

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 27 (1940)
Heft: 10

Artikel: Philosophie der künstlerischen Qualität
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-22288>

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: 30.01.2025

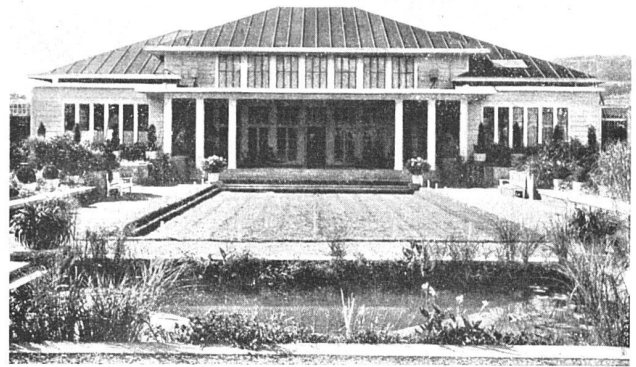
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Philosophie der künstlerischen Qualität

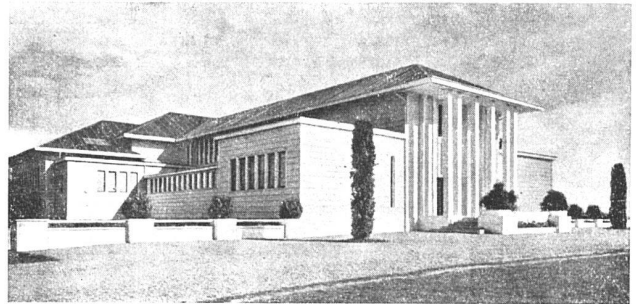
Sobald wir ein Kunstwerk nicht danach befragen, was es vom Menschlich-Allzumenschlichen seines Schöpfers, von Volk und Zeitgeist spiegelt, worauf die kunsthistorische Forschung sich zumeist fast ausschliesslich konzentriert, sondern nach jenen Qualitäten, die es aus Natur und Nichtkunst als Kunstwerk herausheben und uns jenseits aller nichtformalen Bezüglichkeiten unter den Werken der Kunst ein Besser oder Schlechter zu unterscheiden ermöglicht, stellen wir die Frage nach jenem geheimnisvollen Phänomen, das wir «künstlerische Qualität» nennen. Die Aesthetik, die nach Lust- und Unlustgefühlen, Trieben, Vermögen, Sinnlichkeit, kurz nach dem Genuss am und durch das Kunstwerk fragt, verdeckt das Wesen dieses Phänomens der künstlerischen Qualität — ganz ebenso wie die Flucht ins Irrationale vor den Werken der Kunst — anstatt es zu entdecken. Mit «Schönheit» im Sinne eines normativen ästhetischen Begriffs hat künstlerische Qualität nichts zu tun. «Das ‚Gute‘ in der Kunst meint jene geheimnisvolle Kraft, durch welche das Bild eines hässlichen Bettlers besser sein kann, als das der schönsten aller Königinnen.» Daher spricht *Kurt Riezler*, auf dessen Buch hier verwiesen werden soll, nicht vom Schönen, sondern vom Guten. Er fragt auch nicht nach dem Guten schlechthin, sondern nach demjenigen, wodurch das Gute gut ist — aus dem einfachen Grunde: «Es gibt der Künste mehrere und ihrer Stile viele. In jeder ist, wie es scheint, das Gute ein anderes. Das Gute in der Musik und der Teppichweberei, das Gute der byzantinischen oder der Barockmalerei ist doch offenbar nur aus der Eigenart der Kunstart wie des sogenannten Stiles bestimmbar.»

