

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 36 (1949)
Heft: 5: Wohlfahrtsbauten = Foyers sociaux ouvriers = Welfare workers' Centres

Artikel: Die Einheit des Kunstwerkes
Autor: Purrmann, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-28332>

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>

Die Einheit des Kunstwerks

Von Hans Purrmann

«Das ist ewige Heiterkeit, ist Gottesfreude, daß man alles Einzelne in die Stelle des Ganzen setzt, wohin es gehört: deswegen ohne Verstand oder ein durch und durch organisierendes Gefühl keine Vortrefflichkeit, kein Leben.»
Hölderlin

Wenn Künstler über ihr Werk sprechen, so sagen sie meist wenig über das, was sie dargestellt haben, und berühren kaum dessen geistigen Gehalt; diesen herauszufinden überlassen sie den Beschauern. Sie selbst sind im Dunkeln über ihre Stellung zu Zeit und Nachwelt; sie sind sich selbst im eigentlichen Sinne mysteriös. Nicht das Wort, sondern die Darstellung selbst soll allen Zeiten und Generationen über ihr Schaffen Auskunft geben; je unerschöpflicher sie sich erweist, desto lebensvoller bleibt sie der Nachwelt erhalten.

Sagten Künstler wie Delacroix, Cézanne oder Seurat, die die Kunst unserer Zeit wesentlich beeinflusst haben, über ihr Werk etwas aus, so waren es zumeist Hinweise auf das System, das ihrem Temperament angepaßt war und dem sie ihre Arbeit unterordneten. Diese Systeme oder Methoden waren eine Auslese aus den vielen Möglichkeiten der Ausdrucksformen, die es gibt und denen sich die Kunst seit ihrem Bestehen jeweils unterwarf. So wurde das Buch Signacs «Von Delacroix bis zu den Neoimpressionisten», in dem Ansprüche von Delacroix und Seurat wiedergegeben werden, nicht allein zum Programm der Neoimpressionisten, sondern es führte auch die Malerei weiter zu einer Farbigkeit, wie sie unter anderen Matisse nach seiner eigenen Aussage ohne dieses Buch nie zu entwickeln vermocht hätte.

Unsere Zeit zeichnet sich dadurch aus, daß moderne Künstler im Gegensatz zu alten Meistern für jedes einzelne Kunstwerk eine Form finden müssen und vielerlei Formen anwenden, was früher nie der Fall gewesen ist. Die alten Meister bekundeten eine Vorliebe nur für solche Kunstwerke, die ihr System zeigten; ja, sie übertrugen sie auf Schüler und Nachwelt, während wir selbst die gegensätzlichsten Künste und Stilarten lieben und bewundern können. Man kann, um ein Beispiel anzuführen, Bilder von Picasso nehmen, in denen er sich virtuos der Ausdrucksweise Ingres bedient, und

wir sehen ihn gleichzeitig in ihnen Cézanne weiterführen. Es gibt Bilder dieses Malers, die ohne Reflex aufgebaut sind, und solche, die nur aus Reflexen bestehen, solche, die nur in der Farbe ihre Konzeption haben, und solche, die in Tonabstufungen modellieren. Immer ist er bewußt und vermischt nie, bleibt folgerichtig in seinen Mitteln und trübt ihre Wirkung nicht. Picassos oft recht heftige Äußerungen sagen, zur Enttäuschung seiner geistig oft verstiegenen Bewunderer, nichts über das Gedankliche seiner Bilder aus. Was er sagt, betrifft immer nur die Form- und Kunstprobleme seiner Arbeit. Sein Werk ist nach seinem eigenen Ausspruch mehr aus Interesse am Körper als an der Seele entstanden.

Alles, was diese Künstler sagten, insbesondere auch Cézanne, ist so bekannt und so oft herangezogen worden, um Kunstwerke in ihrem Wesen zu bestimmen, einzuteilen und sogar noch die Schulen der alten Meister zu charakterisieren, daß ich mich nicht damit zu befassen brauche. Aber es ist vielleicht von Nutzen, hier den Versuch zu unternehmen, als Ziel unserer Zeit die stilistische Einheit der Komposition aufzuzeigen. Dieses kompositionelle Streben beherrscht unsere Kunst seit Seurat. Wir finden es bei Matisse in den arabeskenhaften Formen von äußerster Sensibilität. Alle Deformationen finden ihre Berechtigung in ihm, und man wird die modernen Maler und Bildhauer besser verstehen, wenn man ihnen diesen Willen zur Einheit zuerkennt. In der Komposition, der alles unterzuordnen ist, reift unserer Zeit eine Kunst, die alle denkbaren Motivierungen und Veränderungen in sich tragen kann und geeignet ist, unserem Kunstwillen Befriedigung und Genuß zu verschaffen. Zu dieser Entwicklung sind wir durch viele Wege und Verirrungen geführt worden; viele Talente mußten dazu ihr ganzes Lebenswerk einsetzen, selbst auf die Gefahr hin, daß es sich als Fehlleistung herausstellte und nur dazu diente, uns neue Erkenntnisse zu gewinnen.

