

Eg Vietinghoff

DAS WESEN DER BILDENDEN KUNST – TEIL 2

Redigiert Oktober 2023

Ein Beitrag zur Philosophie der Malerei von Egon von Vietinghoff

Das ungedruckte Manuskript wurde erstmalig auf der Website der Egon von Vietinghoff-Stiftung www.vietinghoff.org publiziert. Es wurde mehrmals redigiert und wird im Internet sukzessive und systematisch mit Abbildungen versehen. Ein redaktioneller Kommentar und das Vorwort des Autors stehen zu Beginn von Teil 1. © 1981ff. Egon von Vietinghoff-Stiftung

2. Visionäre und angewandte oder dekorative Kunst

2.1 Wesensverschiedenheit

Die bildenden Künste, Zeichnung, Malerei und Plastik entstanden aus dem Bedürfnis des Menschen, das was seine Phantasie beschäftigte (Menschen, Tiere, Götter) bildlich zu gestalten und mitteilbar zu machen. Die bildnerische Tätigkeit ist deshalb von den ersten uns bekannten Anfängen, nämlich den Zeichnungen der prähistorischen Höhlenbewohner an, auf die Darstellung der real gesehenen oder geistig erahnten Welt gerichtet. Ihre Ausdrucksmittel, Farben und Formen bestehen nicht für sich, als vom Gegenstand abgesonderte Gebilde wie es amorphe Farbflecken oder geometrische Figuren wären, sondern als den **dargestellten Dingen zugehörige Merkmale**.

Trotz verschiedenartigster Gestaltung ist das visionäre Kunstschaffen aller Völker und aller Kulturepochen ausnahmslos gegenständlich und nicht abstrakt, wenngleich der Gegenstand auf sehr unterschiedliche Art dargestellt wird. Oft haben die Bildwerke nur eine entfernte Ähnlichkeit mit der Realität. So konnte die Ansicht aufkommen, die Künstler hätten sich auch abstrakter Formen als Ausdrucksmittel bedient.

Es wurde übersehen, dass der visionär Schaffende auch dann bestrebt ist, Menschen, Dinge und Phantasiewesen darzustellen, wenn ihnen keine realen Vorbilder entsprechen oder wenn das fachliche Können nicht ausreicht, sie umzusetzen. **Es wurde nicht beachtet, dass die Zielsetzung eine völlig andere ist, wenn der Kunstschaffende Dinge darzustellen sucht, die vor seinem geistigen Auge erscheinen, als wenn er zum Zwecke der Dekoration abstrakte Formen zusammenstellt und sie geschmacklich gegeneinander abwägt.**

Ganz anderen Ursprungs als die visionäre Kunst ist die dekorative oder angewandte Kunst. „Dekorative und angewandte Kunst“, „Ornamentik“ und „Kunstgewerbe“ bezeichnen eine gleichzeitig mit visionärer Kunst entstandene und oft mit ihr verflochtene Kunstform, deren Charakteristikum das Gebundensein an architektonische Gebilde oder an Gebrauchsgegenstände ist. Angewandte Kunst entsteht aus einem allgemeinen ästhetischen Bedürfnis, Gegenstände wie Waffen, Kleidungsstücke oder Hausgeräte zu formen, zu verschönern oder sie mit symbolischen Zeichen zu versehen. Schmuck, Geschirr, Glaswaren, Teppiche, Tapeten etc. werden entsprechend geformt und mit Ornamenten verziert, je nach Zweck oder dem ästhetischen Bedürfnis des Künstlers.

In der Architektur werden insbesondere die Räume, die kultischen und repräsentativen Zwecken dienen, mit gemalten oder plastischen Ornamenten ausgestattet und dem Zweck ihrer Verwendung entsprechend gestaltet. Abstrakte Formen und Farbflächen erscheinen deshalb immer nur in Verbindung mit dem Gegenstand oder dem Bau, den sie verzieren und gestalten. Sie werden außerdem als symbolische Zeichen dekorativ verwendet, z.B. wenn ein Jäger für jedes erlegte Wild eine Kerbe in seine Waffe schnitzt und die Kerben ornamental verteilt.

Visionäre und angewandte Kunst sowie die Begriffe, die sich darauf beziehen, sind somit wesensverschieden. Der Begriff „schön“ hat eine andere Bedeutung, wenn er sich auf eine Landschaft Mompers als wenn er sich auf eine Delfter Vase bezieht. Im ersten Beispiel bezeichnet er den gelungenen Ausdruck „visionären Schauens“, im zweiten, sowohl die ästhetisch und praktisch befriedigende Form als auch die Verzierung eines Gebrauchsgegenstandes. **Mit der Unterscheidung von visionärer und dekorativer Kunst ist keinerlei Wertung verbunden.** Eine solche wäre nur zwischen gleichartigen, nicht aber zwischen wesensverschiedenen Objekten möglich. Beide Kunstgattungen haben hervorragende Werke aufzuweisen. Wie wollte man z.B. entscheiden, ob eine archaische Kore oder eine frühgriechische Vase des geometrischen Stils wertvoller sei?

Wenn der Begriff „Kunst“ als Ausdruck transzendenten Erkennens definiert wird, dürfte er, streng genommen, nur für visionäre Kunst, nicht aber zur Bezeichnung einer angewandten Kunst verwendet werden. Wenn hier trotzdem von „dekorativer Kunst und Ornamentik“ gesprochen wird, sollte das jedoch über ihren grundsätzlichen Unterschied nicht hinwegtäuschen. Sie haben einen anderen Ursprung und eine andere Zielsetzung, sie beanspruchen verschiedene Geisteskräfte und erzeugen prinzipiell verschiedene Ausdrucksformen. Der grundlegende Unterschied zwischen visionärer und dekorativer Kunst wurde von Kunsttheoretikern oft übersehen, da beide sich am selben Objekt manifestieren können und sie die gleichen Ausdrucksmittel (Ton, Stein, Farben u.a.m.) verwenden. **Der Unterschied zwischen visionärer und dekorativer Kunst ist kein qualitativer sondern ein fundamentaler.**

Vergleichen wir z.B. die Arbeit eines Töpfers mit jener eines Rembrandts: Der Töpfer formt einen Krug in dem Bestreben, ihm ein ästhetisch befriedigendes Aussehen und eine seinem Zweck entsprechende Form zu geben. Je nach Menge der Flüssigkeit, die der Krug enthalten soll, gibt er ihm eine bauchigere oder schlankere Form. Um ihm Standfestigkeit zu geben, versieht er ihn mit einem breiten Fuß, um die auszugießende Flüssigkeit einzuschränken mit einem schmalen Hals und um den Strahl zu regeln zu können mit einem Schnabel. Er fügt einen leicht greifbaren Henkel hinzu, der sich dem Schwung des Kruges harmonisch anpasst. Nachdem er den Ton gebrannt und zusammen passende Farben für die Glasur ausgesucht hat, bemalt er ihn mit Ornamenten, die er nicht etwa kreuz und quer anbringt, sondern nach seinem geschmacklichen Ermessen der Form des Kruges angepasst und sie hervorhebend. Es ist ein nach außen gerichtetes Handeln.

Das Wirken Rembrandts ist ein ganz anderes: Kein praktischer Zweck leitet ihn und sein Geschmack ist unbeteiligt. Er wählt nicht Farben, die zusammen passen, sondern solche, die der Darstellung seiner Vision dienlich sind, ja, er wählt sie überhaupt nicht (denn das wäre ein Willensakt), sondern seine Vision selbst bestimmt, welche Farben zu ihrer Darstellung erforderlich sind. Sein Werk ist vollendet, wenn seine innere Schau des Sujets dargestellt, seine Vision mitteilbar geworden ist. Dies ist eine nach innen gerichtete „Aktivität“.

