

Pelikán, Oldřich

Ars, die Beziehung zwischen dem Konkreten und dem Abstrakten

In: Pelikán, Oldřich. *Übergangs- und Krisenperioden in der antiken Kunst : phänomen des sog. Manierismus*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1977, pp. 9-12

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121441>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

I. ARS, DIE BEZIEHUNG ZWISCHEN DEM KONKRETEN UND DEM ABSTRAKTEN

Die Worte vom grünen Baum des Lebens beziehen sich gewiß nicht auf die bloße Existenz. Sie klingen nur dann sinnvoll, wenn das ganze Spektrum des Daseins gemeint ist, in dem die Kunst ein weites Feld einnimmt. Die ästhetische Funktion des Kunstwerkes kommt auf gesellschaftlicher und individueller Ebene zur Geltung. Es spricht vom Schicksal des Menschen und legt geschichtliches Zeugnis ab, schildert und wertet. Die Schöpfungen der Kunst begleiten den Menschen in all seinen persönlichen und gesellschaftlichen Beziehungen von der Geburt bis zum Tode. Ein staatliches relief- oder statuengeschmücktes Denkmal, ein offizielles oder privates Porträt, eine kultische Bildsäule oder eine Votivrelieftafel haben außer der immanenten Aussagefunktion eines gemeinsam: die Ars im weitesten und eigentlichen Sinne des Wortes.

Kunstwerke ein und derselben Epoche stehen einander nahe, sie weisen ähnliche Züge auf, haben eine gemeinsame Sprache und können in ihrer Gesamtheit als ein eigenständiger, zeitgebundener Komplex verstanden werden, der später einem anderen weichen muß. Der künstlerische Ausdruck ist einmal homogen, das andere Mal heterogen. Wir erkennen in Werken der gleichen Epoche stilistische Verschiedenartigkeit und dagegen bei Werken weit auseinanderliegender Zeiträume Verwandtschaften ihrer schöpferischen Prinzipien und Konzepte. Wollen wir Kunstdenkmälern, seien sie der offiziellen oder privaten Sphäre zuzuordnen, mögen sie der Monumental- oder der Kleinkunst angehören, echtes Verständnis entgegenbringen, d. h. sie nicht als Quelle eines augenblicklichen Erlebnisses betrachten, müssen wir vergleichen und ordnen, nach gemeinsamen Elementen und Tendenzen suchen und Schemata erarbeiten, in denen — wenn auch unvollkommen — allgemeingültige Gesetzmäßigkeiten verdeutlicht werden. Der Weg der „grauen“ Theorie ist für die Kunstgeschichte, ebenso wie für jede andere Wissenschaft, eine Notwendigkeit. Dabei dürfen wir selbstverständlich nicht außer acht lassen, daß jede Theorie vom konkreten Kunstwerk als Resultat einer vielschichtigen und bewegten Entwicklung auszugehen hat, die wir aufgrund unserer Erfahrung und der Vergleiche eines umfangreichen Materials gedanklich vereinfachen. Vergessen wir nicht, daß dem unendlichen und ununterbrochenen Strom

des Kunstgeschehens keine innewohnende Gliederung eigen ist; jede Artikulation und jedes Teilschema werden in das Geschehen von außen her hineingetragen. Das ideale Bild von komplizierten Veränderungen, von der Gesetzlichkeit und Vielfalt ist eine Konstruktion der Wissenschaft. Über unsere berechtigten Bedenken mag uns die Tatsache trösten, daß Theorie und Geschichte immer tiefer in die Struktur der Entwicklung der bildenden Kunst und des Kunstwerkes selbst eindringen. Wir lernen das Kunstwerk als Dekoration, als Veredelung des Daseins und als Aussage vom Leben kennen, einmal als konkretes, eher beschreibendes, ein anderes Mal als abstrahierendes Symbol oder als Ausdruck der Negation, die bis zur reinen Abstraktion reicht. Der wissenschaftliche Fortschritt entschleiert immer mehr die äußeren, das heißt die vom Zeitmilieu ausgehenden, und die inneren Ursachen der gegebenen künstlerischen Ausdrucksformen. Wir sind uns wohl bewußt, daß ein jedes Bildwerk, da von Menschenhand geschaffen und von seiner Entstehungszeit geprägt, die ganze Kompliziertheit ökonomischer, sozialer, geistiger und kultureller Strömungen widerspiegelt. Wir wissen aber aus, daß in der Welt der Kunst jede Gattung (Baukunst, Bildhauerei, Malerei, Musik, Tanz usw.) spezifischen, ihrem Gegenstand und Aufgabenbereich entsprechenden Gesetzen unterworfen ist. So gelangt die Forschung zu einem immer besseren Verständnis für die Entwicklungskette des Kunstschaffens, zu einer immer tieferen Einsicht in die Kunstgeschichte.

