



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Valentin, Veit: Lebende Bilder : eine ästhetische Studie.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

hohe Freude den Unterricht begleiten.“ Wenn freilich, wie heute wirklich hier und da noch geschehen soll, der arme Quartaner mit systematischer deutscher Grammatik mißhandelt wird, ihm gar an den allertrivialsten, inhaltslosesten Beispielen möglichst ledern und trocken — interessirt es ja doch den Lehrer selber nicht — vordocirt wird, was er längst weiß und nur nicht in so langweilige Regeln zu kleiden versteht, wie der pflichteifrige Lehrer, wenn das alles obendrein wohl gar noch in die Feder dictirt wird, damit er's schwarz auf weiß getrost nach Hause trage — denn im Kopfe läßt sich das nicht einmal forttragen —, da ist's natürlich, daß das frische Knabengemüth, das für wirklich Lebendiges immer dankbar ist, stumpf und mürrisch wird, und daß bei fortgesetztem Verfahren aller gesunde Saft echter Lernlust nachgerade in ihm vertrocknet. Welch ein Gedanke auch, „das Gerüste der Sprache in seinem ganzen Zusammenhange den Knaben vorlegen zu wollen; vermag doch selbst der größte Philolog nicht, das ganze Gebäude einer Sprache mit einem Blicke vor sich zu sehen; deutlich und im Einzelnen sieht er immer nur eine Partie davon, an der er gerade arbeitet, ähnlich wie der Schieferdecker an einem Thurme, und das kann im Kleinen auch der Schüler schon.“ Nein, „die einzelnen Spracherscheinungen müssen sich nach und nach, wie das beim allerersten Lernen der Sprache in der Kinderstube ja auch geschieht, Eingang verschaffen in die junge Seele, je nachdem sie dort eine vorbereitete Stelle finden, die gleichsam auf sie wartet. Das Aehnliche setzt sich an das Aehnliche an, die Gegensätze setzen sich gegenüber u. s. w. und bald ist darin Zusammenhang.“ Und gerade wie dem Philologen von Fach „eine grammatische Einzelheit anziehend wird, wenn sie in einen Zusammenhang einschlägt, den er schon mit eignen Gedanken durchgearbeitet und sich so und so zurechtgelegt oder aufgebaut hat“, grade so kann an der rechten Stelle, im entsprechenden Zusammenhang auch dem Knaben die kleinste grammatische Kleinigkeit interessant werden. Es ist für eine jugendliche — natürlich frische, gesunde — Seele „im Grunde alles interessant — innerhalb seines Zusammenhanges.“

(Schluß folgt.)

Lebende Bilder.

Eine ästhetische Studie.

Von Veit Valentin.

Eine der beliebtesten Schaustellungen, die namentlich in Privatgesellschaften gern veranstaltet wird und dort Ersatz für theatralische Aufführungen bieten muß,

ist das Stellen „lebender Bilder“. Es würde auffällig sein, daß ein so lange Vorbereitungen kostendes und in schroffem Gegensatz dazu so kurz dauerndes Vergnügen immer wieder so großen Beifall und zwar in erster Linie bei den Ausführenden selbst findet, wenn nicht die sehr begreifliche Freude, die eigene liebe Persönlichkeit in vortheilhafter Weise zur Geltung zu bringen, sich als leichte Erklärung darböte. Hieran ethische Betrachtungen, die etwa gar moralische Wendung nehmen könnten, zu knüpfen, ist nicht unsere Absicht. Wir wollen nur die ästhetische Seite der Frage hervorkehren, die schon der Name an die Hand giebt. Das Bild ist nicht lebendig im natürlichen Sinne des Wortes; das Leben gestaltet sich nur selten und dann nur in einzelnen Momenten zum Bilde, wenn wir diesen uneigentlichen Ausdruck dann überhaupt gebrauchen dürfen. Inwiefern ist nun eine Verbindung dieser beiden sich ursprünglich ausschließenden Begriffe denkbar, und welche Stellung ist der Verkörperung dieser Verbindung von Seiten der ästhetischen Betrachtung anzuweisen?

