

Bücher über Kunst

Autor(en): **Meyer, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): - **(1926)**

Heft 4

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-759976>

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.

Bücher über Kunst

Von Peter Meyer

Die Schweizer Landschaft in der deutschen Malerei¹⁾

Die Rolle der Schweizer Landschaft als Erzieherin zu neuem Sehen, zur Befreiung der Malerei aus dem klassizistischen Manierismus zu Anfang des vorigen Jahrhunderts war nicht unerheblich, denn das neue Motiv stellte den Maler vor neue Aufgaben, für deren Bewältigung fertige Rezepte nicht zu Handen waren, so dass er selber zu vertieftem Naturstudium gezwungen war. Die vorliegende Darstellung greift bis auf Konrad Witz zurück, dessen Salève-Landschaft als Hintergrund zu Petri Fischzug in Genf mit Recht als erstes Porträt einer Landschaft gilt, streift die Spuren und Anregungen, die Alpenlandschaften in den Bildern des Altdorfer Kreises Dürers und Breughels hinterlassen haben, um dann breiter die Vedutenmalerei der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts zu behandeln, der Zeit einer neuerwachten Reiselust und Naturbegeisterung. Es ist reizvoll, an Hand der Abbildungen zu verfolgen, wie sich alle geistigen Strömungen ihrer Zeit auch auf dem Sondergebiet der Alpenlandschaft geäußert haben, wie derselbe Vorwurf bald in romantischer, bald in heroisch-klassischer Beleuchtung erscheint, wie dann eine tendenzlos-objektive Naturschilderung durchdringt, um alsbald von neuen Versuchen einer Heroisierung (durch Hodler beispielsweise) abgelöst zu werden. Das alles ist in einem angenehm lesbaren Text kurz geschildert, an dessen letzter Durcharbeitung der Verfasser durch den Tod verhindert war.

Spätwerke großer Meister²⁾

Es ist ein glücklicher Gedanke, das Werkzeug der antithetischen Betrachtungsweise, das Wölfflin zum Herausarbeiten der spezifischen Unterschiede verschiedener Stilphasen geschmiedet hat, auch einmal auf die Schaffensperioden des einzelnen Künstlers anzuwenden, um so die Wesensunterschiede zwischen „Frühwerken“ und „Altersstil“ bloßzulegen. Dabei ergibt sich, was man von vornherein intuitiv annehmen wird, dass im Schaffensprozess der verschiedensten Persönlichkeiten, gleichviel welcher Zeit, diese Veränderungen des persönlichen Ausdrucks in der gleichen Richtung verlaufen, sofern erst ein Künstler das nötige Persönlichkeitsausmaß besitzt, um überhaupt einen eigenen Stil zu entwickeln. Der Prozess des Alterns vollzieht sich im Individuum in einer Tiefe, die noch im rein Gattungsmäßigen liegt, also unterhalb jener Ebene, auf der sich die „Persönlichkeit“ aufbaut, es wäre demnach geradezu unwahrscheinlich, wenn der Altersstil bildender Künstler nicht Züge aufweisen würde, die über alle Unterschiede der Person und der Zeit hinweg allen gemeinsam wären. Denn in den Künsten findet ja nicht nur ein schmales Teilgebiet

¹⁾ *Die Schweiz im deutschen Geistesleben*, der illustrierten Reihe 3. Band. H. Haessel, Verlag Leipzig.

²⁾ Verfasser A. E. Brinkmann, Frankfurter Verlagsanstalt.

der menschlichen Persönlichkeit seinen Ausdruck, sondern diese in ihrer Gesamtheit, mit allen ihren seelischen, geistigen und körperlich-sinnlichen Provinzen, so dass wichtige Veränderungen in einem dieser Bereiche notwendig, im Kunstwerk ihren sichtbaren Niederschlag finden müssen.