Um aus der Anarchie zur Ordnung zu kommen, hat unsere Zeit sich loszureißen versucht von einer Kunst ohne Form, aus einer seichten Naturimitation, die sentimentalem Genre nachhing und damit jede Bildgestaltung vorlor. Es gab fast keine Verbindung mehr zwischen alter und neuer Kunst. Wie Cézanne um deren

Wiederherstellung rang und darüber dachte, wissen wir alle. Die Moderne ist gleichermaßen gekennzeichnet durch die Entdeckung aller Kunstmittel wie durch das bewußte Streben nach einem gesicherten Ensemble des Kunstwerks.

Wenn man sich der Auffassung Theodor Hetzers anschließt, so hat der Verfall der großen Komposition schon nach Tiepolo begonnen. Vorher waren die Grundlagen durch Schulen überliefert, die sich in Gruppen mit künstlerischen und nationalen Eigentümlichkeiten ausbildeten. Wohl stach das genial Geschaffene heraus; aber das Mittelmäßige zeigte noch Form und Haltung, die oft nur der Kenner vom Schöpferisch-Einmaligen zu unterscheiden weiß. Wie wäre sonst eine gemeinsame Ateliertätigkeit – wie in Rubens' Werkstatt – möglich gewesen und die Unbefangenheit von Rubens erklärlich, der zugestand, daß man einen geeigneten Maler beauftragen möge, einen anderen Kopf in das bereits dem Besteller zugegangene Bild hineinzumalen, wenn irgendein Porträtkopf nicht passen sollte. Das konnte nur dann möglich sein, wenn die Komposition unzerstörbar festgelegt war.

Die Anschauung eines Rubens lebt in den Werken von Delacroix, die von Velazquez in Manet, von Raffael in Ingres fort. Weder Zufall der Beleuchtung noch spielende Reflexe und Farben sind bei Raffael denkbar. Er modelliert seine Körper, bringt die Formen zu schöner Rundung und vollem Volumen, und die Farbe bleibt Lokalfarbe, die nicht einmal zu einer Kontrastwirkung herangezogen wird. Die Romantiker, die sich eines Bildaufbaues bedienten, der in Vorder-, Mittel- und Hintergrund bestand, verehrten Raffael; aber sie übersahen in ihrem Gefühlsüberschwang seine strengen Linien und Formenharmonien, denen sich alles unterordnet. Ingres steht seinem Temperament nach Raffael nahe. Er eignet sich seine Anschauung an, um sich darin selbst in größter Freiheit ausleben zu können und seine persönlichen Formenempfindungen auszudrücken. Diese reizen unsere Nerven mit einem sinnlichen Schönheitsideal, das uns Antike und Orient zugleich nahebringt. Seine Bilder zeigen nicht den Schwung, das ineinandergreifende Spiel Raffaelscher Kompositionen, und doch halten sie in gleicher Weise zusammen, und man könnte sie nicht auf Zentimeter verändern ohne sie zu zerstören. Ingres blieb noch einem Renoir fruchtbar, der sich im Laufe seines Lebens auf strengere Formen besann, als sie den Impressionisten zu Gebote standen. Als reiner Kolorist, der mit Kontrasten modulierend arbeitet, nicht modelliert – ein Gegensatz, auf den uns Cézanne aufmerksam machte –, verhält er sich zu Ingres wie Tizian zu Raffael. Raffael verzichtet auf viele Mittel, die andere Künstler angewendet haben, und in Zeiten, wo solche allgemeine Anschauung wurden, trat Raffael in den Hintergrund, ganz wie es zeitweise mit der Antike geschah, die immer einmal beiseite geschoben wurde, dann aber wieder von Generationen bewundert und als Ansporn empfunden wurde.