Der in mancherlei Bedeutung gebrauchte Ausdruck „Bild“ kann hier nur in der ästhetischen Auffassung genommen werden, wie er sich am leichtesten aus dem Gegensatz zu dem oft mit ihm verwechselten Ausdruck „Abbildung“ ergibt. Die Abbildung ist eine durch irgend ein technisches Verfahren hervorgebrachte Wiedergabe irgend eines sichtbaren Gegenstandes, mag dieser der Natur oder der Kunst angehören; das Bild dagegen schließt den Begriff der ästhetischen Auffassung und Verarbeitung des Gegenstandes in sich, wie er sich am deutlichsten in der künstlerischen Wiedergabe eines sichtbaren Gegenstandes kundgiebt, wie er aber auch schon in einer nach dieser Richtung hin sich vollziehenden subjectiven und im Subject bleibenden Auffassungsweise hervortreten kann. Das Wesen der ästhetischen Auffassung beruht aber darauf, daß eine Reihe von Einzelerrscheinungen unter einem bestimmten, der Eigenart des Individuums entspringenden Gesichtspunkte zusammengefaßt und zu einem neuen Ganzen mit einheitlicher Wirkung auf die Empfindung verbunden werden. Zu diesem Zwecke müssen sie aus ihrer sonstigen Verbindung abgelöst und, als ob sie sonst mit der übrigen Welt keinen realen Zusammenhang hätten, zu einer neuen, selbständigen Existenz erhoben werden. Fassen wir eine Landschaft ästhetisch auf, so lassen wir alle Beziehungen auf Bodenbeschaffenheit, Ertragsfähigkeit, Nährwerth der Pflanzen, ihre Erhaltungs- und Fortpflanzungsbedingungen, die landwirthschaftliche Bedeutung von Wasser und Wald, Berg und Thal und alle anderen, je nach der Art der Betrachtung möglichen Erkenntnisse und Beziehungen der Einzelerrscheinungen bei Seite und beschränken uns darauf, ihre Formen und Farben in uns aufzunehmen. Sind diese zufällig so günstig gestaltet, daß sie in Beziehung zu einander zu treten scheinen, ja daß es vielleicht so aussieht, als seien sie gerade so vertheilt, um den ganz bestimmten Eindruck der Zusammen-

gehörigkeit und einer einheitlichen Wirkung auf unsere Empfindung zu machen, so gewinnt das so durch unsere Auffassungsweise geschaffene neue Ganze den Charakter des „Bildes“, womit wir gerade diese ästhetische Seite des Anblickes bezeichnen wollen. Aber freilich ist die Grundlage dieses Bildes nur eine zufällige: eine Linie, eine Farbe anders, und die Einheitlichkeit des Eindrucks ist gestört. Wir haben wohl die Empfindung, daß ohne dies störende Element das Bild ein vollkommenes wäre, aber thatsächlich ist es nicht vorhanden. Hier tritt nun die Kunst in ihr Recht. Bei ihren Schöpfungen ist die Zusammenschließung der Einzelercheinungen zu einem neuen Ganzen mit einheitlicher Wirkung auf die Empfindung nicht Zufall, sondern Absicht; sie wird daher alles Zufällige, was ihrer Absicht widersprechen könnte, von vornherein ausschließen und sich nur auf die Verwendung solcher Einzelercheinungen beschränken, welche ihrer Absicht nicht nur dienen, sondern sie direct fördern. Sie kann dies aber, weil sie, dem ihr eigenthümlichen Wesen der Bildlichkeit entsprechend, die Erscheinungen geben kann, ohne daß sie durch alle die Beziehungen beeinflusst wären, welche die Grundbedingungen für deren natürliche Existenz sind. Wind und Wetter, Nahrung und Wachsthum, Alter und Tod, alles was der Natur anhaftet und den Werth und die Bedeutsamkeit ihrer Wirklichkeit ausmacht, fällt weg. So ist die Kunst in Folge ihrer Bildlichkeit der Natur gegenüber schwächer: sie giebt kein Leben, sondern nur den Schein des Lebens; aber in dieser Schwäche liegt auch ihre Kraft, liegt der neue Keim der ihr eigenthümlichen Größe. Indem der Künstler sein Geschöpf frei von all diesen Bedingungen hinstellen kann, hat er die Möglichkeit, sich aus all den denkbaren Arten und Gestaltungen seiner Erscheinung in der Wirklichkeit diejenigen herauszugreifen, die seinem Zwecke am besten dienen; er hat die Kraft, sein Geschöpf von all den Zufälligkeiten zu befreien, welchen es in der Wirklichkeit durch die tausendfachen Beziehungen und Einflüsse ausgesetzt wäre, denen der wirkliche Gegenstand inmitten der Natur sich nie entziehen kann. Diese Möglichkeit, sein Geschöpf so frei zu gestalten, legt ihm aber auch die Pflicht auf, es zu thun und in der Neuschöpfung nichts zu dulden, dessen Zusammenhang mit dem Ganzen und dessen Nothwendigkeit für das Ganze nicht klar zu erkennen oder doch zu empfinden wäre. Denn nur dann hört das Einzelne auf, den Eindruck des Zufälligen zu machen, nur dann erreicht der Künstler die beabsichtigte einheitliche Wirkung auf unsere Empfindung, und nur in diesem Falle gestehen wir ihm das Recht zu, uns an Stelle der Wirklichkeit den Schein setzen. Darin liegt das Erhebende der Kunst, daß wir in ihren Schöpfungen eine Gesetzmäßigkeit des Schaffens erkennen, welche ihrerseits das naturgemäße Ergebniß des Bestrebens ist, das Zufällige der Erscheinung in eine uns erkennbare und empfindbare Nothwendigkeit der Erscheinung umzuwandeln, wie sie uns dem Naturwerke

