

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 32 (1945)
Heft: 1

Artikel: Über das "Natürliche" als Formersatz
Autor: Oeri, Georgine
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-25646>

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: 21.11.2024

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

Über das «Natürliche» als Formersatz

Von Georgine Oeri

Die Frage nach dem Verhältnis zwischen der Wirklichkeit und ihrer künstlerischen Gestaltung scheint in der Luft zu liegen. Sie drängt sich jenem in zunehmender Häufung auf, der sich täglich aus seinem Beruf heraus angesichts der verschiedensten künstlerischen Phänomene zu fragen veranlaßt sieht: Was ist Kunst? Aber nicht nur ihm. In der Schweizerischen Erziehungs-rundschau (Heft 6, September 1944) berichtet Dr. H. Liniger über die Ergebnisse einer Rundfrage unter Schülern und Schülerinnen der höheren Mittelschulstufe (14–18 Jahre) nach ihrer Meinung über den Film. Er teilt in diesem Zusammenhang die (in Auf-sätzen) erhaltenen Aussagen mit, soweit sie ihm wesentlich und typisch erscheinen. Es fällt dabei auf, wie häufig in diesen, beim Vergleich zwischen Film und Theater, am Kriterium des «Natürlichen» der Unterschied zwischen beiden erläutert wird. Daß man dabei das Gefühl hat, weniger der eigenen, kristallisierten Meinung des Einzelnen, sondern jener der Eltern oder derjenigen, von der die Schüler glauben, daß der Lehrer sie hören will, zu begegnen, spricht eher *für* als *gegen* die weite Verbreitung einer solchen Anschauungsweise. So interessant im einzelnen die Begründungen sind, warum entweder der Film oder das Theater «natürlicher» seien – beide Auffassungen werden ungefähr gleich häufig vertreten – so ist es zunächst wohl nur bemerkenswert, daß das «Natürliche» zum unwillkürlichen und selbstverständlichen Maßstab für den Grad der Bejahenswürdigkeit einer theatralischen oder filmischen Äußerung, einer künstlerischen Äußerung überhaupt genommen wird. Je natürlicher, desto besser.

Und was ist nun dieses «Natürliche»? Es ist «das Leben, wie es wirklich ist», es ist das «genau wie bei uns»; es ist die unverwandelte, ungestaltete Wirklichkeitsabschrift: die Reportage. Unter dem Gegenteil des «Natürlichen» wird das Verlogene, das Geschraubte, das Steife, das Künstliche, das Virtuose verstanden. Unter diese Begriffe fällt bezeichnenderweise aber auch die echte Form, weil man Formalismus mit Form und Stilisierung mit Stil verwechselt. Jede Umsetzung, jede Übersetzung auf eine erhöhte Ebene des Beispielhaften wird als «Krampf» empfunden. Einesteils wird einer solchen Gestaltung Unwahrheit vorgeworfen, wird behauptet, daß sie einer Geisteshaltung entspringe, die «idealisiere» und nicht die Kraft habe, die Wirklichkeit