Kurt Riezlers «Traktat vom Schönen»¹ ist eine streng philosophische Untersuchung. Gleichwohl wird sie auch dem philosophisch nicht Geschulten, der die Frage nach dem Wesen der künstlerischen Qualität stellt und Klärung sucht, von hohem Werte sein. Sie ist vielleicht das Beste, was nach Konrad Fiedler zu dem Problem gesagt worden ist — mit jener echt philosophischen Einsicht, die weiss: «Nur im Ungenügen ‚zwischen‘ Wissen und Unwissen atmet alles Erkennen». Der Zugang zu Riezlers Untersuchung wird dem philosophischen Laien durch den schönen, sehr gepflegten Stil, den Riezler schreibt, wesentlich erleichtert. (Angemerkt sei, dass der Verfasser des «Traktats vom Schönen» nicht der ehemalige Herausgeber der deutschen Werkbundszeitschrift «Die Form» ist, der wohl vielen Lesern des «Werk» in guter Erinnerung geblieben, sondern dessen Bruder, der bis 1933 dem Lehrkörper der Universität Frankfurt ange-

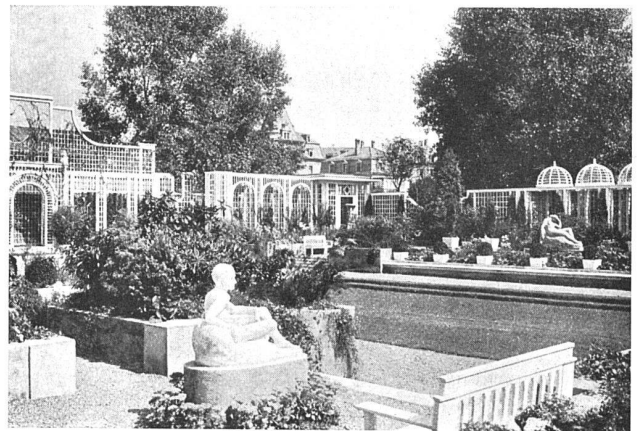
¹ «Traktat vom Schönen». Zur Ontologie der Kunst. Frankfurt a. M., 1935. Verlag Vittorio Klostermann. 227 Seiten, brosch. RM. 7.—, geb. 9.—.



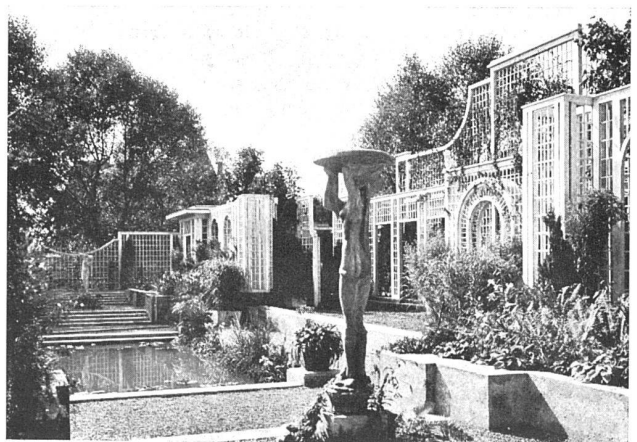
Ausstellung des Deutschen Werkbundes DWB in Bern 1917
Gesamtplanung und Bauten von Peter Behrens



Eingangsseite der Ausstellungshalle
oben: Gartenseite



Garten der Ausstellung des DWB in Bern 1917
Entwurf: Peter Behrens, Ausführung durch die Firma Froebel, Zürich



hörte.) Statt eines Referats mögen einige Zitate gegeben werden, die wohl eindringlicher Geist und Gehalt des Buches vermitteln, wenn es sich dabei auch nur um aus dem Ganzen herausgerissene Stücke handelt, die mehr Richtung und Ziel der Untersuchung anzudeuten, als Weg und Ergebnis aufzuzeigen vermögen.

«Die künstlerische Qualität ist von äusserster Verletzlichkeit. Der schon von Polyklet bekannte Satz: «*οὐ μικρόν τὸ παρα μικρόν*» (nicht klein ist das Kleine, das da fehlt) gilt so weit, dass Reproduktionen von Zeichnungen, die eine Messung mit den feinsten mechanischen Mitteln nicht von dem Original unterscheiden kann, dem Kenner noch qualitativ unterscheidbar sind. Die Qualität haftet an dem Original. Sie verträgt sich nicht mit Nachahmung, Kopie, Reproduktion.»