gegenüber wohl als Ahnung überkommt; diese Ahnung aber wird keine Gewißheit, weil wir sie nicht bis auf ihre Quelle zurückverfolgen können. Die Einzelerrscheinung, welche sie uns erweckt hat, tritt durch die Fülle der Complicationen, in welchen sie mit den sie beeinflussenden und von ihr beeinflussten Dingen um sie her steht, alsbald aus der Einzelbetrachtung heraus, und der Faden, den man bis ans Ende zu verfolgen gehofft hatte, verliert sich in unergründliche Labyrinth — in der Natur läßt sich eben auf die Dauer keine Einzelerrscheinung als Ganzes herausgreifen, die Natur ist selbst das Ganze, das als solches zu erfassen wir verzweifeln müssen. Da kommt die Kunst als Erlöserin, giebt der Einzelerrscheinung eine Selbständigkeit, die sie als in sich abgeschlossenes Ganzes auftreten läßt, und wir empfinden die Lust, das Walten eines uns verständlichen, in seiner Begrenzung faßbaren Gesetzes zu fühlen, welches das Widerspenstige unter sich beugt und es mit sich fortreißt, mitzuwirken an der Schöpfung eines Wesens höherer Art, in welchem harmonische Ordnung waltet, jener Zustand der Befriedigung, den wir in und außer uns suchen und in der Wirklichkeit im besten Falle in einzelnen Momenten, nie aber auf die Dauer finden. In der Kunstschöpfung aber ist er zu einer Wirklichkeit geworden, der zwar das natürliche Leben fehlt, die aber dafür die Gewähr der Dauer des errungenen Zustandes durch die Unwandelbarkeit seiner Erscheinung giebt.

Liegt so das Wesen der Kunstschöpfung im Gegensatz zur Naturschöpfung in der leicht erkennbaren Gesetzmäßigkeit, welche in der Vereinigung aller einzelnen Theile zu einem Ganzen waltet, so ergeben sich die Folgen für die Gestaltung der Kunstschöpfung leicht. Das ihr zu Grunde liegende Vorbild aus der Wirklichkeit muß alles dessen entkleidet werden, was, weil wir seinen tieferen Zusammenhang mit dem Ganzen nicht kennen, uns als Zufälligkeit erscheint und in der Nachbildung störend wirken müßte, da es sich der dort zum Ausdruck kommenden, das neue Ganze gestaltenden Gesetzmäßigkeit nicht einfügen könnte. Andererseits müssen die in der natürlichen Erscheinung gebotenen, der gestaltenden Gesetzmäßigkeit gemäßen Reime so ausgebildet werden, als hätte in der natürlichen Erscheinung eben diese Gesetzmäßigkeit als einzig bedingendes Element gewirkt, gegen welches alle die anderen in der Wirklichkeit thatsächlich mitarbeitenden Bedingungen ganz zurückgetreten wären. Diese neue, alles Zufälligen entkleidete und eine höhere, alles Einzelne zweckvoll gestaltende und einreihende Ordnung verkündende Schöpfung, die man im Verhältniß zur Naturerscheinung eine ideale, im Verhältniß zu dem schöpferischen Individuum, das ihr die ihm inwohnende, seiner Eigenart naturgemäß entspringende Gesetzmäßigkeit aufgeprägt hat, eine stilvolle nennen kann, muß diese in ihr waltende Gesetzmäßigkeit in jedem einzelnen Falle mit verhältnißmäßig gleicher Klarheit zur Empfindung bringen. Da aber die in verschiedenen Zeiten herrschende Empfänglichkeit eine

verschiedene, und zwar im Verlauf der naturgemäßen Entwicklung eines Volkes in den früheren Zeiten eine gröbere, in den späteren dagegen eine immer feinere ist, so wird uns die Gesetzmäßigkeit, je nach ihrer Beziehung das Ideale oder das Stilvolle, in älteren Zeiten entschiedener, kräftiger, offenkundiger, allmählich aber immer maßvoller, feiner, versteckter entgegnetreten. Je absichtlicher sie ursprünglich die Verwechslung mit der Natur flieht, um so mehr wird sie diese allmählich suchen und in der Verbindung mit vollkommener Naturwahrscheinlichkeit ihren höchsten Triumph feiern, um bald in dem immer größeren Streben nach Naturwahrheit ihr eigenstes Wesen aufzugeben und in einem Naturalismus zu endigen, der dem Wesen der Kunst entsagt, weil er den Schein als Wirklichkeit geben will, und der der Natur gegenüber ein Schwächling bleibt, weil er aus dem Scheine dennoch nie die Wirklichkeit selbst schaffen kann.

Derselbe Fortgang wie für die Gestaltung der Einzelercheinung ergibt sich auch für die Composition. Auch hier anfangs kräftig sich fühlbar machende Gesetzmäßigkeit mit allmählich feiner und versteckter werdender Unterordnung des Einzelnen bis zur absichtlich den Schein der Naturwahrheit erstrebenden künstlichen Unordnung und Zufälligkeit, von welcher der Schritt zum wirklichen Aufgeben des Wesens des Kunstwerkes nicht mehr weit ist.

