



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Lange, Konrad: Sir Joshua Reynolds und unsre moderne Kunstanschauung

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

Arztes schwer zu erlangen ist. Einen solchen Beruf kann die Frau ganz ausfüllen, in dem Beruf als Ärztin wird sie immer nur halbes leisten."

Das ist ein vortrefflicher Vorschlag, der unsern ganzen Beifall findet. Es wäre dringend zu wünschen, daß die einzelnen Regierungen endlich Stellung zu den Forderungen der Frauen nähmen und ihrerseits mit durchführbaren Vorschlägen und Anordnungen kämen, damit das ewige sinnlose Experimentiren mit unsern Mädchen endlich aufhört.



Sir Joshua Reynolds und unsre moderne Kunstanschauung

Von Konrad Lange



Die eigentümlichen Verhältnisse unsers gegenwärtigen Kunstlebens, die heftigen Angriffe, die neuerdings einerseits gegen die Kunstakademien, andererseits gegen den künstlerischen Geschmack des Publikums gerichtet worden sind, geben mir Veranlassung, eine vor kurzem im Auftrage der philosophischen Gesellschaft der Wiener Universität veranstaltete Übersetzung der akademischen Reden von Sir Joshua Reynolds*) etwas ausführlicher zu besprechen. Denn diese Reden enthalten, wie ich zeigen werde, ein sehr wertvolles Material zur objektiven Beurteilung dieser Fragen, die sonst nur allzu oft vom einseitigen Parteistandpunkt aus behandelt werden. Die sorgfältige Übersetzung umfaßt sämtliche fünfzehn Reden, die Reynolds als Präsident der Royal Academy in London in den Jahren 1769 bis 1790 gehalten hat. Dreizehn davon sind bei Gelegenheit der jährlichen Preisverteilungen, zwei bei andern Gelegenheiten, nämlich bei der Eröffnung der Akademie und bei ihrer Übersiedlung in ein neues Gebäude, gehalten worden. Die sieben ersten hatte Reynolds schon 1778 auf Anregung der Akademie veröffentlicht, die ganze Sammlung ist nach seinem Tode öfter in englischer Sprache (am bekanntesten ist die Ausgabe von Malone) erschienen. Einige deutsche Übersetzungen sind teils unvollständig, teils schwer zugänglich.

Der Zweck der Reden war nach Reynolds' eigener Aussage, „gewisse allgemeine Begriffe festzustellen, die für die Ausbildung eines gesunden Geschmacks geeignet scheinen.“ Während er die praktische Ausbildung der Schüler den ein-

*) Zur Ästhetik und Technik der bildenden Künste. Akademische Reden von Sir Joshua Reynolds. Übersetzt und mit Einleitung, Anmerkungen, Register und Textvergleichung versehen von Dr. Eduard Leisching. Leipzig, C. E. W. Pfeffer, 1893.

zelnen Fachlehrern der Akademie überließ, wollte er ihnen wenigstens für die allgemeine Auffassung der Kunst, in diesem Falle der Malerei, gewisse leitende Grundsätze mittheilen. Der Herausgeber erkennt den Hauptwert der Reden in dem Material, das sie für eine empirische Ästhetik der bildenden Künste bieten. Ich meinerseits möchte ihren Schwerpunkt mehr in der pädagogischen Seite, ihrem Verhältnis zum Kunstunterricht sehen. Denn die Ästhetik, die den Anschauungen des berühmten Porträtmalers zu Grunde liegt, ist bei genauerer Prüfung doch nicht darnach angethan, gerade für die Gegenwart eine maßgebende Bedeutung zu gewinnen.

