

Vorbemerkung zum Originaltext

Hildebrand verfaßte sein Buch aus Unzufriedenheit mit den künstlerischen Auswüchsen des sogenannten Realismus in der bildenden Kunst, vor allem der Skulptur seiner Zeit und deren Aufstellung im öffentlichen Raum.

"Die künstlerische Erkenntnis" schrieb er 1906 an seinen Sohn, der Philosophie studierte, "ist ein Produkt der Erfahrung und Begabung und trägt ihre Wahrheit in sich. Diesen Erfahrungsprodukten ihren (ontologischen - Anmerkung d.Verf. -) Untergrund aufzuzeigen, den Zusammenhang dieser - (zunächst getrennt erkannten) - Erfahrungswahrheiten zu entdecken und darzulegen war die Aufgabe in meinem Buch."

Unter künstlerischer Erkenntnis verstand Hildebrand: die bei der Arbeit an verschiedenartigen Werken erkannten sowohl handwerklichen wie wirkungsmäßigen Formprobleme und Gestaltungsnotwendigkeiten. Er hat seit seiner ersten Italienreise über diese Zusammenhänge künstlerischer Erfahrungen nachgedacht.

Wie in einer Art Vorläufertum der heutigen Hirnforscher, deren Ziel es ist, die kleinsten Schritte der Hirntätigkeit und ihrer funktionellen Vernetzung zu erkennen, ging es ihm darum, die nacheinander sich abspielenden schrittweisen Vorgänge zu klären, die - seiner bildnerischen Erfahrung nach - im Kopf eines kreativen Menschen, vor allem in einem Künstler - von den ständig auf ihn einströmenden visuellen Eindrücken zu daraus entstehenden (immer mehr oder weniger subjektiven) Vorstellungen von dieser räumlichen, farbigen, in ständiger Bewegung befindlichen Wirklichkeit führen; dann die weiteren Schritte zu benennen, die den Künstler von diesen Vorstellungen zu einer selektierenden Ordnung der Wirklichkeitseindrücke bringen und ihn schließlich zu dem daraus hervorgehenden, Form gestaltenden bildnerischen Ausdruck seiner Eindrücke und Vorstellungen befähigen. Er wollte zeigen, daß ein künstlerisches Werk nicht einfach ein aufgrund handwerklichen Könnens gefertigtes Erinnerungsbild oder eine Nachbildung der Wirklichkeit ist, wie man vielfach meinte, sondern aus einem Fundament von komplexen physischen, psychophysiologischen und geistigen Vorgängen und Erfahrungen hervorgeht, ehe die handwerkliche, den Vorstellungen entsprechende Realisierung und spezielle Formung beginnt, ein Prozeß, den sich der Laie selten klarmacht und der sich im Kopf abspielt.

Dabei ist von Hildebrand auch die wichtige Rolle nachdrücklich bedacht, die die menschlichen Seh-Gesetzlichkeiten, vor allem die doppelte Fähigkeit unseres Auges zu aktivem (räumlichen) und passivem (das Kubische ausschaltendem) Sehen für die Formung eines Werks spielen, bei einem plastischen Werk je nach dem Ort, für den es bestimmt ist.

Zuletzt war es Hildebrand wichtig zu betonen, daß er über das Problem der Form und nicht über das Problem der bildenden Kunst geschrieben habe; keine Kunstphilosophie (wie manche Zeitgenossen wegen seiner Freundschaft mit dem Kunstphilosophen Konrad Fiedler meinten, ohne den sein Buch ihrer Ansicht nach nicht entstanden wäre). "Man vergißt, daß ich aus einer Familie abstamme, bei der Philosophie und scharfes Denken sozusagen Spezialität war ... Fiedler und ich haben auf ganz verschiedenen Punkten gebohrt, hatten ganz verschiedene Probleme und gerade das spezielle unserer geistigen Beziehung war diese gegenseitige Unabhängigkeit. Jeder hatte seine eigene innere Quelle." (Hildebrand an Wölfflin 1917.)