Ist es nun aber im Gegensatz zum Kunstwerke gerade das Zufällige, das sich in der Natur uns entgegendrängt und den einheitlichen Eindruck stört, ist es, wenn einmal ausnahmsweise ein solcher gewonnen werden kann, die Vergänglichkeit des Augenblicks, die uns unbarmherzig dem ästhetischen Genuß entreißt und in die Alltäglichkeit der gestörten Empfindung zurückwirft, so ist das Bestreben, solche Erscheinungen des Augenblicks zu fesseln, sehr natürlich. Der einfachste Weg dazu ist der, mit Aufgebung der lebendigen Natur die Erscheinung festzuhalten — er führt zum Kunstwerk. Aber noch eine andere Richtung ist berechtigt, nämlich die, die ästhetische Erscheinung in der lebendigen Natur selbst festzuhalten; diese führt zum „lebenden Bilde“, das freilich, da es lebt und wirkliche Natur ist, der Vergänglichkeit nur kärglich Halt gebieten und daher nur für den Augenblick Bedeutung haben kann, nie aber den charakteristischen Vorzug der Kunstschöpfung, den der Dauer, gewinnt und daher immer nur eine untergeordnete Bedeutung beanspruchen kann. Soll dieser Mangel einigermaßen ersetzt werden, so muß die Erscheinung eine möglichst vollendete sein, bei welcher das ästhetische Element rasch als der wesentliche Gesichtspunkt ins Auge springt. Dies wird am meisten dann der Fall sein, wenn der Gegenstand des lebenden Bildes nicht ein der unmittelbaren Wirklichkeit glücklich abgelaufter, sondern ein durch den künstlerischen Proceß bereits gewonnener und dem Wesen der Kunstschöpfung entsprechend durchgearbeiteter ist. Dann vermag allerdings das lebende Bild den seltenen Genuß einer durchaus ästhetisch ge-

stalteten Wirklichkeit zu geben, es kann uns für einen Augenblick das wirkliche Leben zeigen, wie dieses sich gestalten müßte, wenn die dieser besonderen Kunstschöpfung zu Grunde liegende, uns überall klar entgegenleuchtende, alles harmonisch zusammenfügende und ausbauende Gesetzmäßigkeit das dem Werden der ganzen Natur zu Grunde liegende Gesetz wäre. Dieser eigenartige Genuß ist ästhetisch sicherlich ein berechtigter, so lange die ästhetischen Grundbedingungen des lebenden Bildes gewahrt bleiben. Daß dies freilich nicht immer geschieht, selbst in Künstlerkreisen nicht immer, hat uns eine glänzende Aufführung lebender Bilder gezeigt, deren Auswahl wie absichtlich erscheinen könnte, um die hier besprochene Frage durch Beispiele zu illustrieren und in ihrer ganzen Entwicklung zu verfolgen. Wir wollen jedoch diese Beispiele nicht nach dem Gange der wirklichen Aufführung, sondern dem hier verfolgten Gedanken entsprechend ordnen. Dann werden sie die erst wirkliche Frage als eine gleichsam nach allen Richtungen der Prüfung unterworfenen zeigen.

Das erste Bild, „Trauung in einer russischen Dorfkirche“, war von dem Künstler nach den von ihm selbst gewonnenen Anschauungen zum Zweck der Aufführung besonders gestellt, nicht nach einem Gemälde, sondern nach einer Skizze, welche nur zur Erleichterung der Aufstellung entworfen war. Wir haben also nicht eine nach künstlerischen Grundsätzen durchgearbeitete Composition, sondern einen aus dem wirklichen Leben herausgegriffenen und für den Augenblick festgehaltenen Zustand. Es darf daher nicht Wunder nehmen, daß die farbenprächtige Erscheinung der Klarheit und Durchsichtigkeit ermangelte, welche zu erlangen gerade die Aufgabe der künstlerischen Durcharbeitung ist und welche die Auffassung von Seiten des Beschauers erleichtert. Die in dem Kunstwerk sich fühlbar machende Gesetzmäßigkeit, die ihm eigene innere Nothwendigkeit und Folgerichtigkeit ist gleichsam der Wegweiser, der seine Uebersichtlichkeit ermöglicht und fördert. Fehlt dieses Moment, so hat das mitten in der Entwicklung des natürlichen Lebens stehende, sich momentan dem Beobachter ergebende Bild immer den außerordentlichen Vorzug, daß das vor unseren Augen vor sich gehende Werden uns bereits mit allen Elementen der Composition vertraut gemacht hat, so daß diese rasch ergriffen und auch ohne daß diese Absicht vorgelegen hätte, ästhetisch verarbeitet werden kann. Fehlt aber außer der ästhetischen Vorarbeit von Seiten des Künstlers auch diese Vorbereitung, so hinterläßt ein solches plötzlich erscheinendes und rasch verschwindendes Bild wohl den Eindruck einer glänzenden Erscheinung; allein ehe die ästhetische Verarbeitung der Sinneseindrücke hat stattfinden, ehe das Ganze als solches ins Bewußtsein treten und jedes Einzelne seinen Platz im Verhältniß zum Ganzen hat einnehmen können, ist Alles wieder verschwunden, und Arbeit und Sorgfalt bei der Herstellung des lebenden Bildes stehen in gar keinem Verhältniß zu dem erlangten Gewinn.