Man macht bei Künstlern oft die Beobachtung, daß ihre theoretische Überzeugung mit ihrer praktischen Thätigkeit nicht im Einklang steht. Hogarth, der Maler des Häßlichen, der scharfe, aber übertreibende Charakteristiker, schreibt seine *Analysis of beauty*, in der er — die Schlangenlinie als die Schönheitslinie *κατ' ἐξοχήν* preist. Lenbach, dessen Genrebilder in den fünfziger Jahren unsers Jahrhunderts durch ihren derben Realismus alle Welt verblüfften, dessen Bildnisse eine fortlaufende Illustration des Satzes zu sein scheinen, daß die Kunst vor allem das Charakteristische, die individuelle Erscheinung der Natur darzustellen habe, legt sein Glaubensbekenntnis dahin ab, daß die Kunst Darstellung „des Schönen“ sei. Stauffer, einer der entschiedensten und nüchternsten Realisten, die wir neuerdings im Bildnissfach gehabt haben, verspottet in seinen Briefen den Naturalismus und hofft alles Heil von der Antike. Reynolds, der große Porträtmaler, der routinirte Kolorist und Öltechniker, der dem Vorbilde der Venetianer und Niederländer so viel verdankt, stellt diese beiden Schulen entschieden tiefer als die italienische des sechzehnten Jahrhunderts, rechnet die Porträtmalerei zu den niedern Gattungen der Kunst, betont als die Hauptfache den großen und schönen Umriß, erklärt das Fresko für die vollkommenste Form der malerischen Darstellung und preist Michelangelo als den ersten Maler aller Zeiten, denselben Michelangelo, der niemals (oder nur ganz ausnahmsweise) ein Porträt gemalt hat und die Ölmalerei als eine Technik für Frauen und Kinder verachtete.

Das sind Widersprüche, die zu denken geben. Ich habe sie mir lange aus einem gewissen Mangel an Logik zu erklären gesucht, den man ja bei Künstlern zuweilen findet. Später bin ich auf den Einfall gekommen, es sei ein Gesetz der menschlichen Natur, daß ein auf zwei verschiedenen Gebieten, z. B. Theorie und Praxis, thätiger Mensch gewissermaßen zur Abspannung und Auffrischung seiner Kräfte in beiden eine verschiedene Richtung verfolge, wie ja z. B. große Komiker im Leben meist trübselige Menschen sind. So wäre es am Ende erklärlich, daß auch Reynolds als Praktiker ein naiver, unbefangener Realist (nur mit einem kleinen Stich ins Idealistische), als Theoretiker dagegen ein echter Idealist, d. h. ein Kind seiner Zeit, des aufklärerischen, nivellirenden, antikisirenden achtzehnten Jahrhunderts ist. Es lohnt sich, diesem Gesichtspunkt

im einzelnen nachzugehen, zumal da es der Herausgeber abgelehnt hat, seiner mit einer biographischen Einleitung versehenen Publikation auch eine genaue kritische Würdigung der Reden voranzuschicken.

Besonders interessant für uns sind natürlich Reynolds Ansichten über Porträtmalerei. Dabei tritt uns, wie gesagt, sofort die auffallende Erscheinung entgegen, daß er diese nur als eine niedere Kunstgattung neben der Idealma-
malerei gelten läßt. Der Mann, der fast sein ganzes Leben mit dem Malen von Bildnissen zugebracht hat, der gefeiertste Porträtmaler seiner Zeit, be-
treibt die Bildnismalerei nur aus praktischen Gründen, weil es das Publikum von ihm verlangt, ist aber im Grunde seines Herzens Anhänger der Ideal-
malerei, des historischen Stils. Das erklärt sich aus einem Grundirrtum, in dem die damalige Ästhetik befangen war, nämlich aus der Anschauung, daß der Wert eines Kunstwerks in erster Linie durch seinen Inhalt bestimmt werde. So finden wir denn auch bei Reynolds die bekannte Ranggliederung der Malerei, wonach eine erste und höchste Klasse unterschieden wird, zu der die historische, die mythologische, die allegorische und die religiöse Malerei zu rechnen sind, und eine Anzahl untergeordneter Klassen, zu denen die Genremalerei, das Porträt, die Landschaft, das Tierstück, das Frucht- und Blumenstück, endlich das Stillleben gehören. Die höhern Gattungen erhalten ihren Wert dadurch, daß sie erhabne Gegenstände behandeln, bei denen der Maler seine Phantasie vollkommen frei schalten lassen, bedeutende Gedanken und Ge-
fühle verkörpern kann, die niedern sind einfach Nachahmungen der Natur und können daher keinen besonders hohen Wert beanspruchen.

