Zeitschrift: Bündner Schulblatt = Bollettino scolastico grigione = Fegl scolastic grischun

Herausgeber: Lehrpersonen Graubünden

Band: 8 (1948-1949)

Heft: 1

Artikel: Erziehung zur Kunstbetrachtung

Autor: Hungerbühler, E.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-355691

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

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

in der sichtbaren oder hörbaren Gestalt des Kunstwerkes verborgen wirkt und in der das eigentliche Wesen des Künstlerischen beschlossen liegt. Wenn das Verstehen diese innere Form in sich aufgenommen hat, dann hat die Deutung der Kunst einen hohen Grad erreicht. Vor jedem alten oder neuen Kunstwerk muß dieser Weg des Fragens und Eindringens von neuem beschritten werden.

Heute ist der Zugang zu den Künsten und auch alle Kunsterziehung dadurch erschwert, daß die Kunst nicht mehr wie noch vor fünfzig Jahren im Vordergrund der allgemeinen geistigen Interessen steht. Probleme der Religion, der Psychologie, der Technik und der Physik finden eine viel größere Anteilnahme als die Kunst, in der sich der Geist in unmittelbarer Anschauung darstellt. Es gehört zu den Widersprüchen der Gegenwart, daß außerordentliche Kunstausstellungen zwar einen Massenzulauf finden, in den Museen aber der Besuch abnimmt, obwohl dort dieselben Kunstwerke zu sehen sind. Oder daß an den Schulen in wachsendem Umfang Kunstgeschichte gelehrt wird, während sich das tiefere Bedürfnis nach Kunst vermindert. Gerade diese Erscheinungen machen die Kunsterziehung und alles Verstehen und Deuten der Kunst zu einem schwierigen Problem, das die Aufmerksamkeit der Künstler, Kritiker, Kenner und Lehrer fesseln muß.

Ulrich Christoffel.

Die beiden Klischees stellte uns Herr Dr. med. Huber, Glarus, in verdankenswerterweise zur Verfügung.

Erziehung zur Kunstbetrachtung *

Wenn wir beim Besuch einer Kunstausstellung zur Abwechslung einmal das Publikum beobachten, statt Bilder betrachten, so können wir ganz interessante Feststellungen machen. Manchmal kommt man sich vor wie in den Wandelgängen des Bundeshauses: plaudernde Gruppen spazieren durch die Säle. Wenn wir ein Konzert besuchen, sind wir gezwungen, einige Zeit zuzuhören. Vor einem Bild zwingt uns niemand still zu stehen und es mit innerer Sammlung zu betrachten.

Wir haben die Neigung Bilder anzusehen, als ob es Reporteraufnahmen von fürstlichen Hochzeitsfesten oder von Unglücksfällen wären. Wir machen immer wieder die Erfahrung, daß wir dazu neigen, ein Bild mit einem Blick zu beurteilen und zu reden, statt zu schweigen. Viele begnügen sich damit festzustellen, welche Personen und Gegenstände dargestellt sind. Das bietet bei modernen Bildern gelegentlich einige Schwierigkeiten und willkommenen Stoff zur Unterhaltung. Es ist mir oft aufgefallen, daß Künstler beim Betrachten von Bildern Fragen überhört haben. Sie sind mit dem Bild allein. Ihre Beziehungen zur Umwelt sind für Augenblicke abgebrochen. Sie reden nicht, sie betrachten. Wir entwickeln eine große Fertigkeit im raschen Auffassen von immer neuen Bildeindrücken beim Auto- und Eisenbahnfahren und beim Besuch von Kinovorstellungen. Die Fähigkeit, ein Bild vorurteilslos zu betrachten und die gewonnenen Eindrücke auch zu verarbeiten, ist nicht sehr häufig.

*) Nach einem vom Verfasser in Chur gehaltenen Vortrage

Wenn ein Ausstellungs-Besucher vor einem Frauenbildnis sich äußert: «Die möchte ich nicht heiraten», zeigt das, daß er nicht das Bild, sondern die dargestellte Dame beurteilt. Weil ihm das Modell nicht sympatisch ist, lehnt er die Darstellung ab. Er hat sich den Weg zum Schönheitserlebnis versperrt. Wir neigen dazu, ein Bild abzulehnen, wenn uns das dargestellte Motiv nicht gefällt.

Es würde zu weit führen, wenn wir die verschiedenen Einstellungen und Vorurteile aufzählen wollten, welche am Wesentlichen, am Erlebnis eines Kunstwerkes vorbeiführen. Gestatten Sie mir, wenigstens auf drei typische Fragestellungen hinzuweisen. Der Laie, der keinen Einblick in das künstlerische Schaffen hat, wird das Bild mit der Natur oder mit einer Fotografie vergleichen. Der Maler wird getadelt, weil er einer Figur einen zu langen Hals gemacht hat. Die durchaus positiv gemeinte Feststellung «das ist aber natürlich» ist typisch für diese Art der Einstellung. Wir werden darauf zurückkommen müssen, wieweit die Natur für den Künstler maßgebend ist. Der Kunsthistoriker wird das Bild in einen bestimmten Zusammenhang stellen. Er wird sich fragen: «In welcher Zeit ist es entstanden, welcher Schule, welcher Stilgruppe gehört es an?» Die Stilmerkmale werden ihm zuerst auffalen, diejenigen Eigentümlichkeiten, die ein Werk der Renaissance von einer griechischen Plastik unterscheiden. Er wird ein Werk infolge seiner großen Denkmälerkenntnis in einen größeren Zusammenhang stellen. Er wird ähnliche Werke zum Vergleich herbeiziehen. Der Künstler wird in erster Linie ein Qualitätsurteil fällen. Er wird zum Beispiel feststellen: «Das Bildwerk ist gut, aber die Schulterpartie ordnet sich dem Rythmus der Figur nicht unter.» Dort wo der Historiker Stilunterschiede sieht, eben das, was zum Beispiel eine Plastik von Michelangelo von einer griechischen Plastik unterscheidet, sieht der Künstler das Gemeinsame, das was sowohl die eine, als auch die andere Plastik künstlerisch wertvoll macht. Es beglückt ihn, daß die beiden Bildhauer wohl auf verschiedenen Wegen das Ziel der Kunst erreicht, eben ein Kunstwerk geschaffen haben. Er versucht hinter den abweichenden Stilmerkmalen das Künstlerische zu ergründen.