Das Problem der Form ist auch nicht eine von der Praxis abgehobene Kunsttheorie, sondern eine auf dem "Untergrund" eines Erfahrungs- und Erkenntnisschatzes unseres physisch-geistigen Organismus ruhende Bildhauerlehre, deren Regeln auch von Malern genutzt werden können. Sie behält auch unter den heute drastisch gewandelten Kunstbegriffen ihre Berechtigung als Aufforderung zu nachdenklicher Beherrschung, ja - worauf Hildebrand selbst in einem anderen Brief hinwies - zu möglichen weiteren Erkenntnissen für das Gebiet anderer Kunstarten, wie der sprachlichen und der musikalischen Künste; zu einem weiteren "Aufdecken" ihrer Untergründe, was - wie Hildebrand bemerkte - freilich immer nur durch einen Künstler geschehen könne. (S.B.)

DAS
PROBLEM DER FORM

IN DER

BILDENDEN KUNST

VON

ADOLF HILDEBRAND

DRITTE VERBESSERTE AUFLAGE.



STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1901.

Vorwort zur dritten Auflage.

Das Erscheinen einer dritten Auflage giebt mir die erwünschte Gelegenheit, abgesehen von manchen Verbesserungen, ein kurzes Vorwort beizufügen mit dem Zweck, dem Leser den Standpunkt anzuweisen, von dem aus ein richtiges Verständnis der Auseinandersetzungen im Buche erleichtert wird. Dafür schien es mir vorteilhaft, den leitenden Grundgedanken der Ausführungen noch von einer andern Seite zu fassen, als im Buche geschehen ist. Es ist daher dieses Vorwort zugleich ein Nachwort.

Plastik und Malerei sind im Gegensatz zur Architektur meistens als imitative Künste bezeichnet worden. Diese Bezeichnung drückt nur das Unterscheidende aus und lässt das Gemeinsame ausser Acht.

Soweit es sich um das Imitative handelt, steckt in der bildenden Kunst eine Art Naturerforschung und die künstlerische Thätigkeit ist an diese gebunden. Die Probleme, welche dabei

die Form an den Künstler stellt, sind von der Natur unmittelbar gegeben, von der Wahrnehmung diktiert. Werden diese Probleme allein gelöst, d. h. hat das Geschaffene nur in dieser Beziehung eine Existenz, so ist es doch als Gebilde an sich noch zu keinem selbständigen Ganzen geworden, das neben und gegenüber der Natur sich behaupten kann. Um dies zu erreichen, muss sein imitativer Inhalt von einem weiteren Gesichtspunkte aus, den ich im allgemeinen als den architektonischen bezeichnen möchte, in die höhere Kunstregion entwickelt werden, wobei ich natürlich die übliche spezielle Bedeutung des Wortes Architektur bei Seite lasse. Architektur fasse ich dann nur als Bau eines Formganzen, unabhängig von der Formensprache. Ein Drama, eine Symphonie hat diese Architektur, diesen inneren Bau, ist ein organisches Ganze von Verhältnissen, ebenso wie ein Bild, eine Statue, wenn die verschiedenen Künste auch in ganz verschiedenen Formenwelten leben.

Die Probleme der Form, welche bei dieser architektonischen Gestaltung eines Kunstwerkes entstehen, sind keine von der Natur unmittelbar gestellten und selbstverständlichen, sie sind jedoch gerade die absolut künstlerischen. Die architektonische Gestaltung ist das, was aus der künstlerischen Naturerforschung ein höheres Kunstwerk schafft. Das mit Imitativ bezeichnete

stellt also eine der Natur selbst entnommene Formenwelt dar, welche erst architektonisch verarbeitet zum vollen Kunstwerk wird. Damit tritt Plastik und Malerei erst in die allen Künsten gemeinsame Sphäre, aus der Welt des blossen Naturalismus heraus, in die Welt der wahren Kunst.

Überblicken wir die künstlerische Thätigkeit früherer Zeiten, so steht die architektonische Gestaltung des Kunstwerkes durchaus im Vordergrund, die imitative bildet sich erst langsam aus. Es liegt dies in der Natur der Sache, denn das allgemein künstlerische Gefühl, das instinktive Bedürfnis, aus dem Stückwerk des Erlebten ein Ganzes für unsere Vorstellung zu bilden, schafft und waltet mit Verhältnissen direkt aus sich heraus, wie die Musik; die künstlerische Naturerforschung bringt erst allmählig ihren immer reicheren Stoff herbei.