zu sehen, wie sie sei, die sich flüchte und sich entziehe. Andererseits scheint es aber, daß man sich mit diesem Vorwurf (unbewußt) dafür entschuldigen will, daß man sich den inneren und äußeren Verpflichtungen entzieht, die eine solche Gestaltung eben durch ihre zur Allgemeingültigkeit strebende Verallgemeinerung des Einzelfalls in einem geformten Ausdruck auferlegt. Weil eine solche auch vom Aufnehmenden eine gewissermaßen formale Anstrengung verlangt (deren Sinn man aber in unserer vollkommen stillen Zeit nicht mehr einsieht), glaubt man, diese sei etwas Unnatürliches; und man heftet sich an die Verabsolutierung des an sich banalen und zufälligen Einzelfalls in der Meinung, das sei zeitnahe Kunst. Das ist beruhigend, verständlich und unverpflichtend. So wie man glaubt, ein geschminktes Mädchen sei weniger natürlich als ein ungeschminktes (– das kann so sein, aber dieses Mädchen kann auch eine gesteigerte Vorstellung von sich selbst verwirklichen, einem sehr natürlichen Trieb nachgeben, wodurch es sich innere Fassung zu verleihen imstande ist –), so glaubt man, daß es unnatürlich und verlogen sei, sich für eine Theatervorstellung anders und festlich anzuziehen (– das Zutrauen zu diesen bürgerlichen Formen ist ebenso abhanden gekommen wie infolgedessen der Mut, sich zu ihnen zu bekennen –), und so glaubt man auch, daß fünffüßige Jamben zum vornehieren etwas Unnatürliches seien, jedenfalls einem Bereich des «Höheren» angehörten, der mit dem *Leben* nichts zu tun habe: eine Trennung des ästhetischen vom ethischen Bereich, der Form vom Inhalt, die absolut kunstfeindlich, ja wahrscheinlich überhaupt kulturfeindlich ist. Das zweifellos vorhandene Bedürfnis nach «Klassikern» in allen Künsten, in das sich das Bedürfnis nach dem «Höheren» legitimerweise kleidet, ist eine Sache der feiertäglichen Erhebung, die sauber vom Alltag getrennt wird. Die Verantwortung dafür liegt nicht etwa bei den Klassikern, sondern in unserem Unvermögen, sie als die lebendige Steigerung unseres eigenen Seins zu begreifen. Man hat sich daran gewöhnt, im Kunstwerk keinen sittlichen Gehalt mehr zu sehen, oder diesen jedenfalls in seinem Bereich zu belassen, befriedigt, daß es ihn dort gibt, ohne daraus die Nutzenwendung auf das eigene Leben zu ziehen.

Diese Betrachtung ging von dem vielleicht zufällig erscheinenden Anlaß der Umfrage über den Film aus. Es

gibt indessen auf allen Gebieten der Kunst der Gegenwart viele und verschiedenartige solcher Anlässe. Um noch einmal mit dem Film zu exemplifizieren (weil bei diesem die Publikumsmeinung möglicherweise der subtilste Seismograph für den Wandel in der geistigen Situation der Zeit ist): Vor einem halben Jahr war in verschiedenen Schweizer Städten ein Film von Hitchcock, «Schatten des Zweifels», zu sehen. Dieser Film war überall ein Mißerfolg. Warum? Weil sein Inhalt mit formalen Mitteln, durch eine hervorragende Photographie, ausgedeutet wurde – und dafür fehlt heute weitherum das Verständnis. Es ist deshalb leider nötig, zu betonen, daß die formale Gestaltung nur deshalb so gut war, weil sie einen Inhalt hatte und von ihm unzertrennlich war. Der Schöpfer dieses Films wußte, was er mitteilen, was für einen Inhalt er sichtbar machen wollte: die Überwindung des Bösen, die Läuterung eines Menschen durch den eigenen sittlichen Willen. Dieser Inhalt konnte erst durch die formale Konzeption evident gemacht werden (die blendenderweise in der modernen Form des kriminalistischen Reißers gefunden wurde) und durch die Bildhaftigkeit der photographischen Einstellung. So wird die innere Zusammenhangslosigkeit einer Familie in der verlorenen Zerstreutheit ihrer Glieder auf einem Bahnsteig sinnfällig gemacht; ebenso die zunehmende Beklemmung eines jungen Mädchens: es versucht in seiner Seelenangst den Mann, den es liebt, telephonisch herbeizurufen, versucht es dreimal vergeblich; sein seelischer Zustand wird allein dadurch ausgedrückt, daß die Kamera vom Flur, wo sich der Telephonapparat befindet, stockweise das Treppenhaus hinaufsteigt, wodurch die Mädchengestalt immer tiefer hinuntergedrückt und in das Gestänge des Treppengeländers und in dessen Schlagschatten verstrickt wird. (Eine Aufnahmetechnik, die ohne den Einfluß der abstrakten, bzw. konkreten Kunst nicht denkbar wäre.) Nichts wäre diesem Regisseur gegenüber verständnisloser, als ihm vorzuwerfen, daß er «zuviel an die Form» denke, wie man dies kürzlich einem jungen Bildhauer im künstlerisch und schöpferisch analogen Fall vorhielt. Nur die Form deutet den Inhalt, der ohne diese etwas Zufälliges bleibt.