Wir fühlen, daß diese Art der Einstellung auch für den Kunstfreund die ergiebigste ist. Ich möchte damit die Arbeit des Historikers durchaus nicht herabsetzen, aber für den Kunstfreund kann es sich nicht darum handeln, alle Denkmäler kennen zu lernen und dazu sich noch einen Haufen kulturhistorisches Wissen anzueignen. Hören Sie, was der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin in einem Aufsatz «Ueber kunsthistorische Verbildung» schreibt: «Nicht daß ich den kunsthistorischen Eifer des Publikums tadeln wollte — es fällt mir nicht ein, das Wasser von der eigenen Mühle abzuleiten —, aber ich meine, es bestehe zugunsten der einseitig historischen Kunstbildung ein verderbliches Vorurteil. Die Ziele einer kunstgeschichtlichen Fachbildung sind die Ziele der allgemeinen Kunsterziehung geworden. Kunstgeschichte kennen gilt als gleichbedeutend mit Kunst verstehn. Und eben das ist falsch, und das Laienpublikum kommt in ein ganz schiefes Verhältnis zur Kunst, indem es die Vorteile seines natürlich-unhistorischen Standpunktes preisgibt, ohne doch den andern Standpunkt, den fachmännisch-historischen, gewinnen zu können.»

Wenn wir uns einmal eine kleine bescheidene Italienreise leisten können, dann fühlen wir uns verpflichtet, möglichst alle erreichbaren Kirchen und Museen zu besuchen. Mir nehmen den Baedecker zur Hand und rasen von einem Denkmal zum andern; denn wir würden uns ja schwer blamieren, wenn einer nachher sagen würde: «Was, du bist in Florenz gewesen und hast die Fresken von Masaccio nicht gesehen, dann hast du von Florenz überhaupt nichts gesehen.» Es ist schade, wenn wir so reisen oder eine Sammlung betrachten; denn wer alles gesehen hat, hat nichts gesehen. Es wird kein einziger tiefer Eindruck haften bleiben. Rodin erzählt irgendwo, daß einer, der ein einziges griechisches Original recht genau kenne und immer wieder betrachte, verstehe mehr von griechischer Plastik als einer, der sämtliche Originale, Kopien und Abgüsse gesehen habe.

Eine Möglichkeit, dem künstlerisch Wesentlichen näher zu kommen, stellt der Vergleich von Kunst und Kitsch dar, oder in einer feineren Form überhaupt die Wertung, das künstlerisch Unbedeutende vom künstlerisch Bedeutenden zu unterscheiden. Sie kennen den Ausspruch, daß Kunst von «Können» abzuleiten sei. Wenn das Können so entscheidende Bedeutung hätte, wäre Künstler gleichbedeutend mit Könner. Der Ausdruck Könner wird allerdings gelegentlich angewendet, um Künstler zu charakterisieren, aber bezeichnenderweise in eher abschätzigem Sinn. Die Frage drängt sich immerhin auf: Will der Künstler mit allen Mitteln Naturtreue erreichen? Wenn zwei Maler dasselbe Landschaftsmotiv darstellen, so ist anzunehmen, daß die beiden Bilder in verschiedener Hinsicht voneinander abweichen. Ist nun unbedingt dasjenige Bild als das Bessere zu betrachten, welches mit einer Farbenfotografie vom selben Motiv mehr Aehnlichkeiten aufweist? Wenn das der Fall wäre, dann würde allerdings die Farbenfotografie die Malerei ersetzen. Das künstlerische Ideal wäre verwirklicht in den Wachspuppen, die man in den Schaubuden der Jahrmärkte sehen kann. Diese Wachsfiguren haben wirkliche Haare und Bärte und sogar richtige Augenwimpern. Wir sehen, daß diese Forderung, wenn sie konsequent durchgeführt wird, uns weitab von der Kunst führt. Es kommt nicht darauf an, mit allen uns zur Verfügung stehenden Mitteln Gebilde herzustellen, die mit der Natur verwechselt werden können.

Die Künstler haben sogar eine gewisse Scheu, der Natur allzunahe zu kommen. Bildhauer bevorzugen als Werkstoffe Bronce oder Stein, die nicht die Illusion eines Menschen- oder Tierkörpers aufkommen lassen. Als Ausnahme könnte das Beethoven-Denkmal von Max Klinger genannt werden, welches aus einer Vermengung verschiedener Materialien besteht. Der Körper Beethovens ist aus weißem Marmor gebildet. Daneben kommen ornamental wirkende farbige Gesteine vor, welche die plastische Wirkung durchkreuzen. Der Sessel besteht aus Bronze. Das ganze Gebilde macht gerade durch die Naturillusion einen sehr zwiespältigen Eindruck.

Kunstfreunde werden im Anfang ihrer Auseinandersetzung mit Kunstwerken Bilder von Anker oder Chardin besonders schätzen. Erst später werden sie von dieser schlichten Wirklichkeitsdarstellung zu freieren Gestaltungen vorstoßen. Auch Zeichnungen werden erst in zweiter Linie ihr Interesse erwecken. Es ist sicher so, daß eine Zeichnung oft ebenso tiefe Wirkungen hervorbringen kann wie ein Gemälde. Eine Zeichnung verzich-

Serendat de Belzim Veille de noces

Die Stellung der Figur ist ähnlich wie bei der Blumenbinderin von Hodler. Der halbgeöffnete Mund und der Augenaufschlag zeigen das Weichliche und Süßliche der ganzen Darstellung besonders deutlich. Man vergleiche mit diesem leeren Gesicht das herbe, klargeformte Gesicht der Blumenbinderin. Von formaler Gestaltung des Motivs ist nichts zu spüren. Kitschbilder dieser Art wirken wegen ihrem äußerlichen Naturalismus besonders peinlich.

Ferdinand Hodler Die Blumenbinderin 1890

Auf den ersten Blick wirkt die Blumenbinderin weniger natürlich als das Kitschbild. Im strengeren Aufbau spürt man den Gestaltungswillen des Künstlers. Die Gestalt des Mädchens hebt sich klar von der hellen Zimmertür ab. Auffallend ist die strenge Symetrie in der Gestaltung der Arme und Hände. Die runden Formen des Körpers sind den geraden der Türe gegenübergestellt. Die graue Fläche des Kleides ist durch Falten lebendig gegliedert. Diese Gliederung wird noch stärker zur Wirkung gebracht durch den ruhigen Hintergrund

(Mit Bewilligung des Verlages Rascher, Zürich)

tet aber zum vornherein auf die Darstellung gewisser Eigenschaften des Gegenstandes: auf die Farben, vielleicht sogar auf die Darstellung der Helligkeitswerte, der Tonwerte und hebt nur die Grenzen der Gegenstände hervor. Sie wirkt im Vergleich zu einem Bild abstrakter. Auch dies deutet darauf hin, daß es sich nicht darum handelt, jede Eigenschaft des darzustellenden Gegenstandes naturgetreu wiederzugeben. Dem Bild würde zum vornherein eine wichtige Eigenschaft des Gegenstandes fehlen, nämlich die Raumtiefe, die Körperhaftigkeit.