Bezeichnend für unsere wissenschaftliche Zeit ist es, dass eine künstlerisch sachliche Arbeit nicht über den imitativen Teil hinausgeht. Das architektonische Gefühl fehlt entweder ganz oder begnügt sich mit einem rein äusserlichen, mehr oder minder geschmackvollen Anordnen. Mein Bestreben in diesem Buche geht dahin, diese architektonische Gestaltung des Kunstwerkes in den Brennpunkt der Betrachtung zu rücken und die Probleme, welche die Form nach

dieser Seite stellt, zu entwickeln, als eine notwendige in unserem Verhältnisse zur Natur sachlich begründete Forderung.

Die Eigenart des Individuums ist dadurch ebensowenig angetastet, wie durch den Nachweis des Anatomen, dass jeder Mensch ein Herz, eine Lunge etc. hat und haben muss, um lebensfähig zu sein. Damit wird der unendlichen Mannigfaltigkeit der individuellen Beschaffenheit nicht zu nahe getreten. Und ebenso wie wir mit einem gesunden Körper die kräftige Entwicklung aller generellen Organe bezeichnen, so dass eben diese kräftige Entwicklung eine individuelle Bedeutung erlangt, ebenso zeichnet sich das künstlerisch angelegte Individuum dadurch aus, dass es gerade die in der Sache liegenden Probleme empfindet und zu einer kräftigen Lösung führt, und dass sein Werk eine wahre Antwort auf die von der Natur gestellten Fragen giebt. Dass je nach der Individualität dies oder jenes Problem mehr in den Vordergrund tritt und als Hauptproblem gelöst wird, versteht sich von selbst. Immer aber liegt die künstlerische Potenz nicht im willkürlichen Ignorieren der sachlichen Anforderungen, sondern gerade im Beantworten derselben, so individuell sich auch die Probleme mischen können. Denen die überhaupt jegliche sachliche Forderung läugnen, den Anarchisten in der Kunst, ist

nicht ernst zu begegnen, sie kämpfen im Grunde nur für ihre Einseitigkeit und für die Unkenntnis weitergehender Naturforderungen.

Es ist bezeichnend, dass mit der Unfähigkeit für die architektonische Weiterentwicklung des Imitativen sich das dunkle Gefühl einer künstlerischen Unzulänglichkeit einstellt und dann dieser Mangel durch eine stoffliche Beimischung, durch tief sinnige Bedeutung etc. ersetzt werden soll. Diese soll das Werk in eine höhere poetische Region erheben. Es ist jedoch klar, dass die bildende Kunst die Poesie nicht anderswo borgt oder so zu sagen nur illustriert. Ihre wahre poetische Wirkung entsteht aus der Art zu schauen, aus der Erscheinung als solcher. Die Thätigkeit der bildenden Kunst bemächtigt sich des Gegenstandes als eines erst durch die Darstellungsweise zu verklärenden, nicht als eines schon an sich poetisch oder ethisch wirkenden und bedeutsamen.

Verlassen wir nun diese allgemeine Betrachtung, und kehren wir wiederum auf die spezielle der architektonischen Gestaltung bei Plastik und Malerei zurück. Da die Formenwelt, die durch die imitative Thätigkeit beider entsteht, räumlicher Natur und somit auch ihre architektonische Gestaltung naturgemäss eine räumliche ist, so können die Gesichtspunkte, die dabei leitend sind, keine willkürlich hineingetragenen, sondern

müssen in unserm räumlichen Auffassungsvermögen begründet sein. Die künstlerische Gestaltung ist nichts als eine Weiterbildung dieses Auffassungsvermögens, dessen Keim schon in der Fähigkeit liegt, überhaupt räumlich aufzufassen zu können, in der Fähigkeit, zu tasten und zu sehen. Diese zweifache Auffassung ein und desselben Phänomens ist aber nicht nur durch getrennte Organe, den tastenden Körper und das sehende Auge möglich, sondern ist schon im Auge allein vereinigt. Durch diese herrliche Natureinrichtung treten die zwei Funktionen des nämlichen Organs und seine Erfahrungen in so enge und reiche Wechselbeziehung, wie dies an getrennten Organen nicht möglich wäre. Die Fähigkeit, diese Wechselbeziehung in ihre weitgehendsten Konsequenzen zu verfolgen, macht die künstlerische Begabung aus. Mit der Darstellung dieser Konsequenzen habe ich mich in der vorliegenden Schrift hauptsächlich beschäftigt.