Es ist klar, daß jede auf Vollständigkeit und Genauigkeit Anspruch erhebende Definition von Kunstwerk, Stil, Modus und künstlerischer „Form“ immer ein Zankapfel sein wird, doch im wesentlichen sind sich die Forscher darüber einig, wie Probleme der Kultur- und Kunstgeschichte angegangen werden sollten. Die vorliegende Abhandlung ist der Versuch, ein wichtiges und vieldeutiges Phänomen der Geschichte der bildenden Kunst zu klären, u. zw. auf der Entwicklungsbasis der antiken Plastik. Gleichzeitig soll die sog. römische Kunst in ihrer ganzen Problematik behandelt und in die antike Entwicklung eingestuft werden. Mit ihrem Titel bezieht sich die Arbeit auf Krisen- und Übergangszeiten der Kunstentwicklungen. Im Mittelpunkt unseres Interesses steht die stilistische Spezifität solcher Epochen, ihre Vieldeutigkeit und ihre gemeinsamen Grundtendenzen. Voraussetzung ist hier, im Hinblick auf das theoretische Entwicklungsschema, die Ansicht, daß sich die für eine bestimmte Epoche charakteristischen Systeme der Ausdruckformen, also die sog. Stile, in großen Zügen übereinstimmend mit den Zeitverhältnissen ändern. Der Wandel vollzieht sich in einer mehr oder weniger kontinuierlichen Entwicklungslinie und in Einklang mit den allgemeingültigen Grundgesetzen (in der bildenden Kunst vor allem in der Polarität des Abstrakten und des Konkreten). Der Stil wandelt sich ununterbrochen. An der „Grenze“ der Stilsysteme bzw. deren Teiletappen geraten Altes und Neues aneinander. Es kommt zu Krisen von längerer oder kürzerer Dauer, sie können sich

aber auch als chronisch erweisen. Von besonderem Interesse ist die Feststellung, daß – bei allen Unterschieden zwischen den Entwicklungsstufen – alle Kreuzungen der Kunstgeschichte, die großen und die kleinen, gewisse gemeinsame Krisenerscheinungen aufweisen, Phänomene, die sich mutatis mutandis wiederholen.

Jede Kunstgattung hat ihre eigenen Wesenszüge, Aufgaben und Ausdrucksmittel (vgl. nur Architektur, Skulptur, Poesie und Musik!). Der anscheinend unendlich große Formenreichtum stellt die Wirksamkeit gattungsspezifisch entwicklungsbestimmender Grundbeziehungen nicht in Frage. Als darstellender Künstler geht der Bildhauer von der natürlichen Realität aus, läßt sich jedoch bei der Nachgestaltung von seiner individuellen Auffassung leiten. Der dem Zeitgeist und auch dem oft kollektiven Auftraggeber verpflichtete Künstler schafft nicht in einem tendenzfreien Raum. In seiner Grundeinstellung neigt er entweder zur Konkretisierung oder zur Abstrahierung, d. h. er will entweder seinen Sinnen folgen und die Realität nachbilden oder die Wirklichkeit in einer von der Expressivität bis zur Symbolik reichenden Ausdruckfächerung verstellen und dadurch die ihn bewegenden Zielsetzungen verdeutlichen. Die Aussage eines Bildwerkes vibriert zwischen den Gegensätzen konkret und abstrakt, K – A, die in ihrem Antagonismus eine dialektische Einheit bilden.