Im Panorama wird versucht, diesem Uebelstand wenigstens teilweise abzuhelfen. Sie kennen sicher von einer Schulreise her das Panorama in Luzern, welches den Übertritt der Bourbakiarmee über die Schweizergrenze darstellt. Die vordersten Gewehre eines mächtigen Haufens sind wirkliche Gewehre. Der hinterste Wagen eines langen Zuges, der die Verwundeten nach der Schweiz führt, ist ein wirklicher Wagen. Der Wagen steht auf richtigen Schienen, welche nach der Tiefe auf dem Bild weitergeführt sind. Die Täuschung ist so raffiniert, daß sich die Besucher regelmäßig streiten wo die Wirklichkeit aufhöre, und wo die Vortäuschung der Wirklichkeit durch die Malerei beginne. Trotzdem die Malerei durchaus beachtliches Können verrät, wirkt das Ganze als plumper Scherz, wie eine schlechte Opernszenerie.

Der Maler hat die Möglichkeit, wie wir am Beispiel des Panoramas gesehen haben, die Ausdehnung nach der Tiefe wenigstens vorzutäuschen durch die Linienperspektive. Damit stellt sich die Frage nach der Naturnachahmung in etwas anderer Form: Handelt es sich in der Malerei darum, die Bildtiefe möglichst naturgetreu darzustellen? Ist die Beherrschung der Linienperspektive und der Farbperspektive, das heißt das blasser und blauer werden der Farben nach der Tiefe, maßgebend? Wir sind heute im Zeitalter der Fotografie allzuleicht geneigt ein Bild abzulehnen, in welchem die Raumtiefe nicht richtig zum Ausdruck kommt. Damit, daß wir fotografische Richtigkeit voraussetzen, versperren wir uns den Zugang zu sehr vielen Bildern. Sie erinnern sich, daß Hodler, der die Perspektive durchaus beherrschte, bei seinen großen Wandbildern bewußt auf die Darstellung der Raumtiefe verzichtet und höchstens die einzelnen Körper plastisch gestaltet hat, so daß viele Bilder ähnlich wirken wie ein Relief. Auch Cézanne vermeidet es in seinen Bildern, die raumschaffende Linienperspektive zu betonen, um nicht ein Loch in die harmonische Bildfläche zu reißen.

Offenbar ist Kunst auch möglich ohne Perspektive. Es gibt ganze Kunstgebiete, die auf die Darstellung der Raumtiefe verzichten. Die Glasfenster gotischer Kathedralen würden sicher nicht schöner, wenn die Motive perspektivisch richtig dargestellt wären. Würden wir das Kunststück der eigentlichen Zentralperspektive als wesentliche Voraussetzung annehmen, so könnten wir nur das Kunstschaffen seit der Renaissance anerkennen. Erst die Renaissancemeister haben im 15. Jahrhundert die perspektivischen Gesetze in ihren Gemälden angewendet. Damals war die raumschaffende Perspektive neuentdecktes Wunderland. Die Meister suchten einander zu überbieten in immer neuen Anwendungen der Linienperspektive. Bei Mantegna treffen wir immer wieder das gewaltige Streben nach der Tiefe, sich stark verkürzende Gebäudefluchten.

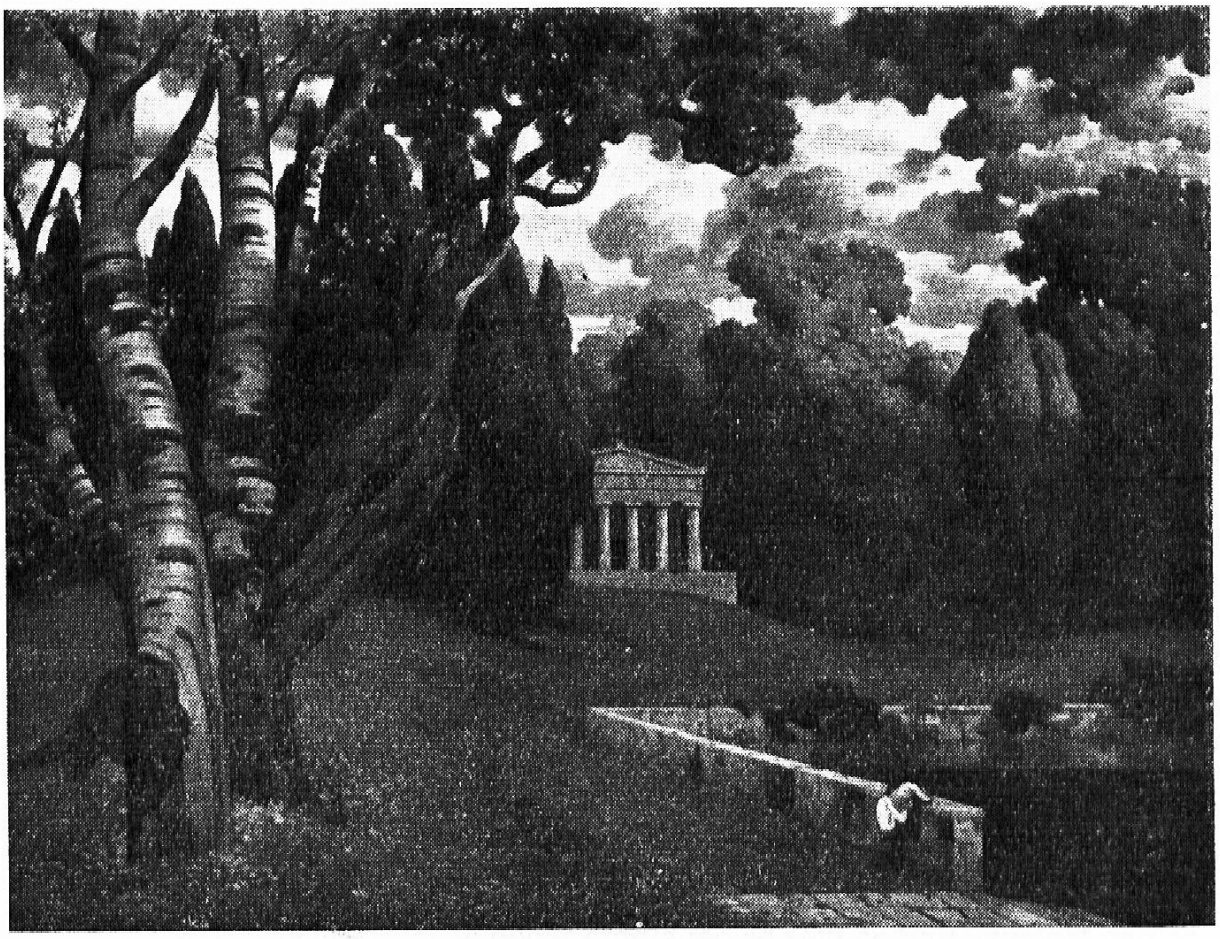
Damit glaube ich den Nachweis erbracht zu haben, daß die Perspektive wohl bei einer Reihe von Werken große Bedeutung haben kann, daß sie aber keine wesentliche Voraussetzung ist für die Entstehung eines Kunstwerkes. Das Verhältnis zwischen Natur und Kunst ist bedeutend komplizierter.

