



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Das Schöne und die Kunst**

**Vischer, Friedrich Theodor**

**Stuttgart, 1898**

Ausführung ins Einzelne

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-88914](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-88914)

Bei diesem Geschäft ist nun am meisten das Denken thätig, der berechnende Verstand; jedoch niemals allein, denn auch hierin waltet wesentlich die geniale Anschauung des inneren Bildsinns. Es gibt eben verschiedenes Denken. Wir wissen ja: verhüllt in der Phantasie des Künstlers, Musikers, Dichters wirkt ein tiefes Denken ganz eigener Art, ein dynamisches Denken in Formen<sup>1)</sup>. Und diesem Phantasiedenken zu folgen und nachzugehen, das erhöht und vertieft den Genuß der Kunstwerke ganz anders, als wenn wir nur darüber hinfliegen.

Wir haben gesehen: wem es nicht wie im Traum aufsteigt, der ist kein Dichter. Das gilt aber auch vom Komponieren. Wem dieses Traumbild nicht die führende Macht ist beim kritischen Einteilen und Ordnen der ersten Skizze, beim Umstellen dieser und jener Bestandteile, beim Austilgen von Fehlern und Schlacken, beim Eintrag von Zuthaten, bei der näheren Entwicklung der Kontraste und Konsonanzen, der bringt nur kaltes, totes Zeug zu stande.

Aber wenn der Künstler mit seinem ersten Entwurf beschäftigt ist, so findet er nicht nur Mangel an Ordnung und Harmonie, sondern auch an natürlichem Ausdruck und Bestimmtheit des einzelnen. Der Uebergang zum wirklichen Darstellen und Ausarbeiten überzeugt ihn, daß sein inneres Bild zu unklar, zu bleich, zu verschwommen ist.

Dabei rede ich freilich nicht von Architektur und Musik, sondern nur von den Künsten, welche gegebene Naturformen nachahmen, also von Skulptur, Malerei und Poesie.

Denken Sie aber vorerst einmal nur an das gewöhnliche Vorstellen, noch abgesehen von dem des Künstlers. Es sind uns doch wohl die Züge unserer Freunde eingeprägt, sonst würden wir sie ja gar nicht erkennen, wenn sie uns begegnen. Wir tragen in uns eine Art von Photographiensammlung. Einen Bekannten als solchen ansehen, heißt: ihn mit dem in uns bewahrten Lichtbild zusammenhalten. Ebenso muß das Tier geistige Bilder in sich hegen, womit es dies und dies vergleicht.

<sup>1)</sup> Vgl. oben S. 47, 51, 108.

Also gut, die Phantasie hat ein vortreffliches Gedächtnis. Wir erinnern uns der Gestalt jedes vertrauten Menschen. Aber wenn man nun fragt: „Wie verlaufen seine Augenbrauen, Nasenflügel? Wie ist seine Stirne geformt, wie sein Schädel gebildet, sein Kinn, sein Mund? Welche Form haben seine Ohren?“ Wie steht es dann? Wir werden es häufig nicht wissen. Als der Philosoph Zeller mit einem Nekrolog Schweglers, unseres beiderseitigen Freundes, beschäftigt war, schrieb er mir nach Zürich, er erinnere sich nicht mehr, was für Augen der Verstorbene gehabt habe, — und ich wußte es auch nicht mehr, obgleich ich ihn eine Zeitlang täglich gesehen hatte. So wird es manchem in manchen Fällen gehen. Das Anschauungsbild, das ich mit meinen Augen aufgefaßt und mir geistig angeeignet habe, das ich mir auch in Abwesenheit des Gegenstandes innerlich hervorrufen kann, dieses vergeistigte Bild ist eben nur geistig und deshalb ohne nähere Bestimmtheit. Es zeichnet sich aus durch den innigen Hauch, durch die Idealität des seelischen Lebens; ja es scheint oft ganz deutlich zu sein, ist es aber in der That nicht.

Der Künstler nun faßt von vornherein, auch beim wirklichen Sehen der äußeren Erfahrung, schärfer auf, er schaut immer mit offenen, hellen Augen; und er merkt sich genauer, wie die Dinge sind.

Aber auch ihm genügt das nicht, wie er auf jede Weise erfährt. Ein Porträtmaler, und wär' er der geschickteste, wird nicht einmal die Schleife an einem Halstuch gern aus dem bloßen Kopfe malen; er muß es noch einmal ansehen, er will nicht willkürlich verfahren. Ein Landschaftsmaler, der sich auf die verschiedenen Arten des Baumschlags, auf die Schicht- und Bruchformen des Felsgesteins ausgezeichnet versteht, muß doch immer wieder die einläßlichsten Studien machen; und wenn er ein Bild malt, so muß er wieder sorgfältig nachprüfen, wie das Korn dieser Felswand beschaffen, wie diese Bäume und Büsche verästelt und belaubt, wie diese Farben getönt sind. Wer Naturstudien versäumt und Modelle selten oder gar nicht zu Hilfe nimmt, kommt zu Schaden als Künstler. Die Natur

