführte, und erhob von hier die Idee der künstlerisch selbstgenügsamen Materie ins Weltanschauliche – wofür sich alsbald, gleichzeitig in der eigenen Ebene emporgetragen, der marxistische Gedanke anbot. Nach diesem ist das Geistige auf dem Fuße aufrechtzuerhalten, daß es sich darauf beschränkt, «Ideologie», unselbständiger Überbau des Materiellen zu sein. Das Materielle ist aber: die Gesetzlichkeit der Gesellschaft, die wiederum von der Gesetzlichkeit des Stoffes, des zu bearbeitenden Stoffes, der industriellen Erzeugung bestimmt wird. Das Stichwort wird «Sachlichkeit» – und Sachlichkeit bedeutet nicht allein: *relativer* Gebrauchszweck, sondern viel mehr *absolut*: Sache, nicht Mensch, Stoff, Bearbeitung, Produktion, Fabrik, Maschine. Aber diese beiden Sachlichkeiten mußten alsbald in Widerstreit geraten. Die *unbedingte* Sachlichkeit verlangte, daß das Wohnhaus, das Festgebäude einen Fabrikcharakter trage, da es für den marxistischen Menschen nichts anderes mehr an letztlich menschlich Wesenhaftem und ideal Erfüllendem gibt als die Fabrik*. Die *verhältnismäßige* Sachlichkeit verlangte, daß jeder Bau seinen besonderen Zweck zum Ausdruck bringe – also das Wohnhaus das Privatleben des Menschen, als ein Raum, wo nicht Maschinen bedient, sondern wo geboren, gelebt, gestorben – wo geliebt, gehaßt, gebetet wird – wo Muße, Menschsein und Feier ihren Platz haben. Indem *diese* Sachlichkeit fortgedrängt wird, bricht sie, verstockt und vergiftet, hinterrücks wieder auf: gewisse Verirrungen des Heimat-

* Vgl. unseren Aufsatz «Zwei Russenfilme» im Novemberheft der «Schweizer Monatshefte».

stils bei uns, oder die platte Infantilität, die unmittelbar neben eisiger Versachlichung so manche Kundgebung amerikanischer Kultur kennzeichnet.

Allerdings: Zufall ist nicht, daß unter unseren Händen alle Bauten zur Fabrik zu werden in Gefahr sind. Feste zu feiern wissen wir nicht – wissen kaum etwa in unbewußter Darstellung unsere Arbeit zum Ganzen zu erheben; und in unserer Muße ist Flucht. Dies «Leben» entspringt seitwärts vom Hauptstrom unserer Zeit, es hat keine tiefe Gründung. Aus dieser Einsicht entspringt der zweifellos großartige, letztlich auf Kleists «Marionettentheater» fußende Versuch Ernst Jüngers, freies Leben und industrielle Mechanik zu vereinerleien – nun aber nicht mehr nach der Maschine hin wie durch den Marxismus, sondern *schließlich* nach dem Leben hin. Die Hinreibung aller bürgerlichen prinzipienlosen Lebensreste in das Unbedingte des Maschinellen soll in ungeheurem Umschlag zum absoluten, rein organischen Spiel führen. Wohin es *in der Tat* führt, ist die Magie, das Zucken der zerstückelten Glieder, die Freiwerdung von Kräften, die unter dem Leben und Geiste sonst verborgen und beherrscht bleiben. Wenn wir die (besonders in der Literatur breit zutage tretende) Zeitgemäßheit dieser Verkettung an der Kunst ablesen wollen, so brauchen wir im schweizerischen Bereich nur etwa an Niklaus Stöcklin zu denken, der die Welt mittels einer gespitzten Sachlichkeit in Marionetten verwandelt, welche von einer magischen Lebendigkeit dahinter bewegt werden.