Das dem Barock und der Romantik zugehörige Helldunkel macht das Bild Rembrandts aus. Rembrandt verschreibt sich seinem zauberhaften Reiz, den es über das Drama des Lebens zu breiten vermag, und kann damit Tiefe und Menschlichkeit schildern, als gäbe es keine geeigneteren Ausdrucksmittel dafür. Bedient er sich außer seinen warmen, grünlich-braunen Farbtönen einmal lebhafter Lokalfarbe, so nur gelegentlich, um einen Helm, Kopfputz oder ein Kostüm hervorzuheben. Wie Rembrandt in braunen Tönen, arbeitet Corot in grauen; auch ihm genügt die lebhaftere Lokalfarbe der Mütze oder des Tuches einer Figur, die sich in seinen Landschaften oder Interieurs bewegt, zur letzten Ausschmückung und Erhöhung des Reizes seiner Bilder. Das will er wohl andeuten, wenn er sagt: «In jedem Bild gibt es einen leuchtenden Punkt, der allein bleiben muß. Seine Lichtstärke darf sich an keiner Stelle des Bildes wiederholen.» Als göttlicher, liebenswerter Mensch malt er die Morgenstunden, das Tageslicht und sein Abklingen in der Dämmerung; es wird nicht wie bei Rembrandt dramatisiert und hat nichts mehr von dem barocken Zeitgeist an sich.

Corot trug die Ton- und Valeurmalerei weiter. Aber ringsum wurde die Malerei banalisiert, verwässert und in ihren Systemen vermengt. Weder Kompositionen der Massen, des Lichts oder der Farbe des Helldunkels oder der Farbenkontrastierungen waren in der damaligen – meist Genre- – Malerei möglich; sie fiel in eine trübe Naturimitation und in leere Dokumentation von Begebenheiten. Wollte ein Künstler gegen das Verdämmern und Verflauen des Kunstgefühls ankämpfen, so wurde er als Revolutionär verschrien und mußte Verkennung und Armut auf sich nehmen. Mutige junge Künstler wie Manet, Leibl und Trübner drängten nach Freiheit und Ursprünglichkeit; aber noch retteten sie ihre Bildwirkung mit einer aus Museen bezogenen, fertig übernommenen Konvention, die den Bildern ihrer Jugend ein sicheres und festes Gerüst gab. Dieses bestand in einem einfachen Bildaufbau: einem hellbeleuchteten Gesicht, einem Hemdkragen, der sich in blendendem Weiß von einem dunklen Hintergrund abhob, das tiefe Schwarz einer Krawatte oder eines Anzugs als Gegenpiel. Als aber dann der Ruf nach lichter Malerei laut wurde, die realistisch hellen Bilder eines Bastien-Lepage mit einem heute für uns unbegreiflichen Aufsehen in ganz Europa erfolgreich waren, erlagen auch diese Maler der Gefahr der kompositionellen Einförmigkeit. In dieser Zeit verlor selbst ein Manet etwas an Bildgestaltung, der sich im Anschluß an die Energie der Impressionisten noch Halt und Stärke sichern konnte! Leibl, der im Unterbewußtsein ein strenger Kritiker gegen sich selbst war, hat seine Bilder, in denen er nicht zu einer Einheit gelangen konnte, einfach zerschnitten, wie zum Beispiel die «Wildschützen», aus denen uns schöne Fragmente erhalten sind. Ihm war die Gabe versagt, sein Bild bereits fertig im Kopfe zu haben, die Cézanne so sehr an Courbet bewunderte. Nur dieser konnte sich eine alla prima-Malerei wohl erlauben, die einem Ensemble gefährlich werden konnte.

Hodler fand seine uns alle beglückenden Kompositionen in der Zusammenstellung von Figuren, die er, wie man uns überliefert hat, zuerst in Papier ausschchnitt. Sein Zeitgenosse Rodin erreichte dieses Ziel durch eine aus dem Umriss entwickelte Einheit, zu der er wunderbar modellierte Einzelteile zusammenstellte. Das großartige Werk der «Bürger von Calais» steht in geistigem und auch technischem Zusammenhang mit dem eindringlichsten Werk von Hodler: der «Schlacht bei Marignano». Rodin, ein Bewunderer der Kathedralen Frankreichs, konnte nie ganz zu dem Geheimnis ihrer Einheit in Architektur und Bildwerken vordringen, weil er im Sinne Ruskins, in dem er auch modellierte, hauptsächlich ihre Lichtwirkung studierte. Auch Maillol, der hier korrigierend eingriff, konnte seinen Formen bildhauerische Fülle verleihen und über Rodins Detailarbeit hinausgreifen; jedoch fehlte ihm, mit Rodin verglichen, die Fähigkeit, mehrere Figuren zu einer Einheit zu verschmelzen; er mußte sogar bei Einzelfiguren Arme und Beine opfern, weil sie in der Gesamterscheinung als störend empfunden wurden.