Wir haben bis jetzt erst negativ festgestellt, daß simple Nachahmung der Natur nicht das Ziel der Kunst sei. Einen weiteren Schluß läßt vielleicht die folgende Stelle aus Ludwig Richters Lebenserinnerungen zu: «Wir saßen einst unserer vier auf einem schmalen Felsvorsprung eng nebeneinander, der großen Kaskade des Anio gegenüber. Jeder befleißigte sich der möglichsten Treue in der Wiedergabe des Gegenstandes, und deshalb war ich nicht wenig überrascht, als ich, am Schluß der Arbeit aufgestanden, die vier vor mir liegenden Bilder überblicken konnte und sie so abweichend voneinander fand. In der Stimmung, in Farbe, im Charakter der Kontur war bei jedem etwas anderes hineingekommen, eine leise Umwandlung zu spüren. Ich merkte, daß unsere vier Augenpaare wohl das Geiche gesehen, aber das Gesehene in eines jeden Innerem je nach seiner Individualität sich umgestaltet hatte. Am stärksten trat es bei einem Melancholikus hervor. Bei ihm waren die bewegten Umrisse der Busch- und Felsmassen ruhiger, geradliniger, die heitere Farbe der goldig bräunlichen Felsen bleicher, trüber geworden. Dagegen machte sich ein nächtliches Violett in den Schatten sehr geltend, welche in der Natur doch so klar und farbig erschienen. Kurz, des Menschen Art offenbarte sich ganz entschieden in seiner Malerei, und so war es bei einem jeden.»

Damit ist eine erste positive Feststellung möglich: Die Natur ist für den Künstler Rohstoff, mit dem er sich auseinandersetzt. Wir haben in einem anderen Zusammenhang festgestellt, daß vor allem die Plastiker eine gewisse Scheu haben, der Natur zu nahe zu kommen und ihre Figuren in Stein oder Erz ausführen. Es könnte eingewendet werden, daß es auch bemalte Holzplastik gibt. Aber auch in diesem Falle könnte nachgewiesen werden, daß die Fassung mit Farben und Gold noch verhältnismäßig abstrakt wirkt. Diese beiden Kräfte, einerseits die bewußte Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und anderseits die unbewußte Furcht der Natur zu nahe zu kommen, geben den Werken der bildenden Kunst ihre Spannung.

Nachdem wir uns mit der Naturnachahmung auseinandergesetzt haben, drängt sich unwillkürlich eine neue Frage auf: Ist ein Bild umso besser, je bedeutender sein Inhalt ist? Sie wissen, daß die Bilder der sogenannten Malerpoeten Richter, Schwind, Spitzweg, Thoma allgemein beliebt sind. Sie sind die eigentlichen volkstümlichen Maler, wohl deshalb, weil ihre Bilder inhaltlich anziehend sind. Wir freuen uns an der gesunden Erzählerlust von Thoma. Die Betrachtung geht vom Inhalt aus. Ein Zeitgenosse von Arnold Böcklin, Hans von Marées, welcher unter Künstlern sehr hoch geachtet wird, ist dagegen heute 60 Jahre nach seinem Tode noch wenig bekannt.

Und trotzdem: ein historisch bedeutendes Motiv bildet noch keine Garantie für ein gutes Bild. In der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts sind mächtige Leinwände mit mythologischen Szenen und aufregenden Schlachtendarstellungen bemalt worden. Einer dieser erfolgreichen Historienmaler war der Akademieprofessor Piloty. Moritz von Schwind, ein