Das Begriffspaar, auf das Brinckmann den entscheidenden Unterschied zwischen Jugend- und Altersstil verdichtet, heißt „Relation und Verschmolzenheit“. In jüngeren Jahren sieht und bildet der Künstler seine Welt als ein Gewebe ineinandergreifender, aber doch einzeln deutlich unterscheidbarer Elemente und Strebungen, er steht in einem Spannungsverhältnis zu seiner Umwelt, er forscht, kritisiert, beobachtet, zergliedert, polemisiert, und diese Haltung spiegelt sich im Kunstwerk wieder. Selbst da, wo das Gefühl für die Harmonie der Welt, für die organische Notwendigkeit alles Vorhandenen errungen ist, stellt sich diese Harmonie dar als eine ausdrückliche Vereinigung getrennter Teile, als Begleichung vorausgegangener Gegensätze. Ungefähr mit dem sechzigsten Jahr beginnt die Altersphase. Bei vielen sinkt von hier an, oft schon früher, die Lebensintensität überhaupt, eine ganze Reihe gerade der größten Meister erlebt aber den Übergang ins Greisenalter als eine neue Wandlung der unvermindert weiterblühenden Schaffenskraft und -lust, und diese Meister sind es, die einen besonderen Altersstil ausbilden. Das vordem so starke Interesse am Besonderen, Trennenden, nimmt ab, die Einzelheiten eines Bildes, einer Skulptur, werden nicht mehr so liebevoll-genau gewürdigt in ihren gegenseitigen Beziehungen der Form und der Farbe, sie müssen zurücktreten vor einem Gefühl, das von vornherein das Ganze umfasst, ohne es aus Einzelheiten aufbauen zu müssen; das Detail wird nur mehr insoweit anerkannt, als es zu diesem Gesamtbild unumgänglich nötig ist.

Dieser Prozess der Verschmelzung betrifft alle Schichten des Kunstwerks, die Darstellung selber, also Pinselführung, Strich, Modellierung, Tönung usw., wie auch das Arrangement oder die Auswahl des Motivs, also das Dargestellte. Schon rein thematisch pflegen sich auf Spätwerken weniger gewaltsame und reiche Vorgänge abzuspielen, die Landschaften werden großzügiger, klarer, die Figuren zusammengefasster; während Bildnisse und Selbstbildnisse der Frühzeit sich oft an den Beschauer wenden und gerne mit Energie und Eleganz posieren, sind die der Spätzeit insichgekehrt, weise und verzichtend, wofür Donatello, Dürer, Leonardo, Rubens, Rembrandt, Bernini, Renoir Beispiele bieten. Man sieht, der Stilwandel, von dem hier gehandelt wird, ist vom allgemeinen Stil der Zeit, in dessen Rahmen er sich abspielt, nicht seinen Resultaten, wohl aber seinem Wesen nach unabhängig, so dass sich das Vergleichsmaterial beliebig vermehren ließe. Die Dornenkrönung des Tizian im Louvre wäre z. B. als Frühwerk der Dornenkrönung in München an die Seite zu stellen. Das Hauptverdienst des Büchleins (das an sich, auf Grundlage der guten Idee ziemlich obenhin gemacht ist) liegt darin, dass es zum Weiter-spinnen der angetönten Gedanken anregt. So ließe sich fragen, ob nicht bei einigen großen Meistern dieses Gefühl für die Belanglosigkeit alles Vereinzelten bis an die Grenze der Kunst überhaupt geführt hat, denn selbst die noch so groß gesehene, nicht mehr dinglich, sondern nur mehr symbolhaft gemeinte Form bedeutet ein Betonen von Umrissen, ein Ernstnehmen des Besonderen.

Und vielleicht hat der greise Piero della Francesca auch diese letzte Grenze noch überschritten, als er mit sechzig Jahren aufhörte zu malen, um sich völlig seinen mathematischen Studien zu widmen, einer Anschauung der Harmonie im Über-Speziellen, Undinglichen. Auch Michelangelo scheint nahe genug diese Grenze gestreift zu haben, wenn er – im LVII. Sonnet – seine ganze Arbeit bitter zum Tand der Welt zählt: „Le favole del mondo m'hanno tolto il tempo dato a contemplare Iddio.“ Oder – im LXVI. –: „onde l'affettuosa fantasia, che l'arte si fece idol' e monarca, conosco or ben, quant' era d'error carca.“ – „Nè pinger, nè scolpir fa più che quieti.“ Vielleicht war es nur das Handwerkermäßige in ihm, die Routine der Hand (im höchsten Sinn), die ihn davor bewahrt hat, Meißel und Pinsel wegzulegen, und es hat etwas Ergreifendes, wie die große Geste, seine maniera terribile, im hohen Alter einer fast brüchigen, gleichgültigen Strichführung Platz macht, mit der nicht mehr der einzelne Muskel, sondern nur mehr im allgemeinen der Kontur seiner Figuren umrissen wird, obwohl diese mit unverminderter Vorstellungskraft gesehen sind.

Post scriptum. Was verspricht sich wohl der Verfasser von der Puristen-Marotte, im deutschen Text von Raffaello, Tiziano, San Pietro zu schreiben? Es ist doch sehr schön, dass durch alte kulturelle Beziehung eine Reihe italienischer Namen dem Deutschen so vertraut geworden sind, dass er sie seiner Sprache angeglichen hat, und so dürfte man wohl die gute Tradition wahren und auch weiterhin von Raffael, Tizian, Sankt Peter und Mailand reden.