



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Das Schöne und die Kunst**

**Vischer, Friedrich Theodor**

**Stuttgart, 1898**

Direktes und indirektes Idealisieren

---

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

sie erscheint etwas überschmückt. Unter anderem kommt ihm der Gedanke: wie wär's, wenn ich ein Motiv aus Homer einführte, etwas in der Art jener furchtbaren Scene, wo Achill schonungslos den Jüngling Lykaon niederstößt? Und er hat sie nachgedichtet in der 7. Scene des zweiten Actes. Hier ist die Jungfrau ins Antike hineinstilisiert. Prächtig, schön und edel. Aber das geht nicht in solchem Zusammenhang. Dieser ist mittelalterlich, mystisch, ein Heiligenbild und verlangt eine andere Art von Stil; der antike will da nicht hinein.

Unsere moderne Malerei. Seitdem wir das Eckige, Harte, Trockene unserer Alten überwunden und die Antike, sowie die italienische Renaissance studiert haben, wissen wir, wie eine schöne, edel bewegte Menschengestalt darzustellen ist. Nun zeichnet z. B. ein Maler einen gepanzerten Ritter zu Pferde mit einem Bein, wie es etwa ein eleganter Ballettänzer hat; seinen Ringelpanzer behandelt er wie ein Tricot. Jetzt nehmen Sie dagegen Albrecht Dürers Kupferstich: Ritter, Tod und Teufel. Sehen Sie einmal hin! Wie fürchterlich steif und eckig der Ritter zu Pferde sitzt! Aber er ist mir tausendmal lieber als der glatte, schöne Schuppenpanzerheld unserer klassizistischen Romantik. Die Muskeln bildeten sich nicht zu so schönen Wellen, und man bewegte sich nicht so griechisch, als man „den Eisen“ trug. Da lobe ich mir die Naturtreue vor einer Schönmalerei, welche die Wahrheit verlegt und ganz trügerisch stilisiert.

Dies führt nun auf die zwei großen Gegensätze, die immer von neuem sich spaltend und relativ wieder versöhnend, die ganze Geschichte der Kunst durchziehen. Ich meine den fundamentalen Hauptunterschied der idealistischen und der realistischen Stilrichtung<sup>1)</sup>.

Ich habe dieses wichtige Thema feinerzeit nicht ausführlich genug behandeln können. Es gehört eigentlich in die Lehre von der Phantasie, denn der letzte Grund, warum dieser Gegensatz in der Kunstgeschichte immer wieder auftritt, der liegt im

<sup>1)</sup> Vgl. oben S. 27, 105 ff., 216, 217.

Unterschied der Begabungsqualität, das heißt der Auffassungsart. Dann kommen freilich historische Bedingungen dazu und bewirken, daß die eine Auffassung bei diesem, die andere bei jenem Volk zur Herrschaft gelangt. Die Begriffe Realismus und Naturalismus werden häufig verwechselt. Ueber diese Konfusion sollte man endlich hinauskommen. Naturalistisch heißen wir eine ins einzelne gehende Naturnachahmung an einer Stelle, wo sie nicht gefordert, nicht gut ist. Ein Porträtmaler kann z. B. den Pelz am Kleide der abzubildenden Person mit so peinlicher Genauigkeit vornehmen, daß er dadurch das Interesse des Betrachtens vom Antlitz abzieht. Und eben dies ist naturalistisch: hier geht so nah auf die Natur einzugehen, während man es hier jetzt nicht will und nicht braucht. Sehen Sie einen interessanten Menschenkopf, so haben Sie in diesem Augenblick nicht Zeit, auch eigens auf das Beiwerk zu merken. Der Pelz ist mir eingefallen über einem Wort des Malers M. Schwind. Der hat ja überhaupt so manchen guten Witz gemacht. Es war einst in München ein solches Bildnis ausgestellt. Der Kopf erschien nicht eben ausgezeichnet, aber der Pelz. Und Schwind sagte dazu: „ja, wenn ich ein Schab wär, würd' ich's mir schon gefallen lassen!“

Das Wort realistisch brauchen wir in einem Sinn, daß sein Gegensatz keineswegs ausgeschlossen ist. Realistisch verfahren heißt kühn, voll und stark hineingreifen in die Bestimmtheiten, welche jedes individuelle Gebilde hat, auch die Sitten und Kostüme der Menschen schildern, so wie sie nun einmal sind, und dabei ohne Scheu Mißformen, Dissonanzen aufnehmen, dennoch aber dafür sorgen, daß ein harmonischer Gesamtausdruck entsteht. Der Realist gibt also Schönes auf einem Umweg, aber er gibt es, und Shakespeare ist so gut ideal wie Sophokles, nur eben indirekt ideal.