ist immer streng, und ihre unerbittliche Realität läßt sich nicht umgehen. Und daher die Skizzenbücher bei jedem Maler, die Notizen bei jedem Dichter. Das führt ins einzelne hinein und kann nachher verwendet werden. Es ist sehr interessant, darauf hin die Handzeichnungen großer Künstler anzusehen. So die von Lionardo da Vinci. Der hat immer, was er nur konnte, aufgefangen. Man sieht, wie genau er die Charaktere, den Ausdruck der Gemütsart und der Leidenschaften, den Bau und die Bewegungsformen der Menschen und des Pferdes studierte. Um die Mimik der Todesangst zu beobachten, ging er sogar zu Hinrichtungen.

Das Genie besitzt zwar jene geheimnisvolle Kraft, die man Intuition genannt und immer wieder zu bedenken hat, wo sich's um Kunst handelt. Es vollbringt ja das Wunder des Anscheins, als hätte es mit leiblichen Augen erblickt, was ihm doch nie vorgekommen ist. Von irgend einem ganz geringsfügigen Motiv ausgehend und an dieses anknüpfend, vergegenwärtigt es eine Erscheinung, die es in Wirklichkeit nie gesehen hat, so daß wir staunen müssen, wie sie getroffen ist. Shakespeare hat gewiß niemals einen so teuflischen Bösewicht erlebt, wie Richard III. einer war; er hat dafür aus dem gesammelten Vorrat seiner Erfahrung nur vereinzelte und ungenügende Züge zur Verfügung gehabt. Aber das innerste Wesen des vollkommen Bösen ist von ihm in diesem Richard mit einer Macht ergründet, daß der Psycholog Mühe hat, ihm nachzutauchen<sup>1)</sup>. Wo bringt er es her? Aus dunklen Geistesstiefen, die wir nicht durchdringen. Aber auch die Intuition trifft noch nicht genug. Wenn es an die Ausführung geht, so muß die Natur noch einmal angeschaut werden. Auch des genialsten Künstlers Innenbild ist noch verschwommen. Wir wissen: als Schiller an seinem Taucher schrieb, ließ er sich von Goethe ein Buch über die Fische kommen. Darin fand er nun den Hammerfisch und den stacheligen Rochen. — Das österreichische Militär war ihm bekannt, aber als er mit Wallensteins Lager beschäftigt war, reiste er doch

<sup>1)</sup> Vergl. oben S. 77, 208, 209.

nach Karlsbad, um das eigentümliche Wesen dieses Heers, die charakteristischen Typen in ihm und ihr Gehaben noch einmal recht zu betrachten; und dort hat er seinen Wachtmeister geholt. Dann sehen Sie einmal nach, was er alles zu seinem Demetrius gelesen, und mit welchem Fleiß er sich alles aufgeschrieben hat. Das scheint nun fürchterlich prosaisch, aber die Kraft war da, das in Gold zu verwandeln. Die ausführende Kunst braucht eben solche Stützen und Anhalte.

So kann der Künstler, welcher Menschen darstellt, zum Gliedermann greifen, schon wegen des Faltenwurfs. Wo es aber an Leben fehlt, da werden wir diesen durchspüren. An Beispielen wäre kein Mangel. Von der Art, wie die Falten sich legen, biegen, rollen, hat der Künstler wohl einige Erinnerung; er hat es im Leben fleißig beobachtet und in der Zeichenschule studiert, aber wenn er nun seine Gestalten ausführen will, so muß er doch wieder nachsehen und sich vorerst damit behelfen, seinem Gliedermann die Gewänder umzulegen. Aber er hat sich dabei zu hüten, daß man ihnen nicht das Absichtliche, Künstliche dieses Behelfes ansieht.

Er wird daher das lebende Modell auch dafür herbeiziehen müssen. Das kann er überhaupt gar nicht entbehren. Es kommt nur darauf an, wie er es verwendet. Ich könnte gar manche Werke anführen, die augenblicklich den Eindruck machen: da sieht das Modell heraus. Ist dagegen ein Künstler zu bequem, um seine Gestalt nach dem Modell zu prüfen, so wird er sie hinwerfen, wie aus dem Ärmel geschüttelt, aber es wird ihr mindestens in einzelner an Wahrheit fehlen. Kaulbach hat das Modell vernachlässigt und ist so in ein konventionelles Figurenzeichnen hineingeraten.