Was bei dieser Formschaffung gesucht wird, ist eben doch Lebendigkeit – aber nicht individuelle, bewußte, sondern unbewußte, gedeckte, eingebettete, urtümliche. Tiefer Ekel herrscht an dem Privaten, Ungetragenen, Vereinzelt, Bedeutungslosen der bloß individuellen Bewegtheit; das Individuum scheint erschöpft. Wir fliehen davor in das noch Unindividuelle, Frühe – wo das Individuum noch Würde und Gehaltenheit der großen überindividuellen Mächte hat. Das Monumentale, das was in großem Stil *bedeutet*, das ist die heißumworbene Formwerdung der zeitgenössischen Kunst. Der erste, dem dies Ziel wieder aufging, war Marées. Er hat wie ein Rasender darum gerungen. Malen konnte er, und daß er etwas vom Monumentalen wußte, zeigt sein Neapler Fresko. Trotzdem scheiterte er, wo er über dies Wirklichkeitsnahe hinausstrebte. Unermüdlich fügte er antikische Gestalten zusammen, die aber nicht zusammenhalten. Sie stehen herum und warten, was wohl gespielt werde; sie sind bereit, darzustellen und zu bedeuten, und wünschen zu erfahren, was. Sie schauen sich mit mürrischer Feierlichkeit an und scheinen zu fragen: Ich langweile mich so, können Sie mir nicht sagen, wann ich endlich hier fortkommen kann? – Sie sind bis heute nicht fortgekommen – und ebensowenig fortgekommen in der Herausbildung eines Zweckes, einer großen ideellen Rechtfertigung ihres Statierens. Und damit hat Marées die Tragik der Gleichstrebenden in dieser entgötterten unmythischen Zeit vorausgenommen. Hodlers «verzückte» Monumentalgestalten kramp-

fen sich in die äußere Haltung eines Ergriffenen hinein; sie hoffen und warten, daß sich zu der *Haltung* die Ergriffenheit *selbst*, ja noch deren Gegenstand gesellen werde, wenn die Haltung den Beschauer und sich selbst überzeugt habe. Paul Bodmer hat *einmal* dies Warten zu einer großen positiven Schau gestaltet, im Zürcher Universitätsfresko: das Warten der Jugend, die ruhig in ihr Leben gehüllt ist, auf den Geist.

In den primitiven Bewußtseinsstand können wir nicht zurück – weder durch gesuchte oder ungesuchte Roheit – noch durch gespielte oder insipide Naivität. Wir haben auch nicht jenen Rest von reinem Sichdarleben und -darstellen, den die Franzosen noch lange hatten. Marées sagte einmal: Wir sind zu zweckgebunden. Gut, nimmt man uns aber die Einzelzwecke, so bleibt nur eine Leere. Eine Mutter, welcher der Tod ihr Kind aus den Armen nimmt, wird nicht wieder ein Mädchen, sondern ihre Arme bleiben leere. Diejenige Vereinfachung ist nicht erlaubt, durch die der Eindruck nicht reicher, sondern ärmer wird – die nicht auf Können, sondern auf Nichtkönnen beruht. Man kann das Monumentale nicht rückwärts durch Abstriche am ganz Gefertigten, Ausscherausgetretenen erreichen, sondern nur durch halbe Entfaltung des Keimhaften. Womit man aber diese halb in sich festhalten kann, das wäre ein Glaube. Aller Glaube vereindeutigt, strafft, vereinfacht, hält zusammen um wenige bedeutende Grundachsen. Die Zeiten der Allseitigkeit, in denen die Kunst üppigste, rundeste, verunterschiedlichste Fertigung suchte (und sie einen Augenblick lang, nämlich den der geschehenden Befreiung von gestorbenem, nur noch einschnürendem Glauben auch fand) – diese Zeiten waren die glaubenlosen: so die italienische Hochrenaissance. Aber es genügt nicht, glaubenlos zu sein, um diesen Reichtum wiederzuerlangen. Es gibt eine Freiheit, die so leer ist, daß ihr nach jeder noch so geistlosen Bindung der Mund wässert. Der amerikanisierte Mensch reißt zu den Wilden, um sie zu beneiden, wenn sie sich mit einem Gefühl des Sakralen die Vorderzähne ausbrechen. – Es genügt aber auch nicht, mit der leeren Scheide des Glaubens zu rasseln, um die Geister des mythenfeindlichen Verstandes in die Flucht zu schrecken.