Indirekt ideal nenne ich ein Kunstwerk, das uns durch Unschönheiten zuerst einen Stoß gibt, worauf wir dann aber, näher verweilend, finden, daß die Harmonie an anderen Stellen bis zum vollen Wohlgefallen hergestellt wird und uns hier vielleicht noch mehr befriedigt, als wo sie unbedingt erscheint.

Ich habe schon an Claude Lorrain und Jakob Ruysdael erinnert<sup>1)</sup>. Der berühmte Lothringer malt Götterlandschaften, Gefilde einer Natur, wie sie glücklichen, zeitlosen Menschen entsprechen soll. In diese Luft, unter diesem Himmel, auf diesem Boden gehören nur höhere Wesen; da blüht ein seliges Leben. Betrachten Sie dagegen z. B. Jakob Ruysdaels „Judenkirchhof“ in Dresden. Da haben Sie zunächst lauter Unerwünschtes und Unförmliches, knorrige, zerfetzte Bäume, aufgewühltes Erdreich, düstere, wildjagende Wolken. Dann aber kommt es, dann ruhen Sie aus in der Beleuchtung, in der Schönheit, die mit ihr aus dem Ganzen atmet. Und Sie erkennen: diese zusammenfassende, aufweichende, lösende Beleuchtung hätte diese Kraft nicht, wenn sie nicht zeigte: ich kann auch so harte, eckige Formen überziehen mit dem Zauber der Harmonie.

In den Niederlanden war die Kunst seit 1530 ganz in der Nachahmung der großen Cinquecentisten Italiens befangen. Dagegen opponiert nun Rubens, obgleich auch in seiner Kunst ein großes Maß von positivem Einfluß der Italiener walte. Wie ein Gegenstoß stärkster Art erscheint sein bethlehemitischer Kindermord in München, wenn man es mit Raphaels Bild derselben Scene vergleicht. Bei diesem bleibt alles edel und in einem gewissen Sinne nobel maßvoll. Rubens dagegen erschöpft vollauf die furchtbare Wildheit dieses Vorgangs. Mancher mag da mit unmittelbarer Abwendung seines Gefühles sagen: das geht zu weit in das Häßliche hinein. Aber es ist eigentümlich hiemit: das Gefühl des Laien liebt sich die Bequemlichkeit und versagt gar leicht. Der wahre Kenner dagegen rühmt von diesem Gemälde mit Recht, es sei eines der größten Kunstwerke der Welt und zwar vor allem durch den darin entwickelten Gehalt von Kraft und Feuer. Der „Realist“ muß namentlich diese Potenz einsetzen und deshalb roher, kräftiger zeichnen als der „Idealist“.

Noch schroffer, noch cynischer ist Rembrandts Opposition gegen die Idealisten, gegen ihr leer schönes, akademisch ge-

<sup>1)</sup> S. 27.

wordenes Wesen. Man versteht seinen Ganymed in Dresden erst ganz, wenn man das Polemische darin mit in Anschlag bringt. Er dachte dabei: ich will euch zeigen, wie es da hergeht, wenn ein Hirtenknabe von einem Adler geraubt wird; der lächelt nicht so süß, wie Correggio es euch weismacht; der heult und pißt vor Angst.

Es ist das zauberhafte Halbdunkel, wodurch wir mit den oft sehr rohen Gestalten Rembrandts versöhnt werden. Manchmal macht er es zu dick mit seinen Realformen; er scheint eine subjektive Vorliebe für gewisse Häßlichkeiten, z. B. für fett faltige Weichteile zu haben. Aber wer würde deshalb einen Rembrandt verkennen? Er ist in seiner Art ebenso stilvoll wie Raphael in seiner anderen.