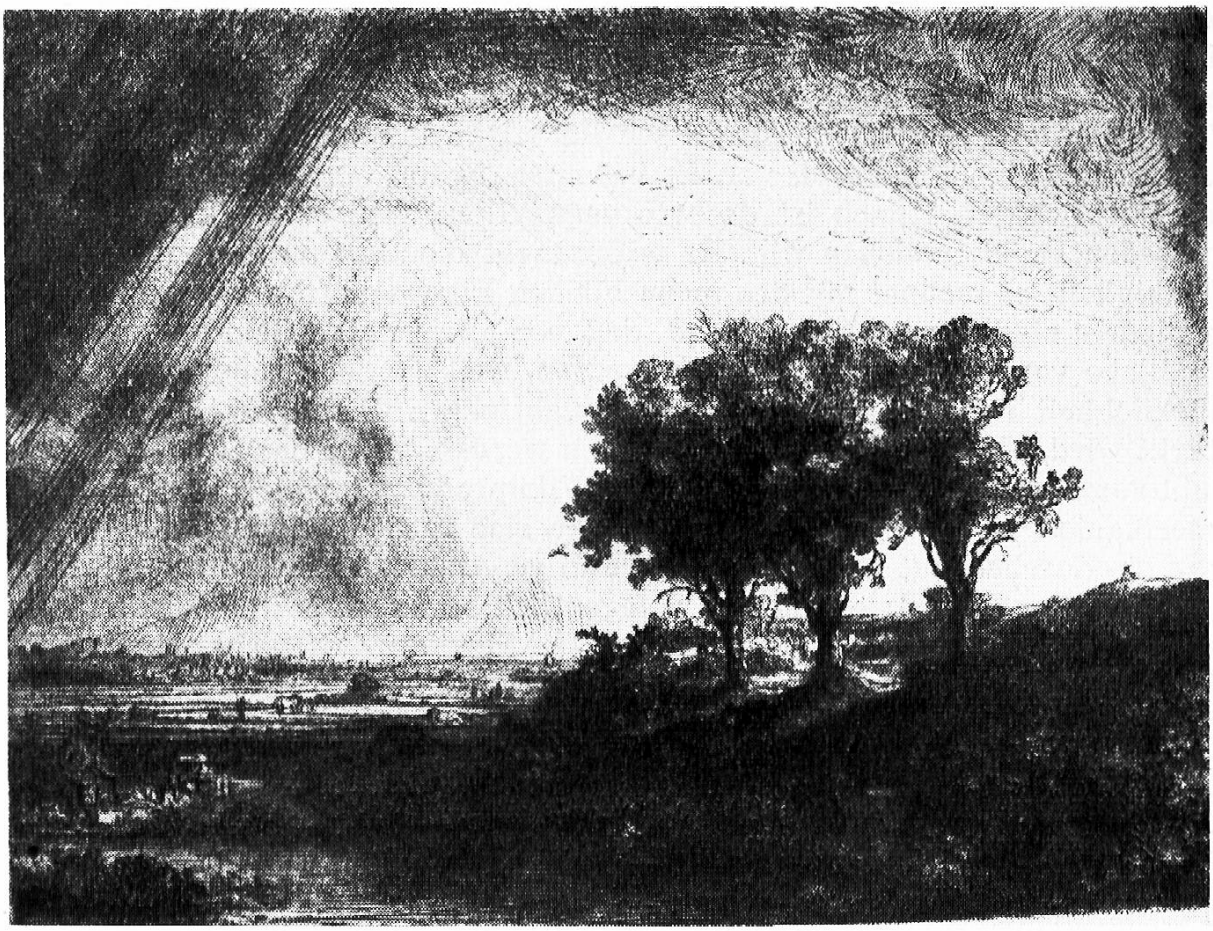


Eduard Rüdisühli Am heiligen Wasser

Der Maler begnügt sich nicht mit einer schlichten Landschaftsdarstellung. Weil es ihm nicht gelingt durch formale Gestaltung das Motiv aus dem Alltäglichen herauszuheben, versucht er den deutschen Buchenhain mit Zypressen und griechischen Tempeln interessant zu machen. Durch Regeln kann man nicht echte und verlogene Romantik unterscheiden lernen, wohl aber durch intensive Betrachtung von Kunstwerken. Wie lebendig wirkt das knorrige der Baumstämme und das Büschelige der Laubkronen bei der Radierung von Rembrandt. Wie schematisch und wattig wirken die Bäume dagegen hier.

Künstler mit gesundem Empfinden, ließ sich durch seine unkünstlerischen Theaterszenen nicht verblüffen. Er fragte ihn einmal: «Exzellenz, was malen's denn heuer für einen Unglücksfall?» Wohl hat Goethe einmal gesagt, wenn man einen schwarzen Pudel abmale, so habe man zwei schwarze Pudel, aber noch kein Kunstwerk. Dem könnte entgegengehalten werden, daß Rembrandt einmal einen geschlachteten Ochsen gemalt hat. Allerdings ist dieser Ochse nicht mit den Augen eines Metzgers gesehen. «Rembrandt hat nicht bloß die Tatsache des ausgeweideten Ochsen dargestellt, sondern die Ergriffenheit des Malers vor diesem Stück Natur, das er als ein Spiel von Licht und Farbe sah.» (Marangoni)

«. . . Wir sehen den bedeutenden Künstler zu dem niedrigen Stoffgebiete hinabsteigen, den unbedeutenden seine Hand nach dem höchsten ausstrekken, und es ist noch keineswegs ein Beweis bedeutender künstlerischer Be-



Rembrandt Landschaft mit den drei Bäumen

Unser Auge tastet zuerst die große Tiefe der holländischen Ebene ab, aber plötzlich sammelt sich der Blick auf der dunklen Baumgruppe im Vordergrund. Die ruhigen Waagrechten der Ebene werden durch das aufstrebende der drei Bäume übertönt. Die Bäume bilden den Kernpunkt der Darstellung. Die Stimmung dieser Radierung bekommt dadurch etwas aktives. Die Blickführung im angedeuteten Sinn ist durchaus beabsichtigt. Man kann sich gut vorstellen, Rembrandt habe in dieser energiegeladenen Landschaft das seiner Stimmung entsprechende Motiv gefunden

gabung oder auch nur ein Zeichen hohen künstlerischen Strebens, wenn sich der Künstler von dem niedrigen Soffgebiete des alltäglichen Lebens zu der bildlichen Darstellung der großen Gegenstände der Menschheit wendet. Das Streben nach diesen geistigen Höhen ist oft verbunden mit einer großen Genügsamkeit in betreff des künstlerisch zu Erreichenden.» (Konrad Fiedler)

Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, Ihnen zu zeigen, daß weder äußere Nachahmung der Natur, noch ein bedeutendes Motiv wesentliche Voraussetzungen sind für die Enstehung eines Kunstwerkes. Damit haben wir allerdings erst festgestellt, worauf es in der Kunst nicht ankommt.

Nun die andere Frage: Was ist Kitsch? Wir empfinden Kunst und Kitsch als Gegensatz wie gut und böse. Es scheint, daß gewisse Eigenschaften eines Kunstwerkes bei einem Kitscherzeugnis in ihr Gegenteil verwan-

delt werden. Wenn ich zu jemandem von Ihnen sagen würde: «Sie haben einen schlechten Geschmack», so würden Sie sich mit Recht betroffen fühlen. Denn ich würde damit sagen, daß Sie Gefallen finden am Unechten, am Verlogenen und Süßlichen. Ein Kitschfilm wiegt uns in süßen Träumen. Er gaukelt uns eine Scheinwelt vor. Er bedeutet für uns eine billige Flucht aus der Wirklichkeit. Kitsch ist deshalb verwerflich, weil er Publikumserfolg um jeden Preis erreichen will. Er mißbraucht die Unkenntnis und Leichtgläubigkeit, er rechnet mit den menschlichen Eigenschaften, welche unedel, ja niedrig sind. Es ist bezeichnend, daß vor allem naive Gemüter und Jugendliche von Kitschfilmen bewegt werden, weil sie den faulen Zauber als Wirklichkeit nehmen. Es scheint mir wichtiger, daß die Urteilskraft gestärkt wird, als daß Kitschfilme verboten werden. Wenn der Geschmak des Publikums sich ändert, werden auch die Filmproduzenten sich umstellen. In amerikanischen Cowboy-Filmen kann man sich recht gut amüsieren, wenn man sie durchschaut und sie als übermütige Aufschneidereien nimmt. Gut gespielte Cowboy-Filme erinnern gelegentlich sogar an Märchen mit ihrer ausgesprochenen Schwarz-weiß-Malerei. Der Held der Geschichte siegt nach vielen Rückschlägen zuletzt doch über seine Widersacher.