«Dieser Verletzlichkeit steht eine nicht minder seltsame Widerstandskraft gegenüber. Dieselbe Qualität eines Kunstwerks, welche gegen Nachahmung und Reproduktion so empfindlich ist, zeigt gegen äusseren Schaden, Verstümmelung, ja Zertrümmerung, eine oft erstaunliche Widerstandskraft. Auch der Torso, das Fragment bewahren die Qualität.»

«Das ‚Gute‘ hat seine Macht in sich selbst und durch sich selbst. Ob nun der Künstler für sich selbst, für den Betrachter, für die Gottheit, den Staat oder für das Volk schafft: keines dieser ‚für‘ macht das Schlechtere besser; keines kann irgend etwas an dem Guten begründen. Dagegen bedürfen alle diese ‚für‘ zu ihrer Begründung des Guten, wenn sie nicht als scheinhaft zusammenbrechen sollen. Das hiermit ausgesprochene Part par l'art ist kein Part pour l'art. Das heisst: die Kunst kann für etwas anderes nur durch sich selbst etwas sein. Wenn festgehalten wird, dass Kunst für die Gottheit nur durch sich selbst, eben als Gutes, etwas sein kann, mag zugestanden werden, dass Kunst leichter durch sich selbst etwas ist, also gut wird, wenn sie für die Gottheit etwas sein will.»

«Die Kunstwerke verschiedener Zeiten und Völker rücken einander desto näher, je höher die Qualität ist, und entfernen sich um so mehr voneinander, je niedriger sie ist. Die ganz grossen Werke sind einander über alle Unterschiede des Stils und der Zeit verwandt. Einander Fremdestes kann aneinander erinnern. Bei Werken niedriger Stufe bedürfen wir (im allgemeinen) mehr als bei solchen höherer einer Kenntnis der Zeit und der Kultur, aus der sie erwachsen.»

«Erkenntnis der Qualität kann in sehr vielen Fällen unabhängig von jedem historischen Wissen um die seelische Welt, die Zeit und den Raum sein, aus dem ein Werk herausgewachsen ist. Es ist etwas völlig anderes, eine chinesische Vase zu datieren oder als gut zu erkennen. Es gibt Kenner, welche das eine ohne das andere, das andere ohne das eine vermögen. Die eine Kenntnis mag die andere erleichtern oder unterstützen: in beiden Fällen wird Verschiedenes erkannt.»¹

«Die ‚Schönheit‘ des Vorwurfs hat mit dem ‚Guten‘ nichts zu tun. Das ‚Gute‘ kann im Hässlichen wie im ‚Schönen‘ wohnen. Was immer das Schöne für sich und gegen das Hässliche geltend machen mag: das Schöne verführt, im nur Schönen, als wäre es schon gut, stehen zu bleiben; das Hässliche spornt an, über das Nur-Hässliche hinwegzukommen.»

«Wenn wir Form und Gehalt trennen und solche Trennung unserem Suchen nach dem Guten zugrunde legen, werden wir gezwungen sein, festzustellen: Das Gute verträgt sich weder mit einer Form, die nicht Gehalt, noch mit einem Gehalt, der nicht Form wäre und zwingt Form Gehalt, Gehalt Form zu sein. So vernichtet es die Trennung, statt sie zu fordern.»

«In allem Guten erscheint... das Allgemeine in einem Einzelnen, das als Einzelnes ein Einmaliges, Unwiederholbares ist; in allem Guten ist das Einzelne in seiner Einzelheit auf ein Allgemeines bezogen, ja auf geheimnisvolle Weise dieses selbst.» (Das gilt nur in den darstellenden Künsten, wie Riezler ausdrücklich bemerkt.)

¹ Zu diesem Thema vergleiche unsern Aufsatz «Kunstgeschichte oder Kunstverständnis» im «Werk» 1938, Heft 11, S. 321, wo aus dieser Unterscheidung die nötigen pädagogischen Konsequenzen abgeleitet werden.