Die hier formulierte „Visionäre Kunst“ besteht für sich, als Ausdruck transzendierenden Schauens, angewandte Kunst dagegen nur zusammen mit einem Gegenstand oder Gebäude, dem sie dient und an dessen Verwendung und Zweck sie gebunden bleibt. Das Ergebnis visionärer Kunst ist Ausdruck, dasjenige angewandter Kunst ist Augenweide und praktischer Nutzen. Die Fähigkeit, visionär zu schaffen, verlangt innere Ergriffenheit und visuelle Phantasie, diejenige formal zu gestalten, erfordert hingegen Geschmack und Erfindungsgeist.

Der visionär gestaltende Künstler*) will transzendente Erkenntnisse mitteilen, der dekorativ arbeitende zweckmäßig formen und ästhetisch gefallen. Ersterer ist bestrebt, die Vielgestaltigkeit der Erscheinungswelt intuitiv zu erfassen und visuell zu durchdringen, letzterer bedient sich ihrer um sie formal zu verwerten. Die Ausdrucksform visionärer Kunst ist gegenständlich, die Urform dekorativer Kunst ist abstrakt. *) [derjenige, welcher ein inneres Farberlebnis wiedergibt und seine Werke nicht zum Zwecke der Dekoration, Illustration, Belehrung oder Provokation schafft.]

Da abstrakte Formen und Farben nur als Ornament oder zur Formung von Gebrauchsgegenständen oder am Bau geeignet sind, visionäre Kunst jedoch immer von Darstellungen von Gestalten, Landschaften oder Gegenständen ausgeht und ihr verbunden bleibt, ist abstrakte Form und Farbe ohne Gebrauchsgegenstand ebenso unsinnig wie „visionäre“ Kunst, die nichts darstellt.

Abstrakte Formen und Farben sind auch dann für dekorative Kunst kennzeichnend, wenn gegenständliche Formen im Ornament verwendet werden, denn diese müssen abstrakten Formen angenähert werden, um sich dem Objekt anzupassen. Das geschieht durch Vereinfachung, Stilisierung und Geometrisierung natürlicher Formen. Sie sollen abstrakten Formen soweit angeglichen werden wie es die ornamentalen Belange erfordern.

Wenn der dekorative Zweck vorherrscht, kann die Stilisierung soweit gehen, dass die natürliche Gestalt der Dinge kaum noch erkennbar ist. Die romanischen Kapitelle (z.B. des Kreuzganges in Monreale) mit ihrer Vielfalt von stark stilisierten, ineinander verschlungenen Tier und Menschenleibern, Blättern, Früchten, Ranken und Fratzen, die sich fest zu einem einheitlichen Block zusammenfügen, sind ein Beispiel dafür wie gegenständliche Formen abgewandelt werden, um sie für dekorative Zwecke verwendbar zu machen. Stark vereinfachte Tierchen auf Textilien und Teppichen sind weitere Beispiele.

Geometrisierung und Stilisierung der Form deuten immer auf eine dekorative Grundhaltung des Künstlers hin. Die Vereinfachung der Formgebung kann aber auch auf eine symbolische Zeichensprache zurückgeführt werden (vgl. die Spitzbögen gotischer Dome, die das Aufstreben zu Gott symbolisieren). Wird jedoch eine naturalistische Darstellung zu dekorativen Zwecken verwendet, ohne sie abstrakten Formen anzugleichen, so entsteht **Kitsch**. Ebenso, wenn mit abstrakten Formen ein visionäres Kunstwerk vorgetäuscht wird. Brüllende Kühe aus Porzellan oder aus Silber als Milchkännchen, liegende Psychen als Briefbeschwerer oder Eberköpfe als Suppenterrinen und Gartenzwerge sind nach dieser Definition ebenso kitschig wie Mondrian-Balken und Erzeugnisse der Konstruktivisten. Allein die Bewertung solcher Produkte wechselt je nach der vorherrschenden Tendenz.

Mit der „Pop Art“, die sich nicht begnügte, natürliche Formen dekorativ zu verwenden, ohne sie ornamentalen Gegebenheiten anzupassen wie es der Jugendstil noch tat, sondern den realen Gegenstand selbst zum Kunstwerk erhob, wurde dann die höchste Stufe der Begriffsverwirrung erklommen, zugleich wurde auch die krasseste Form von Kitsch geschaffen. Die Anfänge dieser Kunstverhöhnung gehen auf Marcel Duchamp zurück, der schon 1914 einen Flaschentrockner als Kunstwerk ausstellte, dem 1917 der „Brunnen“, ein Urinal folgte.

Bei der Beurteilung von Kunstwerken sollte also nicht vergessen werden, dass der Wunsch, visionärem Erleben Ausdruck zu geben und die ästhetische Freude, Gebrauchsgegenstände zu formen und zu verzieren, verschiedenen geistigen Bedürfnissen entsprechen, die beide ursprünglich zu ganz unterschiedlichen Formen führten. Ästhetisches und objektgebundenes Arbeiten rief abstrakte Formen hervor, während aus hier „visionär“ genanntem Schaffen gegenständlicher Ausdruck entstand. Letzteres deshalb, weil es von auf einem visuellen Erlebnis ausgeht, das reale Objekte, Menschen und Landschaften zur Vorlage hat oder von der Imagination solcher Gegenstände und Naturphänomene.

Die Menschen der Steinzeit verzierten ihre Werkzeuge mit abstrakten Formen, während sie die Wände der Felsen, ohne eine dekorative Absicht, mit Darstellungen von Tieren und Menschen bedeckten. Die Villanova-Kultur in Italien brachte sowohl mit groben geometrischen Ornamenten verzierte Keramik als auch unbeholfene tönernen Nachbildungen menschlicher Körper hervor. In der griechischen und etruskischen Keramik herrschte anfänglich der geometrische Stil vor. Später entstanden die archaischen Koren und Kouroi, Mädchen- und Jünglingsfiguren, sowie die Plastiken des etruskischen Totenkults während mit stilisierten Figuren bereicherte, abstrakte Ornamente in der Keramik beibehalten wurden.

Im Kapitel über die Verflechtung visionärer und dekorativer Kunst wird gezeigt, dass große Kunstwerke entstanden solange die Urformen beider Prinzipien – die abstrakte für das Ornament, die gegenständliche für visionäre Kunst – unterschieden und sinnvoll angewandt wurden, selbst wenn beide am gleichen Objekt erschienen. Ferner soll aufgezeigt werden, dass es eine Dekadenzerscheinung künstlerisch verwirrter Kulturepochen ist, wenn diese wesensverschiedenen Urformen nicht mehr auseinandergehalten oder willkürlich ausgewechselt wurden.

2.2 Dekorative Kunst (Richtlinien der Ornamentik)

Sinn und Zweck der dekorativen Kunst ist es, Gebrauchsgegenstände oder architektonische Räume formal und farblich zu beleben oder ihnen eine ästhetisch und funktional angemessene Gestalt zu geben. Je nach dem Geschmack der einzelnen Künstler oder seiner Zeitgenossen sind die Ansprüche, die an das Ornament gestellt werden, sehr unterschiedlich. Im Allgemeinen erwartet man jedoch einen übersichtlichen und harmonischen Eindruck.

Den Blick verwirrende Ornamente sind unbefriedigend. Das Bedürfnis nach Übersichtlichkeit der Formen gerät leicht mit dem Wunsch, sie zu beleben, in Widerspruch. So ist der Blick auf die Architektur mancher Kirche entstellt worden, weil sie mit dekorativen Schnörkeln, nachträglich aufgestellten Statuen, Kapellenausstattungen, Epitaphen u.a. überladen wurde.