Er beschränkt sich auf die Erregung der Sinne und bleibt somit in der Vorhalle des ästhetischen Wohlgefallens.

Einen eigenthümlichen Versuch brachte die Darstellung, die wir als zweite Stufe bezeichnen würden: uncolorirte Illustrationen sollten ihre malerische Lebensfähigkeit durch das Experiment als lebendes Bild beweisen. Es liegt diesem Experiment das Mißverständniß der sehr verschiedenen Aufgaben der Illustration und des Bildes zu Grunde. Während dieses ein selbständiges, in sich abgeschlossenes Ganzes geben soll, hat jene die Aufgabe, der nach der einen oder anderen Seite hin schwächlichen Phantasie des Lesers zu Hilfe zu kommen. Sie soll ihm eine bestimmte Vorstellung von Person, Tracht, Localität geben, sie soll, wenn sie ihre Aufgabe tiefer faßt, die Charakteristik bestimmter Personen schärfer ausprägen helfen, damit der dem Dichter nachringenden Phantasie des Lesers die Leiter gegeben werde, ohne welche sie nicht zu der Höhe der dichterischen Anschauung emporklettern kann. Dazu benützt der Illustrator Situationen, welche ihm die Dichtung darbietet, Situationen, welche ihre Bedeutung im Fortgange der Erzählung, nicht in sich selbst tragen, und welche, wie sie ihrerseits zum Verständniß des Dichters oder Erzählers beitragen sollen, selbst eine Ergänzung aus dem Texte erwarten. Daß der Illustrator darüber hinausgehen und ein Bild mit voller Selbständigkeit schaffen kann, ist nicht zu bezweifeln; dann ist er aber kein Illustrator mehr und überschreitet die ihm gestellte Aufgabe einer Texterläuterung. N. von Werner ist aber in den beiden Illustrationen „Jung Werner beim Schwarzwälder Pfarrherrn“ und „Wie Jung Werner beim Freiherrn Trompeter ward“ nicht über seine Aufgabe hinausgegangen, und ihre Wahl als Gegenstand selbständig auftretender lebender Bilder war daher eine unglückliche. Ja, wenn noch die Mittheilung des Textes damit verbunden gewesen wäre! Da sitzt aber bei dem still zuhörenden Pfarrherrn Jung Werner mit der Handgeberde des seine Erzählung mit Gesticulationen begleitenden; wir lauschen und lauschen und hören nichts. Im Buche lesen wir was er spricht: der Text illustriert die Zeichnung, die Zeichnung den Text. Noch schlimmer ist es im zweiten Falle. Wir erwarten zu sehen, wie Jung Werner beim Freiherrn Trompeter ward, und sehen, wie des Freiherrn Töchterlein dem Trompeter ein Glas Wein reicht, das er ihr abzunehmen im Begriff steht — in Verbindung mit dem Text allerliebste, ohne den Text, zumal mit dieser Ueberschrift, unvollständig, ja geradezu unverständlich und darum der Wirkung entbehrend. Hier war also zwar die künstlerische Verarbeitung, welche die ästhetische Auffassung vorbereitet und rasch und sicher ermöglicht, von Seiten des Künstlers innerhalb der ihm gestellten Grenzen durchgeführt, diese Grenzen selbst aber sind nicht bis zur Möglichkeit einer selbständigen Existenz erweitert. Nicht

Grenzboten III. 1880.

der Künstler hat gefehlt; nur die Verwendung seiner Schöpfung in einem ihrem Zwecke widersprechenden Sinne war verfehlt.