Da es bei der Kunst nicht auf ein blosses Erkennen ankommt, sondern auf ein Handeln und Formen, in welchem die Erkenntnis zur That wird, so kann die Besprechung der künstlerischen Probleme nur dann fruchtbar sein, wenn der Verlauf des künstlerischen Prozesses nicht nur theoretisch, sondern bis in die praktische Ausführung verfolgt wird. Es muss gelingen zwischen

den beiden Polen unseres Seins, dem sinnlich Wahrnehmbaren und dem inneren geistigen Vorgänge, den klaren Zusammenhang darzulegen. Können wir nicht zeigen, wie der gedachte Vorgang auch wirklich aussieht, ihn so zu sagen ad oculos demonstrieren, so hängt alle Kunsteinsicht in der Luft, es bleibt jedem überlassen, sich das Gedachte so oder so vorzustellen, je nach dem Grade der Entwicklung seiner sinnlichen Anschauung.

Gegenüber dem Mangel an anschaulichem Denken, der sich fast in allen Kunsttheorien verrät, ist es wichtig, den Nachdruck nicht auf die Ideen zu legen, sondern auf die reale Vorstellung.

Es gipfelt daher meine Arbeit in dem Kapitel über die Steinarbeit. Dieser praktische Vorgang ist im Grunde nur die Realisierung all der künstlerischen Vorstellungen, über die in den vorausgegangenen Kapiteln gehandelt wurde und es konnte deshalb der Zusammenhang zwischen dem künstlerischen Arbeitsprozess und der ihm zu Grunde liegenden Vorstellung nur am Schlusse der Darlegung verstanden werden. Die Einsicht in einen Zusammenhang dieser Art ist umso notwendiger, als die technische Entwicklung und die Fabrikarbeit der heutigen Zeit dazu geführt hat, das Gefühl für die Art des Entstehens überhaupt zu schwächen und das

Produkt nur an sich, nicht aber als Ausdruck und Niederschlag einer bestimmten geistigen Thätigkeit aufzufassen. Ich hoffe dass es mir gelungen ist zu zeigen, welche Bedeutung für das Kunstwerk im natürlichen Entstehungsprozesse liegt, wie aus ihm das Gute, Aechte so zu sagen von selber entsteht, und wie es um die Kunst nur dann gut bestellt ist, wenn der Künstler die natürliche Schaffensbahn wandelt, mehr bestrebt, auf ächte Weise etwas hervorzubringen — mag es zuletzt noch so bescheiden ausfallen — als ein glänzenderes Resultat erzielen zu wollen, das nur als Produkt eines grösseren Könnens berechtigt, mit unächtigen Mitteln gezeugt dem Schicksale alles Unächtigen verfallen ist.

Einleitung.

Die nachstehende Arbeit bezieht sich auf das Verhältnis der Form zur Erscheinung und seine Konsequenzen für die künstlerische Darstellung.

Da ein und derselbe Gegenstand sehr verschieden erscheinen kann, so entsteht für den bildenden Künstler die Frage: sind diese verschiedenen Erscheinungen alle gleichwertig und wonach messen wir deren Wert?

Es braucht wohl keine nähere Begründung, dass unser Verhältnis zur Aussenwelt, insofern diese für's Auge existiert, in erster Linie auf der Erkenntnis und Vorstellung von Raum und Form beruht. Ohne diese ist eine Orientierung in der Aussenwelt schlechterdings unmöglich. Wir müssen also die räumliche Vorstellung im allgemeinen und die Formvorstellung, als die des begrenzten Raumes, im besonderen als den wesentlichen Inhalt oder die wesentliche

Realität der Dinge auffassen. Stellen wir den Gegenstand oder diese räumliche Vorstellung von ihm der wechselnden Erscheinung gegenüber, die wir von ihm erhalten können, so bedeuten alle Erscheinungen nur Ausdrucksbilder unserer räumlichen Vorstellung und der Wert der Erscheinung wird sich nach der Stärke der Ausdrucksfähigkeit bemessen, die sie als Bild der räumlichen Vorstellung besitzt.

Die Farbigkeit der Natur gilt alsdann gleichsam als ein farbiges Gewand, welches die Natur als Körper trägt, und der Wert der wechselnden Farbenercheinung wird sich gleichfalls darnach bemessen, wie weit das Farbige an der Klärung des räumlichen Ausdrucks teilnimmt.

