



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Mosler, H.: Lessing und die Farbe in der bildenden Kunst.

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

maligen Genossen derselben eine hübsche zwanglose Einführung in die Geschichte der Universität und zugleich ein guter Anlaß für jeden Einzelnen sei, sich nach Maßgabe seiner Natur, seiner Studien eingehender mit Einzelheiten dieser Geschichte zu beschäftigen, in der ein so gewaltiges Stück deutschen Kultur- und Geisteslebens gespiegelt ist. *



Lessing und die Farbe in der bildenden Kunst.

Von H. Mosler.



ekanntlich ist Lessings „Laokoon“ für die meisten unsrer Ästhetiker eine Art unangreifbaren Kanons, sobald es die Frage der Grenzbestimmung zwischen den Einzelkünsten gilt, obgleich einzelne Aufstellungen seines Werkes teils angegriffen, teils unwiderlegbar als irrig nachgewiesen worden sind, andres Lessing selbst einer nähern Erläuterung und Weiterbildung für bedürftig erachtet hat. Aber es ist nicht unsre Absicht, hier auf die Bedeutung und das Verständnis von Lessings „Laokoon“ näher einzugehen; wir wollen nur einen Punkt herausgreifen, den er selbst weiter zu behandeln für gut befunden hat: seine Stellung zur Farbe in der Malerei. In den Nachträgen zum „Laokoon“ kommt eine Stelle vor, wo Lessing, nachdem er sich alles vergegenwärtigt hat, was gegen die Farbe spreche, mit der Frage schließt: „Sa ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Ölfarben zu malen möchte garnicht erfunden sein.“ Abgesehen von dem seltsam Paradoxen dieser Ansicht überhaupt, kommt Lessing hierbei in handgreiflichen Widerspruch mit sich selbst. Denn während er sonst doch wiederholt und in den verschiedensten Wendungen den auch uns ganz richtig scheinenden Grundsatz verfißt (ja deshalb gerade zum Teil den „Laokoon“ geschrieben hat), daß jede Kunst den ihr besonders eigentümlichen Vorzug auszubilden bestrebt sein möge, ist es doch offenbare Willkür, nun der Malerei den Vorzug nehmen zu wollen, den man bisher gewöhnt war, als ihr ganz besondres Gebiet anzusehen. Sa der Widerspruch ist hier so handgreiflich, daß man billigerweise fragen müßte: Wie konnte ein so scharfsinniger, folgerichtiger Denker wie Lessing überhaupt dazu gelangen, ihn aufzustellen? Da ihn die theoretische Konsequenz hier so gänzlich im Stiche läßt, so müssen es wohl besonders gewichtige praktische Bedenken gewesen sein, die ihn dazu veranlaßten. Da ist nun, was das rein Theoretische anlangt, zu betonen, daß

Lessing ja garnicht direkt und positiv erklärt, die Ölmalerei sei besser garnicht erfunden worden, sondern nur die großen praktischen Bedenken hervorhebt. Aber man könnte mit gleichem Recht auch fragen, ob es nicht besser sei, es gäbe gar keine Kunst, keinen Lessingschen „Laokoon“ u. s. w. In der That waren es denn auch praktische Bedenken, welche Lessing zu diesem Ausspruche, ja zur Abfassung des „Laokoon“ überhaupt veranlaßten. Er macht kein Hehl daraus: sein Werk ist gegen die „Virtuosen“ gerichtet, welche wie einesteils in den gewagtesten Allegorien, so andernteils in den gewagtesten Farbenerperimenten ihre Stärke suchten. Er suchte ihnen theoretisch beizukommen und entgegenzuwirken. Freilich muß man anderseits fragen: Wenn denn die Farbe, das „Malenkönnen“ das ganz besondere Gebiet der Malerei ist, wie kommt es, daß man Künstler wie Cornelius und vollends Carstens, Genelli u. s. w., deren stärkste Seite doch jedenfalls die Farbe nicht war, überhaupt zu den „Malern“ zählt, ja ihnen eine so bedeutende Stelle anweist über andern, welche ohne alle Frage besser „malen“ konnten? ja warum stehen denn nicht die Koloristen par excellence in erster Reihe, da doch selbst Raffael, Michelangelo, Lionardo, Dürer u. s. w. keine Koloristen par excellence waren?