Die nächste Stufe zeigte uns ein Porträt. In der Entwicklung der bildenden Kunst nimmt das Porträt eine eigenthümliche Stellung ein; es bildet die Brücke von der Idealität der Formen, wie sie sich aus der dem Subjecte entspringenden Gesetzmäßigkeit ergibt, zur Naturwahrheit, und zwar tritt hier das eigenthümliche Verhältniß hervor, daß streng sich geltend machende Idealität und frappante, ja bis zum Peinlichen getriebene Naturwahrheit neben einander hergehen, zugleich ein Beweis dafür, daß die streng stilisirten Darstellungen der älteren Kunstentwicklung keineswegs nur im formalen Unvermögen, sondern auch in einem bewußten Streben ihren Grund hatten, das nur noch nicht dazu gekommen war, die beiden Gegensätze auszugleichen. Daß neben der idealen Kunst die realistische, ja man kann wohl sagen die naturalistische bestehen konnte, hat seinen Grund im Wesen des Porträts: das Porträt soll gerade dieses einzelne Wesen wiedergeben, und mit je genauerer Beobachtung aller Zufälligkeiten der Erscheinung dies geschieht, um so größer scheint der Triumph der Kunst und des Künstlers zu sein. Erst allmählich taucht die Erkenntniß auf, daß das Porträt mehr geben kann als die zufällige, momentane, bis zum Verwecheln ähnliche Erscheinung, daß vielmehr seine höchste Aufgabe die ist, das bleibende Wesen des Menschen darzustellen und aus den mancherlei momentanen Aeußerungen der Formen diejenigen wiederzugeben, welche einen Blick in den Charakter des Menschen gestatten, so daß der Porträtist der schärfste Charakteristiker ist und die zufälligen Formen nur das Substrat für die Darstellung des seelischen und geistigen Lebens sind. So macht das Porträt den Weg von stupender Realität zur idealen Auffassung von Seiten des Subjectes und kommt so jener anderen Entwicklung der übrigen von der idealen zur naturwahren Auffassung hinstrebenden Kunst entgegen. Dies äußert sich in der Praxis, abgesehen von dem allgemeinen Gange, besonders darin, daß die Künstler allmählich immer mehr das Porträt in ihre Darstellungen aufnehmen, von der Sonderdarstellung der Stifter heiliger Bilder bis zur Aufnahme in den unmittelbaren Verkehr mit den Heiligen und schließlich bis zur Verwendung des Porträts für die Charakterköpfe in der Darstellung selbst, wodurch die letztere, ihrem idealen Gehalte und Gepräge zum Trotz, gerade den Vorzug der Naturwahrheit gewinnt und sich so auf dem Wege zur endlichen Verschmelzung der beiden Gegensätze befindet. Wenn nun ein großer Maler zur Zeit der vollständigen Entwicklung des Porträts ein solches Werk schafft, so liegt dessen Werth außer in der eigentlich malerischen Behandlung, wie sie gerade diesen bestimmten Künstler charakterisirt, besonders in jener Vertiefung des Charakters, die uns immer und immer wieder zur Betrachtung reizt, obgleich das persönliche Interesse ganz verschwunden ist oder

doch sehr zurücktritt. So ist es mit Rembrandts Saskia, einer der Perlen der Kasseler Galerie. Wird sie als lebendes Bild gestellt, muß da nicht gerade das Beste verloren gehen? Angenommen, die Ähnlichkeit der Züge wäre eine vollkommene, muß nicht doch gerade der dem Bilde seinen wesentlichsten Gehalt gebende Ausdruck durch die der Erscheinung anhaftende Zufälligkeit verdrängt werden? Es war in der That nichts Anderes übrig geblieben als ein geschickt arrangirtes Costümbild, dessen Beleuchtung ein Rembrandtsches Colorit wohl ahnen ließ, aber weit davon entfernt war, es zu erreichen. Die Aufgabe des lebenden Bildes war eben nicht erfüllt und konnte es nicht sein: an Stelle der das Zufällige der Erscheinung beherrschenden, durch die in sie gelegte Gesetzmäßigkeit zur Allgemeingiltigkeit erhobenen Schöpfung des Meisters sahen wir die Zufälligkeit der Erscheinung selbst.

Ganz anders wird das Verhältniß, wenn das Hauptgewicht der Darstellung auf die Situation fällt. Wenn nur der Ausdruck des Gesichtes zu ihr stimmt, so kommt es auf die vollkommene körperliche Ähnlichkeit nicht wesentlich an; der Ausdruck selbst aber kann um so leichter gestimmt werden, als eine greifbare Situation vorliegt, in die sich Jemand schon um deswillen mit sicherem Erfolg hineindenken kann, weil sie sich im Leben oft genug wiederholt. Zudem ist es unendlich einfacher, sich in eine Handlung von vorübergehender Natur zu versetzen, als in einen Charakter, in welchem ein ganzes Leben erscheint. Trotzdem also, daß das nächste Bild uns auch nur eine einzelne Persönlichkeit brachte, lag das Verhältniß doch ganz anders, und dies bewirkte den bedeutenden Erfolg dieses Bildes. Es war Caravaggio's „Lautenschlägerin“; über ihre Guitarre hingebeugt lauscht sie den Tönen, die sie stimmt. Dazu kamen noch die für eine solche Wiedergabe so sehr viel günstigeren kräftig leuchtenden Grundfarben, die in ihrer trefflichen Zusammenstimmung eine köstliche Wirkung ausübten.