Kitsch ist nicht eigentlich schlechte Kunst. Durch äußerliche Nachahmung der Wirklichkeit sucht uns der Kitsch über die innere Verlogenheit hinwegzutäuschen. Wir sehen, daß ausgerechnet die Naturillusion dem Kitsch recht gute Dienste leistet, und durch sie wird der Kitsch erst eigentlich zur Lüge. Wenn wir uns fragen, welche Motive Kitschmaler mit Vorliebe darstellen, so sind es religiöse Motive, Abendstimmungen, Nationalhelden, Mütter mit Kindern, Musiker und junge Damen. Alles Vorwürfe, bei denen die betreffenden Anstreicher hoffen, daß sich die Sympathie, welche wir dem Stoff entgegenbringen, auf ihr Machwerk übertragen wird. Max Liebermann sagt in einem Brief: «Jeder Mensch kann Bilder sich ausdenken, Lessing, Goethe haben Sujets vorgeschlagen zum Malen. Erst die Art und Weise, wie der Künstler das Sujet auffaßt, beweist sein Talent. Wie viel «Faust» sind gedichtet, wie viel Madonnen gemalt! Wie hat Rembrandt die Bibel illustriert und wie unser braver Landsmann so und so! Auch die beste Absicht tut's nicht: Cornelius war von den höchsten Ideen beseelt. Konnte er aber seine Ideen beseelen? Lebendig machen heißt Kunst machen.»

Es wäre noch darauf hinzuweisen, daß das Schöne in der Natur nicht gleichbedeutend ist mit dem Wertvollen in der Kunst. Die Beziehung zwischen der Naturschönheit und dem Kunstwerk sind verwickelt. Es ist Unsinn zu glauben, man müsse nur eine preisgekrönte Schönheit malen, dann entstehe unfehlbar ein Werk von hohem Rang. Ein Bildnis eines häßlichen Greises kann dem einer eleganten Dame durchaus überlegen sein. Für den Künstler gibt es in der Natur nicht häßliche oder kitschige Gegenstände. Es gibt nur Kitschbilder. Der Schwan kann nichts dafür, daß er immer wieder auf Sofakissen dargestellt wird. Allerdings kann einem die Freude an Abendstimmungen und Birkenwäldern durch Kitschbilder verleidet werden.

Wenn Kitsch eine Angelegenheit für geistig arbeitsscheue Individuen ist, so fordert Kunst Auseinandersetzung. Kitsch ist nur imstande, oberflächliche Menschen zu berauschen, weil er das Leben nicht in seiner vollen Tiefe erfaßt. Die Wirkung des Schönen ist anderer Art: Wir fühlen uns aus

dem Alltag herausgehoben, wir sind ergriffen. Grillparzer schreibt über das Erlebnis des Schönen:

«Das Gefühl des Schönen ist ein unendliches, weshalb es auch unter dessen charakteristische Zeichen gehört, daß dabei die Wirkung weit die veranlassende Ursache übersteigt. Was liegt denn in dem Materiellen oder selbst in den Verhältnissen einer wohlgeordneten Säulenreihe, daß es mit einem Schlage dein ganzes Wesen erhebt, dich anzieht, fesselt, dich bis zu Tränen entzückt, alles was du Großes und Herrliches gesehen, gelesen, gehört, empfunden, mit einem Zauberschlage emporregt und in lauen Wellen durch die erweiterten Adern strömen läßt? Warum bist du besser, milder, gütiger, mutiger in dem Augenblicke der Beschauung und bald darauf, solange der Eindruck noch in deinem Innern wogt? Warum entzückt dich die Natur selbst in dieser Stimmung mehr, so daß selbst Gräser und Mücken eine Bedeutung gewinnen? Kannst du hassen, grollen, beneiden, hinterhalten in dieser Stimmung? Scheint nicht der ewige Zwiespalt der sittlichen und sinnlichen Natur, des Wollens und Sollens, in diesem Augenblicke ausgeglichen? Ist dir Gott noch unbegreiflich, und unverständlich als All? Fühlst du nicht deine Verwandtschaft mit den Wesen unter dir und mit etwas über dir? Ist es nicht, als ob unsichtbare Fäden sich aus deinem Innern ausspannten und in ungeahnten Beziehungen die ganze Welt verbänden? Und das alles hätte der armselige Säulengang aus hartem Sandstein nach dem oder jenem Verhältnisse geordnet, bewirkt? Oder wäre es nicht das Gefühl der Ganzheit; das momentane Aufhören der Zersplitterung, in die das Leben unser Wesen versetzt; das Gefühl der Einheit alles Endlichen in einem Unendlichen, was diese Wirkung hervorruft? — Ferner zum deutlichen Beweis, daß nicht bloß die Phantasie auf Kosten der übrigen Vermögen erhöht wird — du denkst auch leichter in diesem Zustande; alle Wahrheiten — höchstens die mathematischen ausgenommen, die eben die strengste Sonderung fordern — sind dir einleuchtender, selbst die philosophische Abstraktion gelingt besser, zum deutlichen Beweise, daß die durch das Schöne bewirkte Erhöhung der inneren Kräfte nicht eine teilweise, sondern eine allgemeine ist.»

Die Frage, wie ein Kunstwerk beschaffen sein muß, welche Eigenschaften eines Kunstwerkes diese Ergriffenheit in uns auszulösen vermögen, ist schwer zu beantworten.