Es hat bekanntlich Leute gegeben, welche den Mut hatten, in der That so zu folgern. Diese erklärten Cornelius, Carstens, Genelli u. s. w. für Leute, die ihren „Beruf verfehlt hätten“; das seien Plastikler, Dichter, aber keine „Maler“ gewesen. Warum, so fragten diese Leute weiter, mit dem Dichter wetteifern in einem Punkte, worin dieser gerade seine Stärke hat, statt das Gebiet zu betreten, worin der Maler, mit Goethe zu reden, den Dichter zur Verzweiflung bringen könnte? Aber Goethe schlägt sich ja selbst. Er selbst wetteifert doch in dem Liede: „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?“, ja in der ganzen Mignongestalt in einer Weise mit dem Maler, welche diesen zur Verzweiflung bringen könnte. Denn der Maler kann uns wohl eine italienische Landschaft, ein italienisches Mädchen lebhafter vor Augen führen als der Dichter; aber der Dichter malt dafür Italien überhaupt, malt das ganze ätherische Geschöpf in einem Dufte, dem nun wieder der Maler nicht nachkommen kann. Doch — man sieht, wenn wir so weiter folgern, kommen wir nicht aus dem Gebiete der bestechenden Halbwahrheiten heraus, d. h. wir bewegen uns fortwährend in Gesichtspunkten, die zwar offenbar viel Wahres haben, denen aber wieder andre Gesichtspunkte entgegenstehen, die nicht minder erheblich erscheinen. Woher das? Nun einfach, weil wir von einer falschen Grundvoraussetzung ausgegangen sind. Wir saßen die Forderung, daß jede Kunst den ihr besonders verliehenen Vorzug auszubilden sich bestrebe, so, als ob es überhaupt einen solchen Vorzug gäbe in dem Sinne, daß derselbe das ausschließliche Gebiet dieser oder jener Kunst sei, an welchem keine andre Kunst im geringsten Teil habe. Dies ist aber nicht der Fall, und nicht wenige voreilige Kunsturtheile sind eben aus der irrigen Meinung entstanden, es sei der Fall. Aber so wenig

wie das Dichten das ausschließliche Gebiet des Dichters ist, so wenig ist die Farbe das ausschließliche Gebiet der Malerei. Ja das Wechselverhältnis der Künste ist derart eigentümlich verwandt, daß selbst dort, wo sich die Künste in ihren gegenseitigen Vorzügen auszuschließen scheinen, wie z. B. die Musik auf Farbe, die Malerei auf musikalischen Ton verzichten muß, gerade eine desto größere Verwandtschaft hinsichtlich der Wirkung auf die Gemütsstimmung stattfinden kann, und, insofern nun doch alle Kunst außer dem direkten Sinnen-eindruck eine Wirkung auf die Phantasie auszuüben strebt, ja dieser Phantasie-eindruck nicht am wenigsten eine Hauptsache bei ihr darstellt, sind dann gerade solche entgegengesetzte Künste doch wieder nahestehend in ihrem speziellen Vorzuge. Dies hat man ja längst erkannt, und schon der gewöhnliche Sprachgebrauch, welcher von Farbenton und Klangfarbe spricht, drückt es aus, daß eine solche Verwandtschaft zwischen Farbe und Musik bestehe.