Die bedeutendste Kraft des lebenden Bildes wird sich jedenfalls in Compositionen zeigen, welche eine dramatische Gruppierung darbieten. Gerade da tritt die beherrschende Gewalt des Künstlers ins schönste Licht. Fortwährend sehen wir die Menschen in Handlungen und Situationen zusammentreten, aber nur in den seltensten Fällen schließt sich eine Gruppe zu einem bedeutenden Ganzen, das uns durch seine ästhetische Wirkung ergreift. Um so größer wird diese sein, wenn sie auch die Willkür der individuellen Beweglichkeit und das stets bereite Auseinanderlaufen nach Bedürfniß, Neigung und Laune unter eine klar hervorleuchtende, das Einzelne im Interesse des Ganzen und seiner ästhetischen Wirkung unterordnende Gesetzmäßigkeit zwingt. Am klarsten tritt diese, dem natürlichen Entwicklungsgange der Kunst entsprechend, in den früheren Epochen hervor, besonders in den Zeiten, in welchen die Kunst noch im Dienste des Kultus steht und die mit der Auffassung des Göttlichen als des ewig

Gleichmäßigen und Ruhigen und eben darin auch Beruhigung verbürgenden eng verbundenen Gesetzmäßigkeit sich in entschiedenem Gegensatz gegen die unablässige Unstetigkeit des irdischen Treibens stellt. Jene heiligen Conversationen und die mit ihnen in Verbindung stehenden Weitergestaltungen möchten wohl die dankbarsten Vorwürfe für lebende Bilder sein, zumal gerade bei ihnen die Pracht der Gewandung in großartiger Form- und Farbenwirkung sehr wirkungsvoll zur Geltung kommt, also ein Gesichtspunkt, der gerade für das lebende Bild von Wichtigkeit ist. So stehen uns von einer früheren Darstellung her namentlich Rafaels „Heilige Cäcilie“ und Philipp Veits „Einführung der Religion durch die Künste“ als besonders stimmungsvoll in der Erinnerung. Geht man über diese Stufe hinaus zu der in der Kunstentwicklung folgenden Stufe der historischen Malerei, so tritt mit der freieren Bewegung die mehr verhüllte Gesetzmäßigkeit in der Gruppierung ein, welche die Darstellung sowohl wie die rasche Auffassung — und diese muß wegen der Kürze der Darstellung wesentlich in Berechnung gezogen werden — erschweren. Diese Schwierigkeit kann jedoch durch die vorausgehende Bekanntschaft mit dem Bilde verringert werden. An Darstellungen dieser Art hatte man sich diesmal mit zwei Werken gewagt, mit Kaulbachs „Otto III. in der Gruft Kaiser Karls des Großen“ (Germanisches Museum) und mit Paul Veroneses „Familie des Darius vor Alexander dem Großen“ nach der Skizze in der Kasseler Galerie, die auch auf Scipio gedeutet wird. Das erstere der beiden Bilder gestaltete sich weniger günstig, weil die überwältigende Großartigkeit des todtten Kaisers nicht genügend zum Ausdruck kam, und weil das kalte Licht, von dem er umflossen ist, in allzu unvermitteltem Gegensatz zu dem warmen Fackellichte stand. Dazu hatte man noch natürliche, unruhig flackernde Fackeln benutzt und dadurch in die Beleuchtung eine Zufälligkeit der Wirkung gebracht, die der Künstler wohl zu beherrschen verstand, da er zwar flackernde Fackeln malen, aber doch ruhiges Licht wirken lassen konnte, so daß sich der Schein der Naturwahrheit und die unter dem Gesetze des künstlerischen Willens stehende ästhetische Wirkung berühren, aber nicht widersprechen, wie es durch die Zurücküberfegung in wirkliches Fackellicht unfehlbar eintreten muß. Weit wirkungsvoller trat das andere Bild hervor, welchem die Repräsentationstendenz, die gleichsam ins Weltliche überfegte heilige Conversation, sowie die venetianische Farbenpracht, neben welcher die Handlung Nebensache bleibt, außerordentlich zu Statten kam.

Ist ein historisches Bild wirklich als solches groß gedacht und ausgeführt, so wird es freilich mit seiner Darstellung als lebendes Bild wohl meist so gehen wie mit der Aufführung großer historischer Drama auf der Bühne: die Leistungen werden hinter den Erwartungen zurückbleiben. Es ist, als ob die Menschen zu klein, zu alltäglich dazu wären, weshalb die Hellenen mit ihrem

Rothurn sicherlich nicht Unrecht hatten, so wenig wir uns auch heutzutage die mit ihm nothwendig verbundene Feierlichkeit und vielleicht auch Steifheit in der Bewegung gefallen lassen würden — unsre Ansprüche auf Naturwahrheit sind zu sehr gewachsen: in demselben Maße werden wir aber auch auf das überwältigend Großartige in der Darstellung verzichten müssen. Um so bedeutender kann aber die Wirkung des lebenden Bildes werden, wenn wir mit dem Gegenstande der Darstellung in die Sphäre der Alltäglichkeit herabsteigen und zum Genrebilde greifen, welches ja ebensowenig wie das Schauspiel und Lustspiel der künstlerischen Tiefe zu entbehren braucht und welches überdies den Vorzug der gleichen Sphäre mit Darstellern und Beschauern hat.