Die geistige Lage ist wie sie ist; die Kunst kann sie von sich aus nicht ändern. Für sie stellt sich die Frage der Zeit trotzdem mit schroffer Grundsätzlichkeit: Sollen wir ruhig bei der Materie bleiben und uns alles dessen enthalten, was sich nicht ganz klar, wahrhaftig, geradlinig aus einer neu dem Mittelpunkt entbrechenden Gestaltungsmacht ergibt? Oder sollen wir uns in Nehmen und Geben mit allem einzelnen einlassen, das um den Weg ist, sei es «noch» oder «schon» oder ganz beziehungs- und wurzellos? Sollen wir auf Wahrheit oder

auf Wirklichkeit uns richten? Sollen wir das Formlose oder die äußerliche Form wählen? Sollen wir uns dem Nichts verschreiben, weil alles einzelne Verrat ist – oder dem Vereinzelten, weil das Nichts nichts ist?

Stellen wir die Alternative so, dann zeigt sich sofort, daß die Antwort nicht glatt zugunsten einer ihrer Seiten fallen kann. Tiefer gesehen, steht das Menschenleben als solches unaufhörlich vor dieser Frage, sobald seine Ganzheit zerbrochen ist – was jedem wesentlichen Leben über kurz oder lang widerfährt. Aber die Kunst hat hier den Vorzug, daß sie zwar auch der grundsätzlichen Idee aufrucht, aber dann von ihr wegstrebt und sich auf dem Sinnlich-Bedeutenden ansiedelt, das nur für die Vernunft ein Widerspruch ist, eine unkonstruierbare Einheit von Geist und Natur, Wahrem und Wirklichem, Ewigem und Einmaligem. So wird der echte Künstler, der unserer Zeit keineswegs vorenthalten ist, immer wieder Lösungen finden, die sogar isoliert sein dürfen, aber allerdings heute eine besondere Übergreifungs- und Spannkraft erfordern. Er wird sich nur innerhalb der beiderseitigen Verbotsmarkierung halten müssen, jenseits derer geschossen wird. Links: Nicht die Welt zerstören wie ein Kind seinem Woll-Elefant die Beine ausreißt, und dann imposant mit den Trümmern gleich Trophäen behängt ins Kaffeehaus abwandern. Wo aber die Welt sich selbst zersetzt, dem Anblick standhalten. – Rechts: Nicht mit altjüngferlicher Abschirmung des Blicks von Blümchen zu Blümchen hüpfen, sei es auch nur zu Dekorationszwecken hingeleimt. Wo aber echtes Blühen ist, sich nicht doktrinär versagen.

Das kahl Grundsätzliche ist falsch, und der Kompromiß ist nichtig. Was wahr und fruchtbar ist, das ist das Gemischte – weise und organisch gemischt aus Bedeutendem und Daseiendem, aus Notwendigkeit und Tatsächlichkeit, aus Regelmäßigkeit und Unendlichkeit, aus Anspannung und Entspannung – wie die Dinge selbst es auch sind. Wir ertragen auf die Dauer nur das Objektive, das eine Seele ahnen läßt, und das Persönlich-Lebendige, das unter dem Gegenständlichen und Vernünftigen gedeckt und geschützt bleibt; das was zugleich anzeigt und verhüllt. Uns damit zu ernähren, das ist das herrliche, wohltätige, durchaus einzigartige Vorrecht der Kunst – und wenn sie ihre Einheit durch Auseinandersetzung und nicht durch Lahmheit fügt, so wird sie es in jeder Stofflichkeit und jeder Zerrissenheit der Zeit vermögen.

Überaus Vieles und Mittelstes ließe sich noch über das Erscheinungsgeflecht sagen, das unsere zwei Themen als einheitliches andeuteten; wir begnügen uns mit der Hoffnung, *einen* wesentlichen Faden daraus zum Augenschein gebracht zu haben.