Daß man den Hinweis für nötig empfindet, «mehr an den Inhalt zu denken», deutet darauf hin, daß man eigentlich keinen hat. Denn der bewegende Inhalt müßte so selbstverständlich da sein, daß nur noch das Verlangen, die Notwendigkeit bestünde, nach dessen adäquater Form zu suchen. Es besteht indessen eine ausgesprochene Inhaltsverlegenheit, weil zumeist der geistig gefestigte Standort fehlt, von dem aus alle Dinge in ein geordnetes Verhältnis zu einander rücken und für jeden Inhalt das Woher nach Wohin im Sinne einer ethischen Zielrichtung bestimmen. Die «geistige Richtung» erschöpft sich zumeist in einer weltanschaulich-politischen Tendenz, die die bloße, vereinzelt bleibende Wirklichkeitsabschilderung färbt, vor allem im zeitgenössischen Theaterstück, – und der Erfolg, den alle diese Hervorbringungen der Zeitdiskussion haben, gibt ihnen recht. Damit soll keineswegs gesagt sein, daß

sie nicht ihre Berechtigung und notwendige Funktion hätten; aber man darf sich nicht der Illusion hingeben, daß es sich dabei um Kunst handle.

In der bildenden Kunst, in der Malerei vor allem, läßt sich die Trennung zwischen Inhalt und Form vielleicht am deutlichsten nachweisen. Die jüngere Basler Malergeneration, die erst vor einigen Wochen sich der Öffentlichkeit vorstellte, zeigt deutlich jene Neigung zum «Natürlichen», indem ihre Vertreter der Meinung zu sein scheinen, daß das Grau-in-Grau der Schilderung proletarischen Elends der Wirklichkeit der sozialen Situation entspreche. Die künstlerische Wirklichkeit der sozialen Situation ist es keinesfalls, denn die künstlerische Wirklichkeit ist immer eine über den anekdotischen Einzelfall hinausweisende Gestaltung. Es scheint indessen die Vorstellung zu herrschen, daß man, wenn man auf die formale und farbliche Gestaltung verzichte, die Spontaneität des Lebens erhasche, während sich dieses eben nur einer gestalteten Kontur bequemt. Die formalistische Entsprechung hat diese von der weltanschaulichen Präokkupation absorbierte Malerei in der abstrakten (bzw. konkreten) Kunst, die sich ausschließlich mit den Spannungsverhältnissen von Farbe und Form und deren tausendfachen Möglichkeiten kompositorischer Ordnung beschäftigt. Es gibt freilich auch Anzeichen dafür, daß in der zeitgenössischen Kunst Kräfte am Werk sind, die nach der heilenden Synthese suchen.

Daß das Publikum zwischen Form und Inhalt trennt, hängt selbstverständlich ursächlich damit zusammen, daß die Kunst selber in Form und Inhalt auseinandergefallen ist, daß in der Tat die meisten künstlerischen Äußerungen heute formalistisch sind. Die Fähigkeit, zwischen dem einen und dem andern zu unterscheiden, ist deshalb abhanden gekommen, weil der Sinn für das, was lebendige Form ist, erstorben ist. Man empfindet jegliche Form als lästige und unbequeme Zumutung, weil man nicht mehr weiß, was sie zu bedeuten haben könnte. Was die Situation von heute gegenüber anderen Zeiten so verzweifelt macht, ist dieses: daß es über Maß und Wert keine allgemeine Übereinkunft und deshalb auch kaum eine Verständigungsmöglichkeit gibt. Diese Übereinkunft und Verständigungsmöglichkeit muß wieder errungen werden; denn von ihnen hängt ab, ob sich Formen bilden werden, die für alle verständlich und sinnvoll sind, und denen man sich deshalb unterwirft, weil sich das Leben darin zu einem Weltbild ordnet. Eine solche Übereinkunft (und die Bezüge ordnende Verständigung) ist indessen nur möglich auf Grund einer allgemein neu erlebten und aus Überzeugung anerkannten metaphysischen Rückverbindung. Nur von einer solchen her können sich die Formen des menschlichen Gemeinschaftslebens ordnen, und wenn diese einmal wieder wirklich von einer solchen Rückverbindung her sinnvoll und selbstverständlich sind, wird jene Einigung zwischen ästhetischem und ethischem Bereich, in der die Kunst den erhöhten Ausdruck menschlichen Daseins gibt, allgemein erreichbar sein.