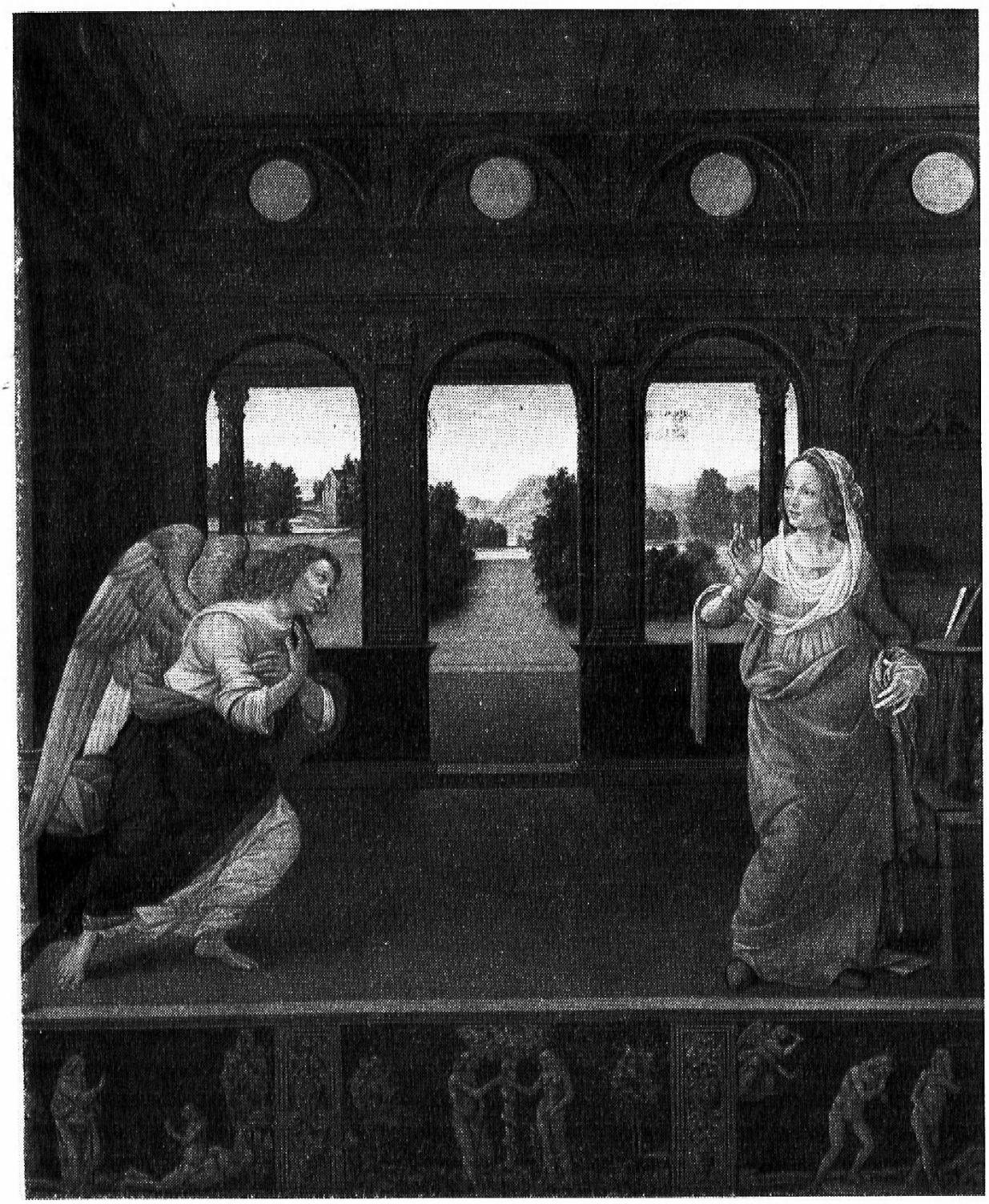
Wir nehmen an, daß wir auf einer Skiwanderung gepackt wurden vom Anblick einer Winterlandschaft. Einige Tage später versuchen wir dieses Erlebnis einem Freunde zu schildern. Indem wir erzählen, spüren wir, daß es uns nicht gelingt, das Erlebnis wieder lebendig werden zu lassen, so daß der Zuhörer so ergriffen ist, wie wir ergriffen waren. Das Erlebnis kann bei uns ebenso tief sein wie bei einem Künstler, nur ihm aber gelingt es, die Situation so zu gestalten, daß sie uns ergreift, daß sie in ihrer ganzen Tiefe und unendlichen Bedeutung wieder lebendig wird.

«Keine Regung in der Luft als ein leises Wehen, als das Rauschen eines Vogels, der die Flocken leicht vom Schwanze stäubte. Alles so still und die Bäume weithin mit schwankenden weißen Federn in der tiefblauen Luft.» (Aus Georg Büchner: Lenz.)

Oberrheinischer Meister um 1420 Die Verkündigung an Maria
(Sammlung Dr. Oskar Reinhart, Winterthur)

Der Maler dieses kleinen Holztafelbildes stammt aus der Gegend zwischen Basel und Straßburg. Mit fast kindischer Naivität schildert er die Verkündigung. Wenige leuchtende Farben, blau, rot und grün sind in die braunen Töne des Raumes eingebettet. Der Engel sucht Maria in ihrem Zimmer auf. Das Zimmer ist mit derselben Naivität gestaltet wie die Figuren. Es wirkt eher wie eine Raumnische, weil der Maler die perspektivischen Gesetze noch nicht kennt. Ganz unbekümmert um die perspektivische Erscheinung stellt er das Kästchen im Vordergrund oder das Buch auf der Bank dar

(Das Klischee stellte uns Herr Dr. Reinhart in verdankenswerter Weise zur Verfügung)



Lorenzo di Credi (1459-1537) Die Verkündigung

Lorenzo di Credi ist ein Zeitgenosse von Leonardo da Vinci. Maria und der Engel sind an den Bildrändern vor dunkle Architekturteile gestellt. Zwischen den beiden Figuren öffnet sich der Raum gegen eine weite Parklandschaft. Die tiefe des Raumes steht gewissermaßen im Mittelpunkt des Bildes und trennt die beiden Figuren, die reliefartig an den vorderen Bildrand gerückt sind. So gut wie beim oberrheinischen Meister bildet die Gestaltung des Raumes und der Figuren eine Einheit. Für die Figuren des Italieners wäre das Stübchen des oberrheinischen Meisters zu eng

(Wir danken der Kunsthandlung Schuler, Chur, die uns das Bild zur Verfügung stellte)

Es ist eigenartig: Ein paar Worte wirken wie eine Zauberformel. Es kann nichts daran geändert werden, ohne daß der Zauber zerstört würde. Die Form muß bestehen bleiben. Die Formulierung ist einmalig.