Es scheint eine eigentümliche Forderung, daß der Künstler Modelle gebrauchen solle. Man könnte daraus schließen, er lese sein Bild bloß mechanisch aus ihnen zusammen. Dazu kommt: das Modell ist immer in gespannter Haltung und droht das Bild steif und tot zu machen. Hier ist aber ganz einfach wieder zu bedenken, daß bei diesem scheinbar effektiſchen Herausflauben und Kombinieren, bei diesem scheinbar mosaikartigen

Zusammensuchen das Führende doch die innere Anschauung mit der lebendigen Erfahrung des unmittelbaren Lebens ist. Um dem noch zu verschwommenen Bilde, das ihm vorschwebt, Bestimmtheit zu geben, braucht also der Künstler das Modell, aber indem er es braucht, steht er doch himmelhoch über ihm, denn sonst könnte er ja das rechte Modell nicht auswählen und mit seinem inneren Bilde nicht vergleichen.

Ein berühmtes Gemälde von P. Delaroche stellt Cromwell dar, wie er den Sarg des hingerichteten Königs öffnet und seine Leiche ansieht. Das vornehme Totengesicht und der charaktervolle, hartgeschmiedete, in Formen grobe Republikaner bilden einen ergreifenden Gegensatz. Er trägt die Tracht des 17. Jahrhunderts: das Koller, den breitgekrempten Hut, die hohen Stiefel 2c. Da es nun ans Malen geht, fragt sich Delaroche, wie das denn eigentlich aussieht. Und was thut er? Er läßt ein Kostüm machen und zwar auf den Leib eines Arbeiters. Der muß es vier Wochen lang anhaben und dann erst Modell stehen, denn Delaroche will die Formen und Falten, wie sie sich beim Tragen bilden.

So sehr kann ein Künstler die Nachhilfe durch Modell und Kostüm verwerten. Aber auch, was er dabei findet, hat er, wie gesagt, noch wesentlich zu ergänzen durch das besondere Gepräge der Erscheinung, wie sie als ein intimes, aber nur halb deutliches Bild in seinem Geiste lebt und wie sie in ihrem anschaulichen Wesen beschaffen wäre, wenn sie wirklich leben würde. Dann nützt diese Nachhilfe, ohne zugleich zu schaden, dann drückt sie der Arbeit keinen mechanischen Charakter auf. Alles Verwerten des Modells muß geführt sein von der inneren Vorstellung und von der lebendigen Kenntnis wahrer, nicht modellmäßiger Natürlichkeit.

Wir sind noch einmal auf die Natur zurückgewiesen, mit welcher wir doch fertig zu sein meinten. Die Natur ist eben noch da, und wenn das Kunstwerk ausgeführt werden soll, so behauptet sie wieder ihre Rechte. Ihre Wärme, Frische, Wahrheit muß immer wieder in die Werkstatt hereinscheinen. So stünden wir also wieder beim Naturschönen.

Wir haben uns seiner Zeit überzeugt: das Schöne ist nur scheinbar in der Natur. Wenn wir meinen, es dort zu finden, so vergessen wir, daß dabei unser von innen heraus verklärendes Auge das Wesentliche bewerkstelligt. Das Schöne, sagten wir uns, ist also kein Objekt; es ist immer eine Schöpfung. Diese ist zwar zunächst hervorgerufen durch den Anblick eines besonders günstig ausgefallenen Gegenstands in der Natur, aber jeder ästhetische Wert wird ihm erst (unbewußt) hineingeschaut. Wir sehen ja mit unseren Augen nicht den Gegenstand, wie er ist, sondern schon in diesem unserem Sehen wird er verändert, resorbiert, idealisiert. Rein als Objekt genommen, würde diese Rinde, diese Haut ganz anders aussehen. Und so gelangten wir vom Naturschönen zur Phantasie, als der eigentlichen Schöpferin des Schönen. Nun aber sind wir dennoch wieder an den Gegenstand gemahnt und können vorerst einmal poetisierend sagen: Das Naturschöne rächt sich für diese Hintanstellung durch die Phantasie, wenn es ans Schaffen geht; es sagt: halt, du mußt noch einmal nach mir zurückschauen, mir noch einen Schuldenposten tilgen. — Es hat ja vor aller Kunst voraus die volle Lebendigkeit. Wie könnte z. B. ein Maler mit seinen Mitteln die Intensität des Lichtes erreichen? Oder den Glanz eines Menschenauges? Davon kann er nur durch Relationen eine scheinbare Vorstellung geben, und die ganze Naturlebendigkeit erreicht er niemals; es muß etwas davon absterben, um in seinem Werk, mit einer neuen Seele begabt, aufzustehen. Es wird alles um einen Ton tiefer gehalten und wird dafür seelischer. — Das Leben der Kunst ist ein geistiger Schein. Sie muß töten, um scheinbar zu leben<sup>1)</sup>. Das Naturschöne lebt wirklich. Es vereinigt in sich, was die Kunst notwendig trennen muß: Form, Farbe, Bewegung, Schall, Geruch, Geschmack. Die Kunst muß trennend töten, kann z. B. in der Plastik nicht zugleich Form geben und wirkliche Bewegung. Sie isoliert, um eine Quelle der Schönheit ganz zu erschöpfen<sup>2)</sup>. —

<sup>1)</sup> Vgl. oben S. 206.

<sup>2)</sup> Vgl. oben S. 202 und 207.