Es hat nun freilich Ästhetiker gegeben, welche die entgegenstehende Ansicht, als ob es ein solches ausschließliches Gebiet gebe, über welches hinaus sich eine Kunst ebensowenig wagen dürfe, wie sie einer andern Kunst gestatten dürfe, sich desselben Vorzuges bedienen zu wollen, in schroffster Einseitigkeit durchzuführen versuchten. Diese stellten dann unter anderm die Farbe als das ausschließliche Gebiet der Malerei hin, auf welche namentlich Plastik und Architektur keine Ansprüche hätten. Dem stand nun schon die einfache Thatsache entgegen, daß doch auch der Stein, das Metall, das Holz u. s. w., dessen sich Plastik und Architektur bedienen, an sich schon Farbe hat, daß etwas Farbloses in der Körperwelt überhaupt nicht existirt, daß man also höchstens die Vielfarbigkeit, mit nichten aber auch die Einfarbigkeit diesen Künsten verwehren kann. Aber es standen dem auch die alten Griechen, auf welche man sich gern berief, und mit ihnen die kunstgeschichtlichen Thatsachen entgegen. Der reine weiße Marmor war für den Süden etwas ähnliches wie das Schwarz der spezifisch modernen nordischen Tracht für die nordische Kunstweise. Die Not wurde zur Tugend. Man entdeckte im Süden, daß Weiß, im Norden, daß Schwarz auch eine Farbe sei, welche gerade die feinste Farbenabstufung gestatte.

Kurz, der Satz, daß „nur das die Bestimmung einer Kunst sein könne, wozu sie einzig und allein geschickt ist und das nicht eine andre Kunst ebensogut, wenn nicht besser könne als sie“ (Lessing), kann praktisch nur den Sinn haben, daß jede Kunst nur eine ihr speziell eigentümliche Kombination von Vorzügen gestattet, während an den Einzelvorzügen auch andre Künste, ja in gewissem Sinne alle Künste, nur mit Unterschied, Teil haben.

Ich habe diesen Gesichtspunkt als den, wie ich glaube, einzig richtigen, aus welchem Lessings „Laokoön“ zu verstehen, weiterzubilden, eventuell auch zu berichtigen sei, schon 1875 in meinen „Kritischen Kunststudien“ (Münster, Adolph Ruffel) näher auszuführen versucht. Man hat mir dies bestritten, während es doch wohl evident sein dürfte, weil es handgreifliche Thatsache ist. Auch hat

ja die theoretische Erörterung, die kunstgeschichtliche Forschung, wie endlich die Kunstpraxis immer mehr dahin geführt, daß man die entgegenstehende Ansicht als Vorurteil teils fühlte, teils einleuchtend nachwies. So ging erst die Architektur, dann auch die Plastik dazu über, sich die Farbe — oder vielmehr richtiger ausgedrückt — sich ein Mehr von Farbe anzueignen.