Unpassende Dekorierung kann die Gestalt der Dinge verzerren oder durch optische Täuschungen beeinträchtigen. Die helle Hälfte einer Fläche erscheint größer als die dunkle, eine von quer laufenden Linien geschnittene Gerade krumm usw. Wir wissen, mit welchem dekorativem Takt die Griechen solche optischen Täuschungen, z.B. durch die Entasis und die Neigung der Säulen oder durch formale Abweichungen der Stufen und Architrave ausglich. Andererseits werden Form

verwirrende Zusätze bei Tarnanstrichen genutzt, um Gegenstände und Menschen unkenntlich zu machen. *[Anm. d. Red. – Am bekanntesten ist die Camouflage bei militärischen Objekten aber auch im Tierreich bei gewissen Insekten. Die Streifen eines galoppierenden Zebras verschwimmen zu einem flimmernden Grau, was dem Löwen das Fokussieren der Beute erschwert.]*

Der Neigung dekorativer Zutaten, die klaren Formen der Gegenstände zu beeinträchtigen, kann durch eine entsprechend eindeutige, übersichtliche Anordnung des Ornamentes entgegen gewirkt werden. Außerdem hat das Ornament den Verwendungszweck des Gegenstands zu berücksichtigen, d.h. dessen Gebrauch förderlich und nicht hinderlich zu sein. Letzteres wäre z.B. der Fall, wenn eine Türklinke mit Zacken oder mit großen naturalistischen Tiermotiven versehen wäre oder auch ein Fenster mit Ausblick durch gemalte Blumenornamente überdeckt würde. Glasfenster in Kirchen haben nicht nur einen dekorativen Auftrag; gedämpftes Licht ist in sakralen Bauten sogar erwünscht. Jedoch haben viele Tiffany-Fenster kaum noch eine lichtdurchlässige Funktion und wirken eher wie gläserne Tapeten. Türklinken sind gelegentlich tatsächlich so originell gestaltet, dass deren Gebrauch erschwert ist.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, sind im Folgenden einige Aspekte dekorativer Gesetzlichkeit angedeutet: Lange Strecken (z.B. Korridore, Teppiche, Türme, Säulen, Friese), ausgedehnte Flächen (z.B. Fußböden, Plätze, Fassaden) sowie große Volumen (z.B. Kuppeln, Gewölbe) werden übersichtlicher und sind optisch besser erfassbar, wenn sie unterteilt oder gegliedert werden. Das Auge kann die Ausdehnung des Ganzen dann anhand der kleineren Teilstrecken besser ablesen. Gleich große, gleichmäßig abwechselnde oder symmetrisch angeordnete Segmente sind dazu besonders geeignet. Die regelmäßig abwechselnden Metopen und Triglyphen dorischer Tempel sind ein Beispiel für diese Art ornamentaler Anordnung. Seit der Antike sind Mäander, Eierstab und Zahnschnitt beliebte dekorative Elemente in der Bau- und Grabkunst, die diesen Sinn erfüllen. Mäander unterschiedlicher Art und „laufender Hund“ wurden auch in der Keramik und bei Mosaiken verwendet.

Ebenso können die fließenden Formen von Vasen und Krügen besser erkannt werden, wenn die Bauchungen und Einbuchtungen (wie im griechisch geometrischen Stil) durch lineare Verzierungen oder durch figürliche Ornamente in waagrechten Bändern um das Gefäß geführt werden. Oft wird der horizontale Umfang der Vase in der griechischen Keramik durch eine Trennlinie verschieden farbiger Flächen kenntlich gemacht oder ihr Profil durch senkrechte Unterteilungen verdeutlicht. Wenn die einzelnen Teile eines Ornamentes eine regelmäßig wieder kehrende und in sich abgeschlossene Einheit bilden, heißen sie Muster. Um Eintönigkeit zu vermeiden, werden diese in verschiedener Gestalt, aber gleichbleibenden Abständen oder in ähnlicher Gestalt und aufgelockerter Anordnung angebracht (z.B. bei Stoff- oder Tapetenmustern). Um nicht Form verwirrend zu wirken, sollte die Anordnung der Teilstücke nicht zu weit aufgelockert werden, damit das Ordnungsprinzip erkennbar bleibt. Muster werden auch in verschiedenen Abständen aneinander gereiht, wenn sich die gleiche Folge wiederholt oder wenn sie symmetrisch in umgekehrter Richtung wieder abläuft (z.B. persische Teppichmuster).

Die verzierte Form bleibt erkennbar, wenn unterschiedliche und in verschiedenen Abständen voneinander angebrachte Muster durch einen deutlich betonten gemeinsamen Nenner als zusammengehörend gekennzeichnet werden. So gibt es in der Vielfalt der Delfter Teller solche, deren Tellerboden mit einem nicht ornamentalen Thema (Blumen, Landschaft oder figürliche Szenen) ausgefüllt ist, das von dekorativen Segmenten auf dem Tellerrand eingefasst wird. Die klar gegliederten Segmente beziehen sich geometrisch auf die Tellermitte und bilden durch Regelmäßigkeit und Wiederholung untereinander eine ornamentale Einheit, welche die Tellerfläche abschließt. Ein ähnlicher Effekt kann mit anderer Ornamentik als mit Segmenten auf dem Tellerrand erreicht werden. Der ästhetische Takt entscheidet, wann die Einheit der dekorierten Fläche, trotz belebender Mannigfaltigkeit der einzelnen Ornamentteile, noch gewahrt bleibt.

Eine ganz asymmetrische Anordnung der Einzelteile des Ornamentes ist zulässig, wenn die Form des verzierten Gegenstandes durch andere dekorative Mittel so deutlich gekennzeichnet wird, dass die Unregelmäßigkeit der Anordnung nicht Form verzerrend wirkt. So bewegen sich die Figuren auf griechischen Vasen innerhalb der sie einrahmenden Horizontalen oder Rechtecke, welche die Form der Vase hervorheben.

Respekt vor der Form, die verziert wird, ist oberstes Gesetz jeder dekorativen Kunst und wie die planimetrische Anordnung des Ornamentes muss sich auch ihre stereometrische Gestaltung den formalen Gegebenheiten anpassen. Beispielsweise sollte die vorderste architektonische Front nicht von einzelnen Teilen eines Reliefs überragt werden. Die Flächigkeit ägyptischer und babylonischer Statuen und Reliefs blieb gewahrt, weil die sie bedeckenden Schriftzeichen und Figuren eingeritzt oder eingemeißelt wurden, so dass die glatten Flächen des Steinblocks die äußere Front bildeten. Diese Einsichten und Prinzipien angewandter Kunst missachtete Rodin bei der Ausführung seines überladenen Höllentors in eklatanter Weise. Er war ein großartiger Bildhauer aber kein Dekorateur und wäre besser in seiner Domäne geblieben.

Der gleiche Grundsatz leitete die griechischen, vorromanischen, romanischen und indischen Bildhauer. Obgleich die Figuren ihrer Hochreliefs stärker hervortreten als diejenigen der Ägypter, überragen sie die architektonische Front nicht, da auch diese stark hervorspringende Teile aufweist. Bei griechischen Stelen und romanischen Sarkophagen bilden Sockel, Rand und Abschlussleisten starke Vorsprünge. Beim Parthenonfries und Pergamonaltar sind es Deckplatte, Gebälk und Geison, bei indischen Reliefs der Sims oder die eingelassenen Tragpfeiler, deren Vorderfront selbst von den erhabensten Teilen des Reliefs nicht überragt wird.