Bekanntlich ist die moderne Ästhetik von dieser einseitigen Überschätzung des Inhalts längst zurückgekommen. Da das spezifische Wesen der Malerei und der Plastik, d. h. das, was sie von andern Künsten, z. B. von der Musik, der Architektur, dem Kunstgewerbe unterscheidet, die sinnfällige Darstellung oder besser Nachahmung der Natur ist, da ferner ihr Inhalt, wo überhaupt auf ihn Wert gelegt wird, sich entweder in der Geschichte oder der Poesie oder der kirchlichen Tradition vorgebildet findet, so muß auch das eigentliche Verdienst der nachahmenden Künste viel mehr auf der Art der Nachahmung, als auf der Art des nachgeahmten Gegenstandes beruhen. Und es ist interessant, zu sehen, wie Reynolds selber überall da, wo er unbefangenen spricht, vollständig diese Ansicht vertritt. „Es ist gewiß wünschenswert, daß man all seine Kraft daran wende, interessante und merkwürdige Gegenstände künstlerisch zu verherrlichen. Dennoch kann die Hälfte der Gegenstände aller Bilder der Welt nur als die Gelegenheit geschätzt werden, die den Künstler in Thätigkeit setzt, und unsere hohe Wertschätzung solcher Bilder, ohne Beachtung oder vielleicht ohne Kenntnis des Gegenstandes, zeigt, wie sehr unsere Aufmerksamkeit durch die Kunst an sich gefesselt wird. . . . Es giebt nichts, mag es nun die menschliche Gestalt, ein Tier oder selbst ein unbelebter Gegenstand sein, so wenig ver-

sprechend es auch erscheinen mag, das nicht zur Würde erhoben werden, Empfindung mitteilen und innere Bewegung hervorrufen könnte, wenn es in die Hand eines genialen Malers kommt. . . . Als Beweis für den hohen Wert, den wir auf die bloße Vortrefflichkeit der Form legen, kann der größte Teil der Werke Michelangelos in der Malerei wie in der Skulptur dienen; ebenso die meisten der antiken Statuen, die mit Recht hoch geschätzt werden, wenn in ihnen auch kein sehr auffallender und eigentümlicher Charakter und kein Ausdruck irgend welcher Art dargestellt ist.“ Es ist wichtig, diese Äußerungen einer naiven Empfindung, die sich an drei ganz verschiedenen Stellen der Reden finden, festzuhalten, weil sie sonst unter den zahlreichen Bemerkungen entgegengesetzten Inhalts verschwinden könnten. Aus den letztern spricht eben der akademische Theoretiker, der Zeitgenosse Winkelmanns und Lessings, aus den erstern dagegen der geniale und naiv empfindende Maler, der jeden Inhalt in der Kunst zu schätzen weiß, wenn nur das Kunstwerk die künstlerische Kraft seines Schöpfers verrät. Nur diese Ansicht verträgt sich ja auch mit seiner praktischen Thätigkeit. Allerdings läßt sich nicht leugnen, daß die Idealmalerei seine stille Liebe war: er hat mehr als ein Bild historischen, religiösen oder allegorischen Inhalts gemalt. Aber auf diesen Bildern beruht nicht sein unvergänglicher Ruhm. Sie zeigen entweder eine schwächlich effektsche oder unwahr pathetische Auffassung. Nur der Bildnismaler Reynolds ist von der Nachwelt anerkannt worden. Dabei ist es aber doch kein Zweifel, daß er selbst gerade jene freien Schöpfungen seines Pinsels für seine eigentlichen Meisterwerke hielt. Das erkennt man deutlich an der heftigen Art, wie er (S. 236 f.) Hogarths Versuche in der idealen Richtung, für die Hogarth nicht vorbereitet gewesen sei, tadelt. Man erkennt es ferner an dem naiven Bekenntnis in der letzten Rede, daß, wenn er sein Leben von neuem zu beginnen hätte, er in die Fußspuren — Michelangelos treten würde, wie sich denn die Bewunderung für den großen Florentiner gleich einem roten Faden durch alle seine Reden hindurchzieht.