War dies nun ein Mißgriff? war es ein Wiederaufleben eines Irrtums, zu dessen Beseitigung sich gerade Lessing und andre bemühten? oder war es gerade das Wiedergewinnen eines vorurteilsfreiern, weil mehr auf den realen Thatfachen fußenden Standpunktes? Gleichviel, ob Irrtum oder nicht, so kann man jedenfalls einem Irrtum keinen größern Vorschub leisten, als wenn man ihm auch da Unrecht geben will, wo er unbestreitbar im Rechte ist, und dies ist in Bezug auf Polychromie in der Plastik und Architektur auf dem Gebiete der Kunstgeschichte der Fall. Die Ästhetik wird aber nicht so leicht ungestraft diesen realen Boden verlassen. Genug also, weder theoretisch noch praktisch giebt es einen Standpunkt, von dem aus man der Plastik und Architektur die Farbe schlechterdings streitig machen könnte. Es kann sich also nur um das richtige Maß von Farbe handeln. Und da kann es doch auch wieder keine Frage sein, es handelt sich auch hier wieder darum, die Vorzüge zu ermitteln, welche in dieser Kombination sonst keine andre Kunst zu erreichen vermag. Und ebenso leuchtet ein, daß diese Kombination mannichfaltiger Art sein kann, daß es demnach schwer halten dürfte, ein einfaches Rezept hierfür aufzustellen. Eher wird es möglich sein, das Negative zu bestimmen, z. B. das, was in dieser Hinsicht der Plastik und Architektur gänzlich verwehrt oder jedenfalls nur ausnahmsweise gestattet sein dürfte; und da sind wir glücklicherweise in der Lage, an dem vollendetsten Gegenfaze des rein plastischen Prinzips, an Rembrandt nämlich, gewissermaßen einen Maßstab zu besitzen von dem, was die Plastik nicht erstreben darf, ohne ein Gebiet zu berühren, worin die Malerei es ihr immer zuvor thun wird. Das ist vor allem der Reiz der Lichtwirkung an sich, des auf einen Punkt konzentrierten, des verschiedenartigen Lichtes, des Reflexes, des Halbdunkels u. s. w. Indes wird die Plastik auf dieses Gebiet umso leichter Verzicht leisten können, als es in seinem vollen Reize selbst in der Malerei nicht ohne erhebliche Opfer an sonstigen Vorzügen erreichbar ist. Die Plastik wird sich dieses Elements und der dabei gemachten Erfahrungen in ganz andrer Weise bemächtigen. Sie wird daraus entnehmen, daß das Licht, wie die Farbe überhaupt, ein wechselnderes, flüchtigeres, zufälligeres Element sei als die Form, ein Element, welches deshalb Formen wie Farben je nach Umständen sehr verschieden erscheinen lasse. Und wenn es nun Aufgabe der Malerei ist, die Formenreize ebenso wie die der Farbe und des Lichtes unter Annahme einer bestimmten Ansicht, Beleuchtung festzuhalten, so wird umgekehrt die Plastik aus dieser starken Veränderlichkeit der Farben- und Lichtwirkung eine desto größere Berechtigung für sich abstrahiren, sich von der Form dieses Elements zu emanzipiren und

auf eine mehr ideal gedachte Licht- und Farbenwirkung hinzustreben. Die Konsequenzen werden sich sofort ergeben.

Was den Farbenreiz der künstlichen Tracht und Bekleidung und ihren verschiedenen Stoffcharakter betrifft, welcher der Malerei so manches dankbare Motiv abgeben muß, so ist er der Plastik nicht prinzipiell verwehrt. Aber wenn schon die Malerei hier eine Gefahr des allzu Bunten findet, wenn derjenige Meister, welcher in Prachtentfaltung von Gewandstoffen gewissermaßen der Meister par excellence ist, Paolo Veronese, eben um das grell „Bunte“ zu vermeiden, es liebte, Gewänder mit andersfarbigem Dessain zu wählen, wodurch gewissermaßen jede einfarbig schreiende Farbe gebrochen erscheint, so wird die Plastik erst recht Bedenken tragen müssen, sich hier nicht ins Bunte zu verlieren; sie wird mehr die Schönheit der Gewandung in ihrer Formen- und Linienführung suchen, daher eher eine Art Färbung anstreben, welche diese Formenschönheiten noch mehr hervorhebt, als mit der Malerei um den sehr fragwürdigen Vorzug eines schönbunten Farbenüberzugs wettsiefen, welcher die Formenschönheit eventuell geradezu kreuzt; im übrigen wird sie wie in der Form, so auch in der Farbe dem nackten Körper seine volle Bedeutung zu wahren suchen. Was den Reiz der natürlichen Fleischfarbe anlangt, so ist er natürlich der Plastik noch weniger verwehrt als die bunte Gewandung; aber sie wird auch hier finden, daß ihre Aufgabe mehr darin bestehen müsse, eine Art abstrahirter Idealfarbe, als den Reiz der natürlichen Farbe nachzubilden, den selbst die Malerei ohne Hell Dunkel, ohne künstliche Kontraste kaum zu erreichen vermag. Für diese Idealfarbe muß sich wie für Idealform der Sinn des Plastiklers besonders bilden. Man darf also nicht fragen: Wie soll der Plastikler die Karnation wiedergeben? wohl aber darf man sagen: Er darf und soll eine mehr abstrahirte Idealfarbe anstreben. Was die heikle Frage nach der Färbung der Augen wie der Haare betrifft, so ist dies wie in Bezug auf Form, so auch auf Farbe eine bleibende Klippe für die Plastik. Aber jede Kunst bietet solche Klippen, die wohl mit einem möglichst geringen Anstoß zu umschiffen sind, bei denen aber eine gewisse Störung der Illusion kaum zu vermeiden ist. Das Bestreben, solche Störungen zu vermeiden, führt eben zu dem, was man Naturalismus im tadelnswerten Sinne nennt; tadelnswert, wenn und weil er eine Kraft an Erreichung eines nebensächlichen Vorzuges setzt, welche besser auf die Hauptsache verwendet würde. Nur dieser Naturalismus ist ja zu tadeln, welcher eben nicht fragt, mit welchen Opfern an sonstigen Schönheiten eine untergeordnete erreicht wurde, welcher vergißt und vergessen zu machen sucht, daß eben der Vorzug aller Kunst nur in der Kombination von mancherlei Vorzügen besteht. Wir kommen also auch hier auf die Wichtigkeit des oben aufgestellten Grundsatzes. Er ist auch hier geradezu entscheidend.