Aus ihrem gegenseitigen Anteils- und Gewichtsverhältnis lassen sich die grundlegenden Stiltendenzen bzw. Stilformen ableiten. Unbestritten ist die Existenz dreier Tendenzen; die allgemeine Anerkennung bedeutet allerdings keine einheitliche Namensgebung. Es handelt sich um folgende Tendenzen: 1. die konkret darstellende, 2. die typisch darstellende, idealisierende, gewissermaßen konstruktive, 3. die expressive bis symbolische. Alle -ismen – und deren gibt es in der Praxis mehr als genug – können einer dieser Grundformen, die voneinander durch keine scharfgezogenen Grenzen getrennt sind, zugeordnet werden. So kann die zweite Form, die typisch darstellende, die programmatisch das Konkrete mit dem Abstrakten verbindet, einmal als konkret darstellend, das andere Mal als expressiv gedeutet werden. Im wesentlichen liegen hier jedoch eigenständige Konzepte und deren spezifische Verkörperungen vor. Wenn wir die erste Form vereinfachend mit einem K (= konkret) und die dritte mit einem A (= abstrakt, abstrahierend) bezeichnen, dann trifft für die zweite Form die Bezeichnung K + A zu.

Aus rein theoretischen Erwägungen heraus, aber auch aufgrund der empirischen Analyse der Entwicklung könnte noch eine vierte Form abgeleitet werden, u. zw. K : A; also ein unverhüllter Zusammenstoß des Konkreten mit dem Abstrakten. Sie kommt vor allem als selbstzweckdienliche Form des subjektiven Artismus vor, der beide Gegensätze zu einer Synthese bringt und den Konflikt des Alten mit dem Neuen anzeigt. Es liegt hier also eine partielle Verselbständigung des rein ästhetischen Aspektes eines Kunstwerkes vor, der sonst mit der künstlerischen Aussage übereinstimmt,

mag sie in konkreter oder überwiegend abstrakter Form gemacht werden. Es bestehen selbstverständlich Verwandtschaftsbeziehungen zwischen K : A und den übrigen Formen; besonders eng sind die Beziehungen zu A. Die Einstellung zur Realität ist noch eigenartiger als die durch die zweite, die typisierende Form vermittelte. Diese Spezifität hängt zweifellos mit dem krisenhaften Charakter der Übergangszeit zusammen.

Aus den vorangegangenen Ausführungen ergibt sich, daß wir in unmittelbare Nähe jenes Phänomens angelangt sind, das herkömmlich – wenn auch nicht gerade glücklich – Manierismus genannt wird. Den Begriff, der immerhin ein tieferes Verständnis der Kunst des 16. Jh. gefördert hat, umgeben noch viele Unklarheiten. Der Manierismus, eine bis in unser Jahrhundert kaum beachtete und unerforschte Stilrichtung, gewann seit den zwanziger Jahren zunehmend an Bedeutung und feierte in der Nachkriegszeit Triumphe, als er seinen Platz zwischen Renaissance und Barock bezog. Gleichzeitig löste er aber bei einigen Forschern schwerwiegende Bedenken aus, die einen Bedeutungsschwund anzukündigen schienen. Am umstrittensten sind die Anwendung des Begriffs auf die Kunst der außerhalb der Epoche 1520–1620/50 liegender Zeitfelder und die Stelle des sog. manieristischen Phänomens in der Entwicklungskette. Mit meiner von der Untersuchung der antiken Plastik ausgehenden Studie will ich zur Lösung einiger dieser Probleme beitragen. Die erwähnten vier Formen der Einstellung zur sinnlichen Wirklichkeit und zu deren Nachbildung dürfen nicht als apriorische und endgültige Kategorien künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten verstanden werden. Die zusätzlich zu den drei anerkannten und unstrittigen Tendenzen in das System einbezogene vierte Form erleichtert unserer Ansicht nach die Deutung gewisser Grenzerscheinungen. Meine Arbeit soll keine deduktiven Nachweise erbringen, sondern im Gegenteil auf induktivem Wege zu einem tieferen Einblick in das Kunstschaffen stilistisch verunsicherter Zeiträume in die Gestaltungsvielfalt an den Nahtstellen der Entwicklung vordringen. Schließlich möchte ich versuchen, Aufschluß über die möglichen Ursachen zu geben, auf die die Wiederholung des Phänomens zurückzuführen ist.