In diesem Zusammenhang kann auch auf Munch und Toulouse-Lautrec hingewiesen werden, die besonders eindringliche Zeichner waren, sich aber auch als solche kompositorisch glücklich äußerten. Sie waren weise genug, in ihren Bildern eine Farbe zu finden, die ihre Zeichnung begleitete und nicht zerriß, konnten die Farbe selbst aber zu keiner eigentlichen Bedeutung erheben.

Im persönlichen Verkehr mit Matisse ist mir aufgefallen, wie sehr er die Ensemblewirkung prüfte und beurteilte. Er schien sich unausgesetzt die Frage vorzulegen, welcher Mittel es bedürfe, seine Leinwand auszufüllen, um sie expressiv, klar und eindringlich ohne überflüssige Belastung zu gestalten. So erinnere ich mich, daß er im Louvre im französischen Saal der Malerei des 19. Jahrhunderts alle Bilder auf ihre Einheit prüfte und nur bei David in dieser Hinsicht Zweifel hatte. Er nahm an, daß dieser bei seinem Bildnis der «Drei Damen aus Gent» jede Figur für sich gesehen habe, und daß sie nebeneinandergestellt seien, ohne einer Bildeinheit untergeordnet zu sein. Ständig war sein Geist tätig im Abwägen von Ordnungen, Beziehungen und Verhältnissen. Man muß Matisse gesehen haben, wie er mittelalterliche oder persische Bronzegeräte wegen ihres Gleichgewichts und ihrer Proportionen bewunderte. Ich hatte etwa um 1910 eine Neger-Skulptur aus Dahome erworben. Als kurz darauf Matisse in mein Atelier kam, ging er auf die Skulptur los, nahm – da ich sie auf einen Schrank gestellt hatte – einen Stuhl, bestieg ihn und betrachtete die Plastik eingehend. Er prüfte lange, ob sie aus einer einheitlichen Auffassung heraus entstanden sei. Nur diese Frage fesselte sein Interesse an dieser fremden, eben erst erschlossenen Kunst.

Genau so war seine Betrachtungsweise im Atelier des Berliner Tierbildhauers Gaul. Matisse betrat Gauls Ate-

lier in einem Augenblick, als dieser verzweifelt nahe daran war, seine Arbeit, eine Gruppe sich gegenseitig bekämpfender Stiere, aufzugeben. Familie und Auftraggeber bedrängten ihn; er wußte nicht mehr weiter. Matisse, der die Schwächen herausfand und seine Kritik sachlich begründete, indem er ihn auf mangelhaft equilibrierte Teile und Maße aufmerksam machte, die nicht in gegenseitiger Beziehung standen, erlöste Gaul mit wenigen Worten über die Gesamteinheit aus seinen Nöten. Gaul fand draufhin den Weg zu einer glücklichen Weiterarbeit und zu einer Vollendung. Von nun an gehörte er zum Kreise der Bewunderer von Matisse und verteidigte ihn gegen alle damals auf ihn herabgehenden Angriffe.

Die höchste geistige Aufgabe im Bildaufbau hat sich Cézanne in seinem mystischen Werk gestellt. Dieser Vater aller modernen Kunst, von dem man sagen kann, ähnlich wie Wagner von Beethoven: «Ich glaube an Gott und Cézanne», hat mit allen herkömmlichen Methoden gebrochen. In seinen Landschaften umgeht er unbekümmert die wissenschaftliche Perspektive; in seinen Stilleben verändert er bewußt die Fluchtpunkte der Komposition wegen, und anatomische Richtigkeit opfert er, wenn sie ihn dazu zwingt. In der irrationalen Formeinheit der Linienführung kommt das geistige Wesen seiner Persönlichkeit unmittelbar zum Ausdruck. Diese ideelle Formeinheit der Gestaltung ist in jedem Einzelteil seiner Werke ungeteilt enthalten und wirksam. Keine Einzelform ist zufällig – man kennt seine Sorgfalt, mit der er seine Leinwand zögernd und langsam bedeckte –, sondern jede kann nur als Teil dieses Ganzen und damit notwendig und von ihm durchgehend bestimmt werden. Dieses neue Formgesetz ist nicht vom Erscheinungsbilde des menschlichen Organismus bedingt. Der Aufbau der Figur erfolgt nicht auf anatomischer Grundlage; aber deshalb ist er nicht minder bis in die kleinsten Einzelheiten bestimmt durch die Aufgabe der Erfassung des wesenhaften Seins vermittelt künstlerischer Intuition. Sein Bild wird zu einem organischen Ganzen, das aus sich selbst heraus Leben besitzt und die Kraft dieses Lebens weiterwirkend auszustrahlen vermag. Sein Lebenszentrum ist jedoch nicht vitaler, sondern geistiger Art und von maßgebendem Einfluß auf unser Geistesleben. Sein überpersönlicher Stil ist weder arabeskenhaft noch flächenhaft dekorativ von orientalischer Kunst abgeleitet. Man kennt seine Kritik an van Gogh, dessen Werk er zu viel dem japanischen Holzschnitt angenähert empfand. Cézanne schafft in die Tiefe; alle Linien haben dorthin zu führen. Seine Koloristik ist die vielfältigste aller Epochen, und er fand den Anschluß an die höchste Form übersinnlich-sinnlicher Malerei, die jemals in Europa geleistet wurde. Er wurde in seinen letzten Figurenkompositionen am schwersten verstanden; aber sie sind von einer Harmonie, vor der man in Andacht und innerer Erregung verstummt. Man hat diese Werke höchster geistiger Potenz seine abstraktesten genannt, doch Cézanne gesteht den Begriff «abstrakt» nur der Literatur und nicht der Malerei zu. Er spricht oft da-