Wir sehen alsdann die Natur so an, als wenn sie uns nur alle möglichen Erscheinungsvariationen über ein Thema gäbe, ohne jemals dasselbe an sich zu geben. Denn die Formvorstellung ist ein Facit, welches wir aus dem Vergleich der Erscheinungsweisen gezogen haben, und welches das Notwendige vom Zufälligen schon gesondert hat. Sie ist also nicht eine Wahrnehmung schlechtweg, sondern eine Verarbeitung von Wahrnehmungen aus einem bestimmten Gesichtspunkt. Damit meine ich nicht etwa einen subjektiven Gesichtspunkt, sondern im Gegenteil den ganz allgemeinen der räumlichen Orientierung, wie er sich bei jedem naturgemäss bil-

den muss im Verkehr mit der räumlichen Aussenwelt.

Da wir der Erscheinung zu unserer räumlichen Orientierung im gewöhnlichen Leben nur wenige Anhaltspunkte zu entnehmen brauchen, so kommt es uns nicht zum Bewusstsein, wie viel die jeweilige Erscheinung an tatsächlicher Anregungskraft für die Raum- und Formvorstellung enthält, wie viel wir uns dazu ergänzen. (Wir wissen ja schon das Meiste und brauchen nur einige Anhaltspunkte, um uns sofort zu orientieren.) Beim Künstler ist das Verhältnis zur Erscheinung ein ganz anderes. Er muss oder sollte sich darüber klar sein, was die jeweilige Erscheinung nun auch wirklich giebt und was ihr fehlt, um ein klares Bild unserer Formvorstellung zu erwecken. Es giebt Beleuchtungen in der Natur, z. B. eine Fülle von Lichtreflexen, welche jeden Formeindruck auflösen und somit jeder Möglichkeit, einen klaren räumlichen Eindruck zu gewinnen, entgegen arbeiten. Es kann sich für den Künstler nicht darum handeln, in seiner Darstellung die Erscheinung als solche schlechtweg festzuhalten, sondern er kann von ihr nur indirekt lernen, wie sie es macht, den Forminhalt zum Ausdruck zu bringen, indem er unterscheiden lernt, wo sie deutlich zu uns spricht und wo nicht. Denn seine Darstellung darf sich nicht

auf das Wissen des Beschauers verlassen, sondern soll die Faktoren wirklich geben, auf denen unsere Vorstellung beruht, und zwar handelt es sich gerade um den Untergrund, auf dem sich die räumlichen Vorstellungen unwillkürlich aufbauen, um das sogenannte Selbstverständliche. Ohne diese elementaren Faktoren ist die Darstellung Dilettantismus.

Wie nun das Bedürfnis nach klarem Ausdruck für Raum und Form in der Erscheinung den Künstler zu einer bestimmten Vorstellungsart führt, wie sich dadurch zu allen künstlerischen Zeiten gegenüber der Masse der natürlichen Erscheinungsarten konsequenter Weise eine Grundart von künstlerischer Erscheinung herausbilden muss — das ist der Inhalt nachfolgender Arbeit, wie er sich aus der eigenen künstlerischen Erfahrung gestaltet hat.

Es ist einleuchtend, dass die Klarheit, die wir als Künstler bei der Arbeit nötig haben, wie bei jedem handelnden Menschen, die des geläuterten Instinktes ist und nicht die einer durch das Wort mitteilbaren Erkenntnis. Bei der schriftlichen Mitteilung jedoch und zudem in einer Zeit, wo soviel Unreife bezüglich der Erkenntnis des künstlerischen Problems und soviel Unsicherheit des künstlerischen Instinktes herrscht, ist es nicht zu umgehen, Anschauungen, die von

Natur nebeneinander liegen und ohne Anfang und Ende sich gegenseitig bedingen, in ein Nacheinander zu ordnen und beweiskräftig zu verbinden. So kommt denn diese Arbeit in die Lage, zu demjenigen, dem die Anschauungen geläufig, in einer ungewohnten Sprache zu reden, und demjenigen, dem die Sprache geläufig, von einem ungewohnten geistigen Vorgang zu sprechen. Es ist dies aber ein Missstand, für den es keine Lösung giebt.