Wir geben ein paar andere Zitate, die uns besonders naheliegende Probleme betreffen:

Klassisch-klassizistisch:

«Sehr viele, sehr verschiedene Jahrhunderte... haben die Säule des griechischen Tempels bewundert und übernommen. Nichts scheint leichter nachzuahmen. Alles kann gemessen werden, ein relativ hohes Handwerk bedarf keiner technischen Fertigkeit, die der Nachahmende nicht hätte besitzen und erwerben können. Worin liegt der Unterschied der Qualität, die eine griechische Säule des 6. und 5. Jahrhunderts... von der klassizistischen trennt — und zwar nicht nur durch den Gesamtzusammenhang, in dem die Säule steht, sondern durch die Säule selbst für sich, dergestalt, dass die antike Säule, eingebaut in eine mittelalterliche Kirche, in ihr selbst zu leben und ihre Qualität zu bewahren vermag?

«... Ihre (der antiken Säule) berühmte ‚Harmonie‘ ist keine Harmonie der Masse und ihrer Verhältnisse, sondern ineinandergefügte Spannung des Widerstandes und der Kraft, der Leistung und Anstrengung — gegenstrebige Harmonie — daher zugleich Rhythmus einer Bewegung, ja Einheit von Bewegungen... Sie ist gerade dadurch lebendig, dass sie Ausdruck sowohl des Schwere als auch des Leichten, des Ruhigen sowohl als auch des Bewegten ist — dass sie auf eine seltsame Weise je zwischen beiden und in diesem ‚Zwischen‘ beides zugleich ist... Das Heitere als Heiteres für sich allein ist nicht lebendig, es ist nicht einmal heiter, die Ruhe als Ruhe ist nicht einmal ruhig, das Mass als Mass allein ist nicht einmal Mass — geschweige denn ‚beseelt‘ und des Lebens voll.»

Ueber den Kitsch:

«... Hier ist das Süsse ‚nur‘ süss, das Sehnsüchtige ‚nur‘ sehnsüchtig, das Schaurige ‚nur‘ schaurig — und im ‚nur‘ leer und nicht einmal wahrhaft süss und sehnsüchtig und schaurig — weil eben das Süsse für sich allein nicht einmal süss ist, sondern nur in einer gedachten und toten Weise auf dem Umwege über das Gegenständliche und auf Geleisen, die die Gewohnheit des Gehirns für die Empfindung ausgefahren hat.»

Ausgezeichnet ist, was Riezler über das künstlerische «Bild» sagt, in dem das vom inneren Auge Geschaute (was er «Eidos» nennt) die sinnliche Erscheinung gefunden haben muss. Das «innere Auge» ist blind, solange es nicht die äussere Erscheinung gefunden hat. Es handelt sich um die Beziehung von Form-«Vorstellung» und «Motiv»:

«Auch von der anderen Seite, vom Gegenstande her, gibt es ein blindes Sehen. Da sieht das äussere Auge und das innere ist blind; dann ist, was das äussere sieht, nur der dumme «Gegenstand». (Der Fall des Naturalismus!) Da sieht der Mensch am Ufer eines Sees das dunkle Blatt einer Seerose, von den Wellen und von der Sonne umspielt. Zuerst sieht er nur die Seerose und das Wasser. Plötzlich, vielleicht nur für einen Nu, sieht er etwas anderes: nämlich an dem Dunkeln und Hellen des Blattes in dem Ruhigen und zugleich Bewegten des Wassers das eigene Dunkle und Helle und Ruhige und Bewegte — aber nicht nur als sein eigenes, ihm allein, diesem besonderen Subjekt Zugehöriges, sondern als etwas, was auch in allem anderen und worin er und alles andere ist. In diesem Augenblick ist das Blatt im Wasser «Bild», das innere und das äussere Auge haben ein jedes im anderen ihre Art der Blindheit verloren und sind beide als eines doppelt sehend geworden.»

Man gedenke hierbei eines Wortes von Goethe:

«Es ist etwas unbekannt Gesetzliches im Objekte, was dem unbekannt Gesetzlichen im Subjekt entspricht.»

Mögen unsere Zitate ermutigt haben, das Buch selbst zur Hand zu nehmen, dessen vorsichtiges Fragen die selbstgewisse Antwort meidet, aber gerade darum das begriffliche Denken um so sicherer an die Grenzen des Erkennbaren führt und ganz gewiss nicht, wie so manche ästhetische Abhandlung, von einem blinden Hirn geschrieben ist.