Sobald die Kunst die großen Gegenstände verläßt, welche, wie besonders die religiösen, die Gesamtheit der Menschen zu ergreifen und ihr Interesse zu fesseln vermögen, so kann sie für die kleinen und oft unbedeutenden Ereignisse des alltäglichen Lebens, das sie nun zu schildern unternimmt, nur dadurch allgemeine Theilnahme erwecken, daß sie mit vollkommener Naivetät und ganz selbstverständlich diese kleinen Ereignisse als etwas Selbständiges aufführt, dessen Geschehen mit einem Ernste, einer Wichtigkeit, einem Sichversenken in die Sache vor sich geht, als ob es daneben nichts Wichtigeres auf der Welt, ja als ob es daneben überhaupt nichts auf der Welt gäbe. Gerade dadurch gewinnt das kleine Ereigniß eine große Bedeutung: im engen Raume wird der Zwerg zum Riesen. Je unbefangener der Künstler diesen Weg geht, um so leichter werden wir ihm glauben und folgen, während umgekehrt die künstlerische Wirkung um so sicherer aufhört, je mehr bei seinem Verfahren die Absichtlichkeit sich fühlbar macht. Hierauf beruht die bedeutende Wirkung, welche in manchen Zeiten die Genremaler erreicht haben: sie kamen wie eine Erlösung von unleidlich gewordenem Zwange und gaben den Menschen sich selbst und der heiteren Freude an seinem täglichen Treiben wieder, das nun gleichfalls der läuternden Kraft der Kunst würdig erschien, also doch mehr Gehalt haben mußte, als ihm vielleicht mancher zugestehen mochte. So war es in der uns noch nicht fern liegenden Zeit nach dem Auftreten der Nazarener, so bei der neuen Blüthe der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert. Und diese Richtung ist es, der auch unsere Zeit mit der lebhaftesten Theilnahme, mit dem entschiedensten Verstandniß entgegenkommt. So fanden denn auch unter den lebenden Bildern die gerade dieser Richtung angehörenden den reichsten Beifall. Jakob Beckers „Heimkehrende Schnitter“ in der dankbaren hessischen Tracht haben in ihrer Composition, der Dreitheilung mit dem pyramidalen Aufbau, außerdem noch ein Element, welches die Nähe der vorhergehenden auch nach dieser Seite hin strengeren Richtung deutlich erkennen läßt, und welches sich doch leicht und frei mit der Naturwahrscheinlichkeit vereinigt, so daß gerade diese Darstellung als

lebendes Bild einen ungemein günstigen Eindruck machte, welcher durch die glücklich nachgeahmte Abendbeleuchtung eine nicht unwesentliche Steigerung erhielt. Freier und nach der Richtung der die Gesetzmäßigkeit mehr verhüllenden als laut verkündenden Compositionsweise sich aufbauend, ist Kaspar Netschers „Musikunterricht“, in welchem die starke Seite des Meisters, die sich für diese Art der Darstellung so trefflich eignende Feinheit im Costüm, trefflich zur Geltung gebracht wurde.

Hiermit war die Reihe der Darstellungen abgeschlossen, die uns wie eine Probe auf die Frage anmuthete: Welche Art von Bildern eignet sich am besten zur Darstellung lebender Bilder, und zwar in solchem Grade, daß das lebende Bild dadurch selbst als eine künstlerische Leistung erscheinen kann? Das letztere wird natürlich nur dann der Fall sein, wenn der stellende Künstler ganz auf die Intentionen des Meisters eingeht und sich so in den Geist desselben hineinsetzt, daß er auch da in seinem Sinne arbeitet, wo er ihm nicht slavisch folgen kann. Denn da die Kunst ihrem eigenen Gesetze folgt und ihrerseits das Leben sich zum Vorbilde nimmt, aber nicht slavisch nachahmt, so wird nur in den seltensten Fällen eine einfache Ersetzung der gemalten Körper und Stoffe durch natürliche genügen, damit das gestellte Bild denselben Eindruck mache wie das gemalte. Es wird vielmehr ein Compromiß zwischen Kunst und Natur nothwendig sein wie vorher zwischen Natur und Kunst, und der stellende Künstler wird reichlich Gelegenheit haben zu zeigen, in welchem Grade er sich in die Existenz- und Bildungsgesetze der beiden Gegensätze eingelebt hat. Für ihn selbst aber wird gerade in dem Bemühen, den Eigenthümlichkeiten beider nachzugehen, zu ergründen, wo sie sich decken, wo jede ihren eigenen Weg, dem ihrer Natur entspringenden Gesetze zufolge, einzuschlagen hat, bis zu welchem Grade diese freie Bewegung gehen darf, ohne daß der Zweck verfehlt wird, eine nicht zu unterschätzende Förderung liegen, deren eigenthümlicher Werth darin begründet ist, daß sie auf dem umgekehrten Wege gewonnen ist, auf welchem sonst das Studium des Künstlers liegt: in der Nachahmung der Kunst durch die Natur im Gegensatz zu der gewöhnlich geübten Nachahmung der Natur durch die Kunst. Dies vermag vielleicht ein kleines Gegengewicht gegen die Einseitigkeit des gewöhnlichen Bildungsweges in die Waagschale zu legen, und Einseitigkeit in der Bildung der Künstler ist es ja, was mehr als alles andere einen selbständigen, eigenartigen Aufschwung der Kunst hindert.