Auch in der Auffassung der Porträtmalerei selbst steht Reynolds unter dem Einfluß der damals herrschenden idealistischen Ästhetik. Uns scheint es heutzutage selbstverständlich, daß eine Persönlichkeit nur in der Tracht ihrer Zeit, mit dem realistischen Apparat ihrer wirklichen Umgebung dargestellt werden dürfe. Reynolds dagegen war ein geschworne Feind der modischen Tracht. Der Maler müsse sich hüten, diesen „der Laune entsprungenen Wechselbalg“ für den echten Sprößling der Natur zu halten, er müsse allen Vorurteilen seiner Zeit und seines Landes entsagen, alle orts- und zeitüblichen Ratschläge hintansetzen und nur auf jene „allgemeinen Gebräuche“ sehen, die überall und immer dieselben seien. Wenn er seinen Gegenstand veredeln und erhöhen, also den historischen Stil auf die Porträtmalerei anwenden wolle, so müsse er das moderne Kleid in ein solches verändern, das dem Wechsel der Mode nicht unterliege und uns nicht allzu vertraut und alltäglich erscheine.

Besonders bei plastischen Monumenten sei die moderne Tracht verwerflich. Denn der Marmor oder die Bronze sei zu schade, darin eine Mode zu verewigen, die selbst nur wenige Jahre daure. Das Kleid gehöre gar nicht zum Menschen und sei nach einiger Zeit nur von antiquarischem Interesse. Diese Anschauungen stehen freilich mit den meisten Bildnissen von Reynolds in einem anscheinend unvereinbaren Widerspruch, da diese in der Zeittracht des achtzehnten Jahrhunderts aufgefaßt sind. Aber neben ihnen giebt es doch auch solche, die die Originale in idealer Auffassung, als Musen, Nymphen, Grazien u. s. w., oder mit einer allegorischen Bezeichnung wie Innocence, Simplicity u. s. w., und folglich in irgend einer Phantasietracht darstellen. Und die angeführten Aussprüche in den Reden zeigen uns deutlich, daß der Maler gerade diese Auffassung für die richtige hielt, die realistische dagegen nur auf den Wunsch seiner Auftraggeber angewendet. Es ist genau dasselbe Verhältnis wie bei Rauch, der ebenfalls ein Feind der modernen Tracht war und nur durch höhere Einwirkung dazu gebracht werden konnte, den alten Fritz in seiner charakteristischen Tracht, mit Dreimaster und Krückstock darzustellen. Es ist eben sehr gut, wenn die theoretischen Schrollen der Künstler oder Ästhetiker zuweilen durch den gesunden Menschenverstand der Besteller korrigirt werden.

Diese Verachtung des modischen Kostüms hängt mit einer andern ästhetischen Theorie zusammen, die ebenfalls für das achtzehnte Jahrhundert bezeichnend ist, und zu deren Hauptvertretern Reynolds gehört. Das ist die Theorie, daß die Kunst nicht das Besondere, Einzelne und Charakteristische, sondern das Allgemeine, Typische und Gattungsmäßige der Natur darzustellen habe. Es handelt sich hier um einen Gegensatz, der die ganze Kunstgeschichte seit der Renaissance und insbesondre unsre ganze moderne Kunstentwicklung durchzieht, und der für die Auffassung der Kunst von so großer Bedeutung ist, daß ich hier etwas näher darauf eingehen muß.

Es ist bekanntlich ein Erbteil der antiken Ästhetik, wenn Winkelmann und seine Zeitgenossen die Anschauung hatten, daß die Kunst die Natur zu idealisieren habe. Wir müssen uns zunächst darüber klar werden, was sie unter Idealisierung verstanden. Es giebt eine Idealisierung, die durch die Beschränktheit des Materials und der Technik geboten ist. Wir bezeichnen sie am besten als Vereinfachung und Zurechtrückung der Natur. Die Eigentümlichkeit des Marmors erlaubt dem Bildhauer nicht