Ornamental hervorragend ist das Ostportal des Doms zu Pisa von Bonanno Pisano, die Porta San Ranieri aus dem Jahre 1186. Nirgends überragen die erhabenen Teile des Reliefs die Front des Tores. Das Rechteck der Türe ist in regelmäßige Kassetten gegliedert, in denen ähnliche mit verschiedenartigen Motiven symmetrisch abwechseln. Die Figuren sind, im Gegensatz zu denen des Westportals, stilisiert und mit abstrakten Formen gemischt. Die Bronzereliefs der drei anderen Türen des Doms zu Pisa ersetzen nach einem Brand die ursprünglichen aus dem 12. Jh. Deren Gestaltung ist ein Übergreif von Künstlern schon nach dem Ende des Manierismus (ca. 1600-1640), die sich nicht um dekorative Belange kümmerten, sodass dort einzelne Figuren sehr weit hervortreten und nicht als Türverzierungen wirken, sondern wie aufgesetzte Plastiken. So zu gestalten, begann schon in der Frührenaissance und wurde in der Hochrenaissance noch gesteigert. Es ist auch bei den Figuren an Lorenzo Ghibertis Osttor (sogen. Paradiestüre) des florentinischen Baptisteriums zu beobachten, das schon 1424-1452 geschaffen wurde.

Viel später, am Pariser Arc de Triomphe drängen sich die überhöhten Figuren des Mittelreliefs rücksichtslos über die Mauerfront vor. Der leichte Bord der Umrahmung ist zu entfernt, um das Mittelstück architektonisch erfassen zu können. Dieses erscheint deshalb wie nachträglich auf die Wand geklebt. Der darüber liegende Fries hingegen passt sich in das Ganze ein, weil seine erhabenen Teile die Front des erfassenden Gebälkes nicht überragen.

Einen krassen ornamentalen Schnitzer leistete sich Rodin mit seinem überladenen Höllentor. Einzelne, dem Zuschauer weit entgegen strebende und den formalen Gegebenheiten des Tores nicht angepasste naturähnliche und über das ganze Tor unregelmäßig verstreute Figuren zeigen, dass sich Rodin nicht um dekorative Belange kümmerte oder ihnen sogar bewusst entgegenwirkte, Einsichten und Prinzipien angewandter Kunst in eklatanter Weise missachtete. Da die einzelnen Figuren von einem für Plastizität sehr wachen Geist gestaltet sind, verstärkt sich der Eindruck, dass ihm der Sinn für dekorative Gesetzmäßigkeit fehlte. Er war ein großartiger Bildhauer aber kein Dekorateur oder Kunsthandwerker und wäre besser in seiner Domäne geblieben

Um die Flächigkeit einer Wand zu wahren, sollten Wandmalereien keine zu starke Tiefenwirkung entwickeln. Starke Modellierung der Figuren und große Farbkontraste müssen gemieden, Perspektiven und Tiefen fördernde Farbgebung zurückhaltend angewendet werden. Die Figuren chinesischer Wandbehänge sowie griechische und etruskische Wandbemalungen sind sehr flach, die pompejanischen teilweise. Auch in Mosaiken Ravennas, Torcellos und Monreales sowie in flämischen und italienischen Gobelins wird die Modellierung der Figuren nur angedeutet. Ein einziger, oft kaum dunklerer Ton bezeichnet ihre Schattenseite.

Bei den Assyern, Ägyptern, Griechen und Byzantinern kamen Perspektiven noch nicht vor. Die Chinesen, Japaner, Perser und Inder verwendeten eine rudimentäre Linearperspektive, welche die Tiefe des Raumes nur andeutungsweise sichtbar macht. Auch in der abendländischen Wandmalerei wird sie bis zur Hochrenaissance, wenn überhaupt, sehr maßvoll verwendet. Wenige hintereinander liegende Ebenen, kaum durch ihre farbliche Behandlung voneinander unterschieden, deuten die Tiefe an. Zum Horizont laufende Linien werden vermieden und der Dreidimensionalität des Bildraumes zudem durch übereinander gestaffelte Darstellungen und durch Goldgründe entgegen gewirkt.

Die architektonischen Perspektiven römischer Fresken, die sich in die Tiefe öffnende Durchblicke vortäuschen, sind zwar bewundernswerte Spielereien geschickter Handwerker, die aber als Ornamentik verfehlt sind. Perspektivisch gestaltete Intarsien italienischer Möbel und ganzer Wände (z.B. im herzoglichen Palast von Urbino) illustrieren diese Freude am illusionistischen Effekt des Trompe l'oeuil ebenso. Auch die Künstler der Spätrenaissance haben in ihrer übersprudelnden Schaffensfreude öfters wenig dekorativen Takt bewiesen. Die Farbe soll die Wand und den verzierten Gegenstand beleben, seine Einheit aber nicht zerstören. Deshalb sind zu viele, zu farbstarke und zu kontrastreiche Farben hier nicht angebracht. Römische Mosaikböden und flämische Gobelins zeigen, wie Flächen auch durch sparsamste Farbgebung belebt werden können.

Gegenständliche Formen eignen sich nur dann zu dekorativen Zwecken, wenn sie abstrakten Formen angeglichen werden. In der griechischen Vasenmalerei mit ihren stilisierten, flächigen und einfarbigen Figuren, die sich dem Ornament einfügen und mit abstrakten Motiven abwechseln, ist eine elegante Lösung für das Zusammenspiel gegenständlicher und abstrakter Formen gefunden worden. Die teilweise gleichzeitig und danach im Hellenismus entstandenen Terrakottafigürchen mit ihren fein empfundenen und durchgebildeten Formen oder die später entstandenen pompejanischen Malereien zeigen, wie scharf diese Künstler zwischen der formalen Gestaltung dekorativer und visionärer Kunst unterschieden.

Als Beispiel von recht misslungenem Kunstgewerbe seien dagegen die schmiedeeisernen Tulpenlampen, die Rankentischbeine und die lilienförmigen Vasen des Jugendstils erwähnt. Hier werden gegenständliche und ungenügend vereinfachte Formen nicht nur zur Verzierung, sondern gleich als Gebrauchsgegenstände selbst verwendet. Auch die Ornamente des Jugendstils, ihre über Bücher, Vorhänge, Vasen und Möbelstoffe wuchernden, oft naturalistischen Pflanzenmotive lassen häufig die Einsicht in die dekorative Gesetzmäßigkeit vermissen. Sie wirken Form auflösend und Form verdeckend statt Form bestimmend. Dass einige dieser Gegenstände ihrem Zweck zudem entfremdet waren, die mit Efeuranken bemalten Spiegel nicht mehr spiegelten, die schmalfüßigen Tulpenvasen umfielen und die wie aus Lianen fabrizierten Sessel bei Belastung zusammenbrachen, ergänzt das Bild einer Zeit von absinkendem künstlerischem Sensorium. *[Anm. d. Red. – Schon damals nannte man diese Epoche „Fin de Siècle“ und verband sie mit Abschied vom Bisberigen und Dekadenz: der kulturelle Verfall wurde künstlerisch thematisiert.]*

Der Gegenwart aber war es vorbehalten, sich total über die Gesetzmäßigkeit dekorativer Kunst hinwegzusetzen. Wir sahen Stoffe, Tapeten und Teppiche, die von der „abstrakten Kunst“ beeinflusst, mit unregelmäßig verstreuten und verschieden gefärbten Dreiecken, bunten amorphen Farbflecken oder Strichen dekoriert waren. Aus der Anordnung wurde Unordnung, deren einziges Prinzip es zu sein scheint, der Form des verzierten Gegenstandes entgegenzuwirken, sie zu verzerren und zu tarnen.