Und ebenso ist er entscheidend schließlich bei Gebieten gemischten Charakters, bezüglich deren es fraglich ist und bleiben muß, welcher Kunst hier der Vorzug gebühre, da von einem „einzig und allein dazu geschickt sein“ (Lessing) hier

gar keine Rede sein kann. Hier kann doch auch nur der Gesichtspunkt den Ausschlag geben, welche Kombination von Gesamtvorzügen hier dem einen oder andern sich zuwende. Ein solches Gebiet ist z. B. das (farbig oder farblos behandelte) Relief, speziell das friesartige Relief in der Plastik wie in der Malerei. Hier dürfte die Wage zwischen beiden Künsten lange schwanken, da doch beide hierbei etwas einbüßen, was doch sonst einen ihrer Hauptvorzüge darstellt: das ist für die Plastik die volle Rundung, für die Malerei der vertiefte Hintergrund, die einheitliche Komposition, die Lichtwirkung, eventuell die Farbe u. s. w. Lessing müßte seinem obigen Grundsatz zufolge derartige Gebiete eigentlich beiden Künsten verwehren, was aber doch allzu radikale, unhaltbare Konsequenzen haben würde. Nach unserm Grundsatz folgt daraus nur, daß beide Künste gut thun werden, ein derartiges Gebiet nicht zu ausschließlich als Hauptsache zu behandeln, sondern womöglich in Kombination mit andern, worin ihr spezieller Vorzug desto mehr erzelliren kann. Eine spezielle, für alle Fälle geltende Norm läßt sich aber hierfür deshalb nicht geben, weil ja eben die Kombination eine sehr mannichfaltige sein kann, wonach dasjenige, was in dem einen Falle stört, im andern gerade die Wirkung hebt.