Dasselbe trifft auch zu für eine Zeichnung, ein Gemälde. Auch hier kann nichts hinzugefügt oder weggenommen werden, ohne daß die Wirkung zerstört würde. Eine gute Zeichnung ist ein einmaliges Gebilde, in der jeder Strich seine ganz bestimmte Bedeutung hat. In einer einfachen Skizze können ein paar Striche sehr viel bedeuten: Wolken, eine Gruppe von Menschen, Bäume. In einer reicher durchgeführdten Federzeichnung würden dieselben Striche bedeutungslos, sie ordneten sich dem Gewebe der übrigen Linien ein. Die Gestaltung kann auch dann verwirklicht sein, wenn ein Bild noch nicht «fertig» ist, noch nicht bis in jede Einzelheit ausgemalt ist. Eduard Manet schrieb 1880 an einen Freund, dessen Bildnis er gemalt hatte: «Dein Porträt ist im wahrsten Sinne des Wortes ein ehrliches Stück Arbeit. Ich erinnere mich noch als ob es gestern gewesen wäre, wie schnell und zusammenfassend ich den Handschuh in der bloßen Hand behandelt habe. Und als Du mir sagtest: Um Himmelswillen, nicht einen Strich weiter, fühlte ich so stark unsere restlose Uebereinstimmung, daß ich nicht dem Wunsche widerstehen konnte, Dich zu umarmen.»

Für die sprachliche Gestaltung ist uns klar, daß sie sich nach anderen Gesetzen richtet als die Wirklichkeit. Für den Grünen Heinrich sind die Jugenderlebnisse Kellers nur Rohstoff. Er erzählt: «Ich kam darüber so ins Fabulieren hinein, daß das Buch vier Bände stark und ganz unförmlich wurde. Ursache hievon war, daß ich eine unbezwingliche Lust daran fand, in der vorgerückten Tageszeit einen Lebensmorgen zu erfinden, den ich nicht gelebt habe, oder richtiger gesagt, die dürftigen Keime und Ansätze zu meinem Vergnügen poetisch auswachsen zu lassen.»

Wir haben in einem anderen Zusammenhange festgestellt, Kunst bedeute Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Es besteht aber ein grundsätzlicher Unterschied zwischen einer Landschaftszeichnung eines Schülers und zwischen einer Rembrandt-Zeichnung. Beide Zeichner haben sich mit der Wirklichkeit auseinandergesetzt. Bei der Schülerzeichnung können die einzelnen Gegenstände sogar deutlicher, erkennbarer sein, aber die Meister-Zeichnung ist mehr als ein naturalistisches Abbild. Der Wertunterschied der beiden Zeichnungen ist durchaus schaubar, aber eben nur für Betrachter, die mehr sehen als den Gegenstand. Die Rembrandt-Zeichnung ist auf den ersten Blick weniger natürlich. Sie löst sich von der Wirklichkeit, um eine neue Bindung einzugehen. Die Linien sind nicht nur bestimmt durch den darzustellenden Gegenstand, sondern zugleich durch die Gesetzmäßigkeit der Zeichnung. Ein Kunstwerk entsteht erst dann, wenn es dem Künstler gelingt, die Teile einem neuen Formgesetz unterzuordnen. Eine Schülerzeichnung kann sogar weiter entwickelt sein in Bezug auf die Raumdarstellung als beispielsweise ein mittelalterlicher Holzschnitt. Jeder Sekundarschüler versteht mehr von Perspektive als ein Maler des frühen Mittelalters. Und trotzdem wird eine Schülerzeichnung kaum über eine mehr oder weniger gelungene Abschrift des Gegenständlichen hinausgehen.

Wie Schülerzeichnungen bleiben oft auch Bilder von Diletanten auf halbem Wege stecken, weil die Meinung verbreitet ist, es handle sich einfach um ein sorgfältiges Abmalen des Gesehenen. So wenig eine Schülerzeichnung als Kitsch bezeichnet werden darf, so wenig brauchen auch solche Bilder in jedem Fall kitschig zu wirken. Es gibt eben neben der Kunst und dem Kitsch auch ein durchaus ehrlich gemeintes Zeichnen und Malen. Ich denke zum Beispiel an Reiseskizzen, welche sehr reizvoll sein können, solange der Zeichner Darstellungsmittel anwendet, die seiner Fähigkeit entsprechen. Sobald aber die Darstellungsmittel bei Künstlern geborgt werden, können, besonders bei großen Formaten, sehr peinliche Schwarten entstehen. Oelbildnisse von Sonntagsmalern sind selten erfreulich.

Es braucht die große Erfahrung eines Künstlers, um sich von der Natur zu lösen, zu abstrahieren und das Gesehene oder Erlebte künstlerisch überzeugend zu gestalten, zu realisieren. Die Abstraktion von der Natur kann mehr oder weniger stark sein. Gemälde von Paul Cézanne stehen in einem schönen Gleichgewicht zwischen Natur und Abstraktion. Für den Künstler ist die Auseinandersetzung mit der Natur in diesem Sinn selbstverständliche Voraussetzung. Er entscheidet von der künstlerischen Form aus über den Wert eines Kunstwerkes. Kunstfreunde streiten sich gelegentlich über die Bedeutung von Form und Inhalt. Man glaubt, die Form verhalte sich zum Inhalt wie die Schüssel zur Suppe. Die Form darf aber nicht als ein Aeußeres, als ein Gefäß für den Inhalt aufgefaßt werden. Nein, durch die Form wird das was der Künstler sagen will erst schaubar. Sie macht das Wesen des Kunstwerkes aus.

Das direkte Erlebnis der Form ist bei der Musik leichter als bei der bildenden Kunst. Bei der Musik fällt es kaum jemandem ein, eine Melodie naturalistisch zu deuten, zum Beispiel als Gesang eines Vogels. Es ist uns klar, daß eine Melodie abstrakt als Klangfolge erlebt wird, sie spricht direkt zu unserem Gefühl.

Weniger selbstverständlich ist das Erlebnis von gezeichneten oder gemalten Formen als abstrakte Motive. Man könnte etwa sagen, Plastik sei gefrorene Musik. Es steht uns immer wieder die Gegenstandsbezeichnende Bedeutung der Linie im Wege, wenn wir ihrer Bedeutung als Motiv im Zusammenhang der Gestaltung nachgehen. Wer diese doppelte Bedeutung der Linie aber nicht kennt, bleibt auf halbem Wege stecken.

Die Ergriffenheit vor einem Kunstwerk wird sich erst dann einstellen, wenn es uns gelingt, ein Gemälde nicht nur als Abbild eines Gegenstandes zu sehen, sondern als formale Gestaltung zu erleben.

E. Hungerbühler.

+××××××