In welches Dickicht von Verwirrung der Begriffe ist die Kunst hier geraten! Zuerst wurden abstrakte Formen, die nur dem Ornament zustehen, sinnwidrig ins Staffeleibild eingeführt, das visionär zu sein vorgab, dann wurden die abstrakten Formen von dort wieder in die Dekoration übernommen, aber gegen jeden Sinn und jedes Gesetz ornamentaler Kunst angewendet [z.B. *Teppiche à la Klee, Miro, Kandinsky, Delaunay oder Mondrian*].

Die gleiche Missachtung dekorativer Ziele zeigt eine gewisse Tischkeramik, bei der sich das Ornament rücksichtslos über die Gliederung von Tellern und Schüsseln hinwegsetzt und damit deren Form optisch verunklärt. In einzelnen Fällen wurde der eigentliche dekorative Sinn besonders krass ignoriert, wo die Verzierung tief in den weichen Ton geritzt ist und nach erfolgter Glasur scharfe Kanten bildet. Man fragt sich, welche Gerichte auf solchen Tellern gegessen werden könnten – es sei denn es handelte sich um Schauteller.

[Anm. d. Red. – Grenzfälle und Grenzüberschreitungen bei der dekorativen Gestaltung bis hin zu geschmacklichen Verirrungen gab es jedoch schon früher, z.B. in der Antike und im Barock. Manchmal handelt es sich dabei um absichtliche Burlesken oder um Provokationen]. Auch die Art, Einbände zu gestalten, indem Drei- und Rechtecke quer zu den Rändern des Buches oder die Beschriftungen schief in einer Ecke angebracht werden, ist unornamental. Plakative Designs sollen den Blick durch die ungewöhnliche Anordnung der Formen und Farben fangen, wobei sie der Dekoration entgegengesetzte Ziele verfolgen. Solche Absichten lassen sich nur auf Kosten dekorativer Zielsetzung verwirklichen.

2.3 Die Verflechtung visionärer und dekorativer Kunst

Visionäre Werke haben keinen ästhetischen Anspruch und keine praktische Funktion, sie sind an keine formale Gesetzlichkeit und an keinen bestimmten Ort gebunden. Sie bestehen für sich, als Ausdruck bildlich oder plastisch dargestellten Schauens und Erkennens. Solche Werke als Wandschmuck zu verwenden ist, streng genommen, also schon Missbrauch. Nicht um leere Wände auszufüllen, den Anrichtetisch thematisch mit der Wand eines Esszimmers zu verbinden oder einen Garten mit Statuen zu beleben wurden sie geschaffen, sondern um künstlerische Erkenntnisse mitzuteilen.

Finden sie trotzdem eine ornamentale Verwendung, so müssen sie durch einen Rahmen bzw. Sockel von ihrer Umgebung abgetrennt werden, damit ihre Eigenständigkeit dadurch dokumentiert ist. Rahmen und Sockel bilden die einzige formale Beschränkung visionärer Kunstwerke. Dekorative Bildwerke hingegen sind an einen Gebrauchsgegenstand gebunden und sind ihm formal untergeordnet. Wird dekorative Kunst architektonisch verwendet, so spielt der Raum, der ausgeschmückt wird, die Rolle des Gebrauchsgegenstandes.

Oft haben visionäre Kunstwerke auch einen funktionellen Nebenzweck zu erfüllen, z.B. griechische Reliefs als Giebelornamente, Karyatiden als Stützpfiler, gotische Ungeheuer als Wasserspeier, Mosaiken und Fresken als Wandschmuck usw. Das visionäre Element wird dann mit dem dekorativen gepaart und passt sich ihm durch Vereinfachung und Stilisierung seiner Form soweit

an, wie es die dekorative Funktion erfordert. Es verliert dabei seinen gegenständlichen Charakter nicht, büßt aber an Ausdruckgehalt ein, was es an dekorativer Wirksamkeit gewinnt. Wenn beide Komponenten gleichermaßen entwickelt sind, können sie zu einer untrennbaren Einheit zusammenwachsen, wie es die Meisterwerke japanischer Holzschnitte und Wandschirme, chinesischer Tuschzeichnungen oder die Fresken Piero della Francescos bezeugen.

Wie unterschiedlich das Verhältnis von visionärer zu zweckmäßiger Gestaltung sein kann, zeigt der Vergleich einer Karyatide des Erechtheions mit einer „tragenden“ Figur oder dem Hochrelief auf dem Stützpfeiler eines indischen Tempels. Frei stehende Karyatiden tragen den Architrav des Erechtheions der Akropolis. Durch starke Betonung der Senkrechten in Haltung und Faltenwurf sowie durch die eng am Körper anliegenden Arme werden sie der Säulenform und damit dem Zweck ihrer Verwendung angenähert. Hier hält sich das rein künstlerische Element und die architektonische Notwendigkeit die Waage. Bei den Beispielen aus Indien hingegen beherrscht der visionär-freie Aspekt den funktionellen deutlich. Tänzerisch und wie spielend „stützen“ die sich bewegenden und durch die Phantasie geformten Figuren den Sims.

Das dekorative Element wird immer auf Kosten des visionären entwickelt. Die vollkommensten Werke visionärer Kunst sind solche, denen wie bei freistehenden Statuen und Staffeleibildern keinerlei zweckbedingte Beschränkung auferlegt ist. Umgekehrt wird die dekorative Wirkung geschmälert, wenn der visionäre Ausdruck vorherrscht. So scheinen die mächtigen Formen von Raffaels Fresken im Vatikan die verhältnismäßig kleinen Räume zu sprengen und man kann sich darin eines Gefühls des Erdrücktseins nicht erwehren. Die visionäre Komponente überspielt hier die dekorative. Die italienische Wandmalerei des 13. bis 16. Jahrhunderts eignet sich besonders gut dazu, die Entwicklung einer funktionell und symbolisch gebundenen zu einer rein visionären Malerei zu verfolgen, weil die Wandlung sich stetig und über eine lange Zeitspanne hin vollzieht. Dabei ist es für die abendländische Kunst im Gegensatz zur fernöstlichen bezeichnend, dass sich die Naturähnlichkeit der dargestellten Gegenstände zugleich mit der Entfaltung des visionären Elementes entwickelt.

Im Duecento und im Trecento herrscht mit Cimabue, Giotto, Orcagna und den Sienesen die ornamentale Komponente deutlich vor. Der kirchliche Raum und die Form des Altars prägen die Fresken und ihre Tafeln. Die Gestalten und Landschaften sind vereinfacht und mit ornamentalen Zusätzen untermischt. In manchen Bildteilen werden die Formen der Figuren so radikal vereinfacht, dass sie geometrischen Formen angenähert sind. Die Perspektive ist kaum angedeutet, die Figuren oft übereinander angeordnet. Die Farbgebung ist konventionell, dekorativ oder symbolisch bestimmt. Die Werkstoffe werden nach ihrer Brauchbarkeit für eine stilisierende, ornamentale Behandlung der Farbe gewählt (Fresco, Tempera). Die ausgiebig verwendete Goldfolie wirkt der Tiefe des Bildraumes und einer Raum schaffenden Farbgebung entgegen.

Die Freskomaler des Quattrocento, Masaccio, Fra Angelico, Fra Filippo Lippi u.a. passen ihre Werke zwar noch weitgehend den architektonischen Gegebenheiten an. Sie verwenden nur gedämpfte, helle Farben, um die Einheit der Wand nicht zu zerstören, und modellieren ihre Figuren mit großer Zurückhaltung; das visionäre Element gewinnt jedoch zusehends an Bedeutung. Die Bildkomposition wird aufgelockert, Formen und Gebärden werden differenziert. Goldgründe und abstrakte Formen werden nach und nach gemieden, die Linearperspektive wird entwickelt, zugleich aber darauf geachtet, dass dadurch keine zu große Tiefenwirkung im Bilde entsteht.