Ziehen wir das Gesamtergebnis, so ist es das: die Farbe ist nicht das ausschließliche Gebiet der Malerei, wohl aber die Farbe in dem Reiz ihrer zufälligsten Erscheinung; die Farbe muß daher in der Plastik jedenfalls stilisirt werden (wie man es mit einem freilich leicht mißzudeutenden Wort bezeichnen kann), wenn mehr als die Naturfarbe des Materials angewandt werden soll. Eine genau bestimmte Grenze, wie weit die Plastik in Aneignung der Farbe gehen dürfe, läßt sich aber deshalb nicht geben, weil schlechterdings alles davon abhängt, unter welchen anderweitigen Bedingungen sie auftritt. Allgemein gesagt, läßt sich nur soviel aufstellen: sie darf nicht auf Kosten anderweitiger, wertvollerer Vorzüge der Plastik, sondern nur zur Hebung derselben auftreten. Gänzlich unstatthaft wäre es, wenn die Farbe nur zur Verdeckung der Formenschwächen bei einem plastischen Kunstwerke verwandt werden sollte. Theoretisch hat also die Frage der Farbe auf dem Gebiete der Plastik keine Schwierigkeit, da es nie fraglich sein kann, daß sie jedenfalls der Formenschönheit sich unterzuordnen, derselben nur zu dienen hat; auf dem Gebiete der Malerei ist dies jedoch nicht so einfach, da nicht zu leugnen ist, daß das koloristische Interesse mit dem der Formenschönheit nicht selten in Widerstreit gerät. Ich habe deshalb den Grundsatz aufgestellt, daß jedenfalls das eine oder das andre dominire, daß, anstatt daß beide im Wettkampf sich gegenseitig schaden, eine freiwillige Unter- und Überordnung stattfinde. Dem hat man freilich von mehreren Seiten widersprochen und gemeint, es sei wohl denkbar und möglich, daß die koloristischen wie formellen Schönheiten eines Gemäldes gleichwertig seien, in gleicher Weise zur Geltung gelangten: „Wir haben es zwar noch nie gesehen, hieß es, aber — es ist möglich.“ Es ist aber doch einleuchtend, daß, wenn nicht geleugnet werden

kann und nicht geleugnet wird, daß hier oft ein Widerstreit der Interessen stattfindet, Harmonie nur dadurch möglich wird, daß in dem einen Falle das eine, in dem andern Falle das andre Element sich den Forderungen des Widerpartes ein- und unterordne, und das ist eben das, was ich behauptet habe. Wenn es im bürgerlichen Verkehr noch den dritten Ausweg des Kompromisses und der gegenseitigen Einbuße geben mag, so ist dies doch gerade eine Halbheit, eine bittere Notwendigkeit, unter welcher als einer unerwünschten das Interesse der Schönheit nur leiden kann. Denn ein ganz andres ist es, wenn ein Kunstwerk den Anschein erweckt, es habe eine solche Unterordnung nicht stattgefunden, wenn aus der Not eine Tugend gemacht wird, als wenn mit allen theoretischen Konsequenzen bestritten werden soll, daß ein solches Einfügen in unwillkommene Bedingungen stattgefunden habe; ein andres ist es z. B., wenn die in der Architektur unvermeidliche Giebelform vom Plastiker möglichst günstig ausgenutzt wird, als wenn die Giebelform an sich als dankbare Form der Umrahmung hingestellt werden soll. Man gebe sich also sowohl theoretisch wie praktisch etwas genauer Rechenschaft, und eins wird das andre lediglich bestätigen. Theoretisch stellt sich die Sache, wie hier erörtert worden ist, dar; aber auch praktisch wird der Maler finden, daß sich sein Gebilde entweder aus der Formenempfindung allmählich bis zur deutlichen Farbenempfindung, oder aus einer gewissen deutlicheren Farbenempfindung zu konkreter Formengestaltung in der Phantasie, eventuell selbst auf der Leinwand entwickelt.



Städtische Arten und Unarten.



Es ist doch eine schöne Sache, durch die Straßen einer saubern, ansehnlichen Mittel- oder Großstadt zu schlendern. Wie angenehm geht sich nicht auf dem glatten Bürgersteig — auf Deutsch „Trottoir“ genannt! wie zum Beschauen verlockend winken nicht von allen Seiten die Auslagen der Kaufläden und selbst der Handwerks-geschäfte! wie unterhaltend ist nicht die Begegnung mit lauter unbekanntem, häufig aber doch aus diesem oder jenem Grunde uns ein flüchtiges Interesse einflößenden Personen!

Ja, wer so zum „Flanieren“ Zeit hat, für den ist hier stets „Amusement“, und es ist wohl begreiflich, daß sich in den größern Städten, wo uns alle diese Annehmlichkeiten in höchster Vollendung entgegentreten, eine förmliche Trottoir-frankheit ausbildet, deren Symptome in einem ungeduldigen, durch nichts andres