von, daß er im Realisieren des nackten menschlichen Körpers versage und unvollkommen bleibe. Betrachtet man die Körper seiner Badenden nur für sich, denen oft Kopf oder Arme fehlen, und die, wie von der Kritik häufiger gesagt wurde, eher Sandsäcken als reizvollen Frauenleibern gleichen, so können wir seine Klagen verstehen. Aber was hindert das, hingerissen zu sein von dieser geistigen Höhe und konkreten Einheit. Es ist, als habe er der Malerei die Pforten in eine neue Welt geöffnet.

Treibt es nun Picasso, uns über das hinauszuführen, was Cézanne glaubte von sich verlangen zu müssen? Picasso setzt anstelle der Zweifel, denen Cézanne noch ausgesetzt war, seine unerschütterliche Selbstsicherheit, freilich nicht ohne, wissentlich oder nicht, sein Teil Unsicherheit auf seine Zeitgenossen zu übertragen. Er führt Cézannes Weg weiter, indem er ein freies Spiel mit menschlichen Körperteilen beginnt und die Deformierung als eine Bedingung für die Erhöhung des Ausdrucks ansieht. Er bleibt logisch in seinen künstlerischen Mitteln und meisterhaft in den allgemein gültigen Gesetzen der Komposition.

Da neuerdings die Zeitschriften sogar Aufnahmen nach Bildzuständen bringen, können wir den Arbeitsvorgang, dem sich Meister wie Picasso und auch Matisse unterziehen, von Schritt zu Schritt bis zur Vollendung verfol-

gen und uns davon überzeugen, daß die Einheit der Bildkomposition das letzte und erstrebte Ziel der Reife ist.

Doch was für diese Persönlichkeiten gut ist, die das Äußerste wagten, kann zum Verhängnis einer Zeit und ihrer Künstlernachfolge werden! Selbst Meister wie Michelangelo konnten ihren Nachfolgern die Manieriertheit nicht ersparen, die in Leerheit endete. Abstrakte Bilder sind heute das, was man von einem «modernen» Künstler verlangen zu müssen glaubt. Man geht in den Abstraktionen so weit, daß man jedes Naturstudium verwirft und das konkrete Leben zu vermeiden sucht. Es will mir scheinen, daß man die Erscheinungen des Lebens allzu leicht Deformationen opfert und Gefahr läuft, die Kunst zu einem schönen Spiel herabzuwürdigen. Ich will nicht behaupten, daß Abstraktionen nur aus den Köpfen von Doktrinären stammen und wertlos seien und daß nur der, welcher im Erleben versagt, es im Abstrakten suche. Aber noch hören wir die Worte von Cézanne in unseren Ohren, daß man seine Theorien vor der Natur zu entwickeln habe. Ist die Einheit der Komposition das, was unsere Kunst weiterbrachte, so vermag sie auch das Gerüst zu bilden zu dem, was in konkretem Erfassen künstlerischen Erlebens mit Selbstvertrauen, Gewissenhaftigkeit und Wahrheitsliebe immer noch aus der unerschöpflichen Natur geschaffen werden kann, sei dies nun *vor* und *mit*, wenn man das *Nach* der Natur schon nicht mehr gelten lassen will!

Paul Cézanne, *Les arbres croisés*, Aquarell. Sammlung Dr. Oskar Reinhart, Winterthur
Photo: Hans Linck, Winterthur