Die für Wandmalerei geeignetste Technik, das Fresko, wird in der zweiten Hälfte jenes Jahrhunderts meisterhaft gehandhabt. Uccello, della Francesca, Ghirlandaio, Gozzoli, Mantegna und Botticelli lassen sich bei der Darstellung ihrer inspirierten Bilder immer weniger durch architektonische Gegebenheiten binden. Die Modellierung ihrer Gestalten wird verstärkt und die Farb-

gebung soweit differenziert, als es die Flächigkeit der Wand gerade noch erlaubt. Als Folge eingehender Anatomiestudien und perspektivischer Kenntnisse wirken ihre Werke naturähnlicher als die ihrer Vorgänger, doch sind auch sie stets bestrebt, die Einheit der Wand weder durch zu kontrastreiche Farbgebung noch durch allzu naturähnliche Formen zu zerstören. Der künstlerische Ausdruck des Bildes und seine dekorative Funktion sind ausgewogen und in vollkommenem Einklang.

Gegen Ende des 15. und im 16. Jahrhundert ist das nicht mehr der Fall. In den Wandmalereien von Leonardo, Raffael und Michelangelo überspielt das visionäre Element die architektonischen Gegebenheiten und verdrängt das dekorative Element weitgehend. Zwar ist die Farbgebung zum Teil noch dekorativ bedingt, d.h. sie bleibt auf wenige, einfache Töne beschränkt, die nach geschmacklichen Gesichtspunkten über die Bildfläche verteilt werden, aber die Komposition ist bewegter, die Modellierung der Figuren ausgeprägter, die Perspektive bestimmter, die Farben satter, die Tiefenwirkung deutlicher. Die Gestalten treten aus dem Bildraum heraus, hinter ihnen öffnen sich ferne Ausblicke. Das Studium der Luftperspektive und des „Chiaroscuro“ („Hell-Dunkel“) trägt Früchte. Das Bild gewinnt auf Kosten der Flächigkeit der Wand an Tiefe und Ausdruckskraft. Selbst in den stark betonten architektonischen Unterteilungen der Sixtinischen Decke werden die wuchtigen Gestalten Michelangelos nur in Bann gehalten, weil sie farblich sehr zurückhaltend angelegt sind und damit die Einheit der Decke gewahrt bleibt.

Später wird das Fresko, das sich materialmäßig der Mauer am besten einfügt, von einer Mischtechnik abgelöst, welche die Venezianer in abgeänderter Form von Flandern übernehmen. Sie erlaubt es, die zeichnerische Gestaltung der malerischen Darstellung in die Untermalung zu verlegen und das Kolorit durch darüber gelegte Öl-Harz-Lasuren zu entwickeln. Damit gewinnt die Farbe als visionäres Ausdrucksmittel an Bedeutung. Intensität und Farbwert können bis zu den sättesten und dunkelsten Tönen abgestuft werden. Die Gegenstände werden nicht mehr wie bisher durch einen dunklen und einen helleren Ton ihrer Eigenfarbe geformt, sondern durch mannigfaltiges In- und Übereinandergreifen verschiedener Farben. Die dekorative Funktion tritt hinter dem visionären Ausdruck zurück und wird schließlich ganz ausgeschaltet.

Tintoretto und Veroneses Riesenbilder, die als Wandmalereien gedacht waren, wirken wie überdimensionierte Staffeleibilder, weil ihre Schöpfer sich weitgehend über die dekorative Gesetzmäßigkeit hinwegsetzten und den gegebenen architektonischen Raum durch einen neuen ersetzten, den sie im Bilde selbst eröffneten. Folgerichtig wird das Staffeleibild nun in zunehmendem Maße der Wandbemalung vorgezogen. Das visionäre Element entfaltet sich auf Kosten des dekorativen. Die Werke Giorgiones, Bassanos, Caravaggios, Tintoretto und Tizians bilden den Höhepunkt italienischer visionärer Malerei, der erst viel später, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, noch einmal durch Tiepolo und Guardi erreicht wird.

Nach 1600 versinkt die Malerei in Italien allmählich im Naturalismus. Die Maler sind auf rasche Wirkung bedacht, der maltechnische Aufbau des Bildes wird vernachlässigt, die Grundierung wird dunkler (Bulusgründe), die Weißhöhung flüchtiger aufgetragen, der Strich wird verschwommener, die Farbe ölig. Indem geschmackliche Erwägungen in das Bild eingeschmuggelt werden, dringt das dekorative Element durch eine Hintertür wieder in die Malerei ein, jetzt aber nicht in Werke, die eine dekorative Funktion zu erfüllen haben, sondern in das Staffeleibild selbst. Wie die Malerei gerät auch das Kunstgewerbe auf Irrwege: Dekorative Elemente verbrämen visionäre Werke und Gebrauchsgegenstände werden mit naturalistischen Formen verziert. Der Gegenstand verliert dadurch seine formale Geschlossenheit und wird seiner Zweckbestimmung entfremdet, z.B. mit Figuren und Rankenwerk überladene Pokale, aus denen zu trinken ein Kunststück gewesen sein muss. Die Wesensverschiedenheit dekorativer und visionärer Ausdrucksformen wird nicht berücksichtigt, sie werden willkürlich ausgewechselt, eine Erscheinung, die stets ein absinkendes künstlerisches Sensorium anzeigt.

2.4 Über die Subjektivität des Kunsturteils

Die fundamentale Verschiedenheit visionärer und dekorativer Kunst beantwortet die Frage nach der Subjektivität des Kunsturteils. Das Werk des visionär schaffenden Künstlers ist nicht wie dasjenige des dekorativ schaffenden das Resultat persönlichen Geschmacks und Gutdünkens, sondern das Ergebnis transzendenter Wahrnehmung, die ohne den persönlichen Willen oder die persönliche Neigungen des Künstlers zu beanspruchen, unmittelbar dargestellt und mitgeteilt wird. **Der Künstler empfindet seine Vision als etwas transzendent bereits Bestehendes, das ihm eröffnet wurde und das er durch sein Werk gewissermaßen „ohne eigenes Zutun“ weitergibt.**

Der Betrachter des Werkes kann nur das herauslesen, was es ausdrückt. Er kann die Mitteilung aufnehmen oder sich ihr verschließen, sie beachten oder sie übersehen; er kann sie entsprechend seinem künstlerischen Sensorium nachempfinden oder nicht, sie kann ihn beeindrucken oder kalt lassen. Sein subjektives Befinden sollte dabei ebenso unbeteiligt sein, wie es die persönlichen Neigungen des Künstlers waren, als er sein Werk schuf.

Folglich kann der Betrachter eines visionären Bildes berechtigterweise behaupten, es sage ihm nichts. Es steht ihm aber nicht zu, es zu kritisieren, weil es seinem Geschmack nicht entspricht und es beispielsweise zu dunkel, zu farblos oder zu bunt findet. Denn nicht seinen Schönheits-sinn anzusprechen, nicht ihm zu gefallen bezweckt diese Kunst, sondern ihm ein visuelles *Erlebnis* mitzuteilen. Wenn der Betrachter ein solches Werk „schön“ nennt, enthält sein Urteil keine subjektive Wertung ästhetischer Art, sondern die Feststellung, dem Künstler sei die Darstellung seines geschauten inneren Bildes so gut gelungen, dass es miterlebt werden kann. Jede subjektive d.h. vom persönlichen Geschmack des Betrachters abhängige Beurteilung visionärer Kunst ist somit fehl am Platz. **Sowenig der Ausspruch „de gustibus non est disputandum“ auf visionäre Kunst anwendbar ist, so gültig ist er dagegen, wenn er sich auf dekorative Kunst bezieht.**

Der dekorative Künstler formt sein Werk nach subjektivem, eigenem Ermessen, von seinem ästhetischen Takt und seinem persönlichen Geschmack geleitet. Dass er sich dabei an dekorative Richtlinien hält, welche durch die Form und den Verwendungszweck des dekorierten Gegenstandes bestimmt werden, ändert an der Subjektivität seines Schaffens wenig, denn er verwertet diese Regeln nach eigenem Gutdünken. Entspricht sein Geschmack dem des Betrachters, gefällt das Werk, andernfalls nicht. Das Urteil ist subjektiv und fällt deshalb sehr unterschiedlich aus.