Und wer würde nicht vor seinen Werken erfahren, daß auch der sogenannte Realismus, von dem man es nicht wie vom Idealismus zu erwarten geneigt wäre, Stil im Sinne der Großheit hat, im emphatisch genommenen Sinne des Worts?

Und so verhält es sich auch in der Poesie. Zum Beispiel: Shakespeare und Sophokles sind nach ihrer Stilrichtung total verschieden, aber wer wird bezweifeln, daß Shakespeare stilgroß ist bei all seiner Lebensfülle und trotz gewissen Flecken, die wir nicht loben. Oder hat etwa sein Macbeth keinen Stil? Zum Beispiel in der Komposition? Verfolgen Sie die ganz klaren Tempi, die Stationen seines Aufsteigens zur Höhe und der Fallgeschwindigkeit seines Untergangs! Sehen Sie, wie bedeutend die Glieder dieses Schicksalsgebäudes unterschieden und verbunden sind! Sehen Sie, mit welcher Gewalt die innere Natur des Bösen auch in seiner Selbstzerstörung gezeichnet ist, mit welcher Weglassung alles Zufälligen und Kleinlichen! Und so hat auch Hamlet und haben alle großen Tragödien Shakespeares Stil, obgleich er dabei auch dem Geschmacke seiner Zeit mit barocken Vergleichen und falscher Art von Dialektik den Tribut zahlt.

Denken Sie auch an seinen Richard III. Wie wild und roh geht es da her! Wie schimpft man einander herum selbst in den königlichen Kreisen! Die Witwe Eduards droht Richard III.

anzuspucken und spuckt auch wirklich. Nun kommt Grausen und Grausen, Mord und Mord. Und da sagt man: „nein, dies ist zu graß!“ Ganz wohl, aber besinne dich, was du erkaufst dafür, daß du dieses Graße erträgst! Dafür erkaufst du ein Bild vom inneren Wesen des Bösen und von der Majestät der Weltordnung, die dieses Böse zermalmt, ein Bild, das wir nicht hätten, wenn du zu weich gewesen wärst, jene Greuel zu ertragen. Die großen Künstler bieten uns keine süßen Liköre. Da heißt es, tüchtige Nerven haben.

Ganz anders erscheinen uns wohl die Griechen. So Graßes geschieht bei Sophokles und Aeschylos nicht, obwohl sie genug des Furchtbaren bringen. Einen Mord z. B. lassen sie nicht auf der Bühne geschehen. Wir hören wohl im Agamemnon und Orestes das schaurige Stöhnen der Ermordeten von weitem, aber im Vordergrund herrscht reine, volle Harmonie.

Ein Realist dagegen wie Shakespeare wagt Dissonanzen und löst sie. Und wer die Lösung nicht findet, der klagt über Dissonanzen. Er erkennt nicht, daß die Idealwirkung auf einem Umwege doch gewonnen wird.

Die Kunstlehre hat diesen Gegensatz noch weiter zu verfolgen. Hier muß das Gesagte genügen. Es handelt sich noch um etwas anderes. Wir gebrauchen ja das Wort Stil auch in historischem Sinn; und es ist sehr nötig, dies zu fixieren. Man muß die verschiedenen Bedeutungen dieses poetischen Begriffs überhaupt wohl auseinander halten, und dann wiederum zusehen, wie sie sich verbinden.

Ein guter Meister wirkt mit dem ihm eigenen Zuge der Auffassung und Behandlung in einer Stadt und beherrscht schließlich ihre gesamte Kunst.

Ein anderer hat andernorts denselben Erfolg, und so bilden sich Lokalschulen: die athenische, argivische, florentinische, venezianische, nürnbergische, augsbургische Schule.

Die Gesellen der Meister wandern aber auch hinaus und tragen ihren Einfluß weiter über ganze Provinzen hin. Und so entstand die dorische und die ionische, die toskanische, venezianische und die fränkische, schwäbische Schule.