Der rasche Wechsel sich ablösender Moderichtungen ist eine Folge der Subjektivität des geschmacklichen Urteils. Wurde bei der Gestaltung des Ornamentes objektiv begründeten Richtlinien genügend Beachtung geschenkt, so kann das dekorative Werk über lange Zeitspannen hin die Zustimmung zahlreicher Betrachter haben, während es bei Missachtung dekorativer Grundsätze höchstens einen kurzfristigen Modeerfolg genießt. Moden sind jedoch so wandelbar, dass die gepriesensten Produkte einer Geschmacksrichtung schon in kurzer Zeit veralten.

Nicht nur die mit Blumengärten beladenen Riesenhüte von 1910 oder die mit Kniefesseln gebundenen Hemdkleider der 1920er Jahre erscheinen uns heute ebenso eigentümlich oder unschön wie unsere Kleidermode späteren Generationen erscheinen wird. Auch die vielbewunderten Nippsachen vergangener Jahrhunderte, das mit ornamentalen Zutaten überladene Porzellan, die Inneneinrichtungen des Jugendstils oder die Möbel, Tapeten und Vorhänge zierenden süßlichen Schäferszenen des 18. Jhs. sowie damals hochgeschätzte Maler wie Largillière, Lemoyne, Greuze u.a. sprechen spätere Generationen mit anderen Geschmacksrichtungen nicht mehr an.

Allerdings können veraltete Formen wieder hochgespielt werden, denn der Modegeschmack ist ein zeitlich begrenztes Kollektivphänomen, das meist aus wirtschaftlichen Erwägungen, künstlich erweckt, verändert, fallengelassen und wieder belebt wird. Charakteristisch für die Mode ist die Intoleranz, mit der frühere Geschmacksrichtungen bekämpft werden. Die Mitläufer der Mode sind immer überzeugt, die einzigen Träger künstlerischen Fortschritts zu sein. In Wirklichkeit gibt es keinen Fortschritt, sondern nur einen Wandel des Zeitgeschmackes und gerade die triumphierendsten und neuesten Formen veralten am raschesten. **Kunstprodukte haben umso weniger Bestand vor dem Urteil kommender Generationen je mehr sie von der herrschenden Mode ihrer Entstehungszeit geprägt wurden. Ihr Wert besteht dann noch in der Dokumentation vergangenen Zeitgeists.**

Da Modeerzeugnisse künstliche Gebilde sind, entsprechen sie keinem wirklichen, tieferen Bedürfnis des menschlichen Geistes und können ihn infolgedessen geschmacklich nur vorübergehend und künstlerisch gar nicht befriedigen. Einer kurzen Scheineuphorie für bestimmte Erscheinungen folgt, wenn diese missliebig geworden sind, eine Kehrtwendung zu entgegengesetzten Formen hin, und je weiter die Mode nach einer Seite ausschlägt, um so heftiger pendelt sie nachher in die Gegenrichtung.

So wandelt sich der subjektive Geschmack ständig, weil er auf veraltete Formen mit der Suche nach entgegengesetzten reagiert: Auf besonders kurze Kleider folgen ungewöhnlich lange, auf die Gefühls überschwängliche Romantik der eisige Neoklassizismus, auf die Empfindsamkeit des Impressionismus die intellektuell begründeten Konstruktionen des Kubismus, auf die abstrakte Malerei die ultranaturalistische Pop-Art, auf den nüchternen Stahlmöbelstil die verspielten Formen einer Nostalgiewelle. **Der menschliche Geist, der seine Mitte verloren hat, wird verwirrt von einem Extrem ins andere verschlagen** (s. Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948),

Die Empfänglichkeit für dekorative Kunst ist verbreiteter als diejenige für visionäre, die ein entwickelteres künstlerisches Sensorium voraussetzt. Fehlt dieses oder wird es nur durch andere Ausdrucksformen angesprochen, z.B. durch musikalische und nicht durch visuelle, so bleibt der Betrachter für die Vision eines bildenden Künstlers blind. Das Werk berührt ihn nicht und, da er sich seines mangelnden Kunstsinnens nicht bewusst ist, weicht sein Urteil auf äußere Merkmale der Bildwerke aus: auf den thematischen Inhalt, auf maltechnische Eigenschaften oder auf ästhetische Reize. Sein Urteil wird unsachlich und subjektiv. Er findet Rembrandts Gesichter zu holprig und Rubens' Frauen zu dick. Das transzendente Formerlebnis, das sich in diesen Bildern ausdrückt, die Fülle nie versagender Phantasie, die Ausdruckskraft des Pinselstriches, die Wucht der Farbgebung, die Souveränität der Darstellung bleiben ihm verborgen – er sieht nur pockennarbige Gesichter und dicke Leiber. Infolgedessen unterscheidet er auch die von Schülerhänden ausgeführten Bilder nicht von denen des Meisters, z.B. die überdimensionierten Malereien aus der Werkstatt Rubens' von seinen herrlichen eigenhändigen Werken wie den Hélène Fourment-Portraits oder den Entwürfen zum Maria Medici-Zyklus in der Münchner Pinakothek.

Wer für die Vision des Künstlers unempfänglich ist und sie subjektiv beurteilt, muss auch das Urteil dessen, der sie nachempfindet, für subjektiv halten und wird für jede Erklärung unzugänglich sein. Da der künstlerische Gehalt eines Werkes und damit auch sein Fehlen nicht nachweisbar ist, wird mit pseudo-visionärer Kunst viel Unfug getrieben. Visionärer Ausdruck und künstlerische Phantasie wird durch formale Spielerei oder verblüffende Effekte vorgetäuscht. In Zeiten künstlerischer Instinktlosigkeit sind solche Irreführungen schwer aufzudecken. Da der amüsische Betrachter den visionären Ausdruck nicht kennt, hat er keine Vergleichsmöglichkeit und kann dessen Karikatur nicht durchschauen. **Wer gegen das Kunsterlebnis immun ist, vermag nicht zu unterscheiden, was Kunst und was Betrug ist.**

Außerdem wird die Unterscheidung von dekorativer und visionärer Kunst erschwert, weil nur Werke der größten Meister ganz frei von dekorativen Elementen sind. Eine Bildkomposition kann ästhetischer Genugtuung zuliebe formal ausgeglichen oder farblich abgestimmt worden sein. Bei der Zusammenstellung eines Blumenbildes oder der Verteilung von Figuren im Raum können geschmackliche Gesichtspunkte mitgewirkt haben, obgleich dem Werk ein visionäres Erleben zugrunde liegt. Solche Bilder sind Zwitter, deren künstlerischer Ausdruck durch einen subjektiven Einschlag abgeschwächt wurde. Ihren visionären Gehalt von dekorativen Beimischungen auseinander zu halten, ist für den unerfahrenen Betrachter nicht leicht. Er schwankt zwischen künstlerischer Ergriffenheit und ästhetischem Genuss. Auf die Beurteilung solcher Werke wirkt die Zeit wie ein Sieb, das die ästhetischen Bestandteile mit der Wandlung des Zeitgeschmackes fallen lässt und die visionären erhält.

In Zeiten verwirrter Kunstbeurteilung sind solche Siebe allerdings unzuverlässig. Wirtschaftliche Interessen können dann längst abgesetzte Kunststile und Moderichtungen erneut hochspielen und das Urteil des Publikums – heutzutage durch den Einsatz der Massenmedien – verfälschen. So wurde der totgeglaubte Jugendstil und seine bereits in Vergessenheit geratenen Maler wie Stuck und Klimt wieder entdeckt und dann zu Ehren und hohen Preisen empor publiziert.

2.5 Die Architektur

Unter den Künsten nimmt die Architektur eine Sonderstellung ein. Mit einem Fuß steht sie im Bereich der visionären Kunst, mit dem anderen auf dem Boden der angewandten Kunst. Als Ausdruck raumgestaltender Vorstellungen gehört sie zur visionären Kunst, als auf einen Verwendungszweck ausgerichtete Konstruktion zur angewandten Kunst. Zwar spielen visionäre Elemente in der Architektur oft eine sekundäre Rolle oder fehlen ganz, ein Bauwerk ohne Verwendungszweck ist aber undenkbar. Jeder Bau hat seine Zweckbestimmung als Wohnung, Fabrik, Kultstätte, Versammlungsort, Geschäftslokal usw. Ausschließlich auf ihre Nutzbarkeit hin geplante Gebäude (z.B. Lager, Ställe, Garagen) fallen nicht unter den Begriff der Architektur als Kunst und interessieren hier nicht. Als Kunstwerke können nur Bauten gelten, denen eine architektonische Idee im Sinne einer künstlerischen Vision zu Grunde liegt. Im Unterschied zu jener der Malerei umfasst die architektonische Idee jedoch sowohl visuelle als auch Zweck orientierte Aspekte.

Der Verwendungszweck des Bauwerks gehört für den Architekten zu seiner künstlerischen Vorstellung so wie das Sujet zur Vision des bildenden Künstlers. Der Synthese von Form und Gegenstand des visionären Bildners entspricht die Synthese von Raumvorstellung und Zweckbestimmung des Architekten. Das Wegfallen einer Komponente dieser Synthese bedeutet sowohl für Bauwerke wie für Gemälde oder Plastiken den Verlust des künstlerischen Gehalts. So wie in der Malerei aus der bloßen Beobachtung äußerer Formen eine künstlerisch wertlose Nachahmung der Naturerscheinung resultiert, so ist der künstlerisch neutrale Nutzbau das Ergebnis einer architektonischen Betätigung, die nur auf die Zweckbestimmung ausgerichtet ist.

Ein amüsischer Betrachter sieht keinen Unterschied zwischen Werken der Kunst und solchen der Technik: er hält die elegant über eine Schlucht gespannte Eisenbetonbrücke dem romanischen Dom für ebenbürtig oder setzt den Wert einer Kunstphotographie mit dem eines Gemäldes aus Meisterhand gleich. Es entgeht ihm, dass der auf beide Objekte angewandte Begriff „schön“ jeweils einen anderen Sinn hat, je nachdem ob auf den architektonischen Ausdruck des Doms oder ob auf die gelungene technische Lösung des Brückenbaus bezogen. Die Schönheit des Domes ist das Resultat architektonischer Phantasie, diejenige der Brücke das Ergebnis einer hauptsächlich auf die Nutzbarkeit ausgerichteten technischen Berechnung. Die Gestalt der

Brücke ergibt sich aus der technischen Lösung des Problems „Überbrückung“, die mehr oder weniger innovativ und elegant ausfallen kann, während die Technik für den Erbauer des Domes nur ein Mittel ist, seiner architektonischen Idee Gestalt zu geben.

So wie das thematische Motiv in der Malerei hat auch die Zweckbestimmung in der Architektur nur insofern eine künstlerische Bedeutung als sie durch die Phantasie erfasst und in die architektonische Idee integriert ist. Tempel, Dome, Pagoden und Moscheen sind Ausdruck einer Raumvorstellung, welche durch die Phantasie des Architekten mit dem Verwendungszweck und der Umgebung des Bauwerkes zu einer unauflösbaren Synthese verschmolzen wurden. Die klaren Bauformen eines griechischen Tempels oder Theaters bilden eine untrennbare Einheit mit weiteren Kultstätten, besonders wenn in erhöhter Lage mit Sicht auf eine hügelige Landschaft, die Unterstadt oder auf das Meer. Das trifft besonders zu auf urbane Zentren mit einer Akropolis, z.B. in Athen, Pergamon oder Lindos. Dagegen konnte die weite apulische Ebene nur durch das auf einer einsamen Bodenerhebung errichtete Castel del Monte beherrscht werden.

Wie abträglich für die architektonische Idee der Verlust einer ihrer Komponenten sein kann, zeigt sich, wenn die Umgebung des Bauwerkes verändert wird. Z.B. hatte die Sanierung des Trastevere in Rom schwere Folgen für den gesamten architektonischen Komplex des Vatikans. Der gewaltige Eindruck, den der von Säulengängen umrahmte Petersplatz machte, wenn man aus dem Gewirr enger Gässchen heraustrat, ist durch den teilweisen Abbruch dieses Viertels und die breite Schneise der Via della Conciliazione 1937 zerstört worden. Berninis Platz wirkt nun als ein nur wenig erweiterter Endpunkt dieser überdimensionierten Straße, in deren Hintergrund der Petersdom klein wie ein Spielzeug erscheint. Vom Dom, dieser genialen architektonischen Idee Michelangelos, kann man sich nur noch eine Vorstellung machen, wenn man den mächtigen Kuppelbau von hinten betrachtet, denn die Vorderansicht ist durch die nachträglich hinzugefügte Fassade banalisiert, durch den Straßendurchbruch verniedlicht und der Innenraum durch Anhäufung geschmacklosen Beiwerks verunstaltet worden.

Anm. d. Red. – Ein anderes Beispiel ist die Zerstörung von Berlins historischer Mitte auf der Spreeinsel durch Krieg, kommunistische Ideologie und sozialistische Architektur ist ebenfalls ein krasses Beispiel für den Verlust einer – allerdings nach und nach gewachsenen – architektonischen Idee durch Wegfall einzelner Teile. Dem nach dem Zweiten Weltkrieg noch existierenden Lustgarten mit dem Alten Museum und der Friedrichwerderschen Kirche (beides von K. F. Schinkel erbaut) sowie dem Dom fehlte nach der Sprengung (1950) des teils beschädigten und teils ausgebrannten Stadtschlusses der Zusammenhalt. Ein schlüssiges Ensemble konnte weder durch das Staatsratsgebäude der DDR noch durch den „Palast der Republik“ (erbaut 1973-76, abgerissen 2006-2008), dem Sitz der Volkskammer plus Kulturhaus für Veranstaltungen, nicht entstehen. Wie groß das Problem ist, zeigen die Jahre lange Diskussion zur Neugestaltung und schließlich der aufwändige „Neubau“ des Schlosses mit moderner Nutzung zur Wiederherstellung einer gewissen Harmonie.

Das Ornament spielt für den Architekten eine andere Rolle als für den bildenden Künstler oder den Designer. Dem Dekorateur ist der architektonische Raum ein zu verschönernder Gegenstand, dem Architekten bedeutet das Ornament eine seiner Ausdrucksformen. So trägt in klösterlichen Kreuzgängen die Anordnung der Säulen, die Ornamentik der Kapitelle, die Bemalung der Wände, die Grünanlage des Atriums und sein plätschernder Brunnen dazu bei, den der Kontemplation geweihten Wandelgängen und der stillen Abgeschlossenheit monastischen Lebens einen Rahmen zu geben. Voraussetzung für ein gelungenes architektonisches Werk dieser Art ist ein auf den Nutzen des Gebäudes gerichtetes, in eine Vision eingebrachtes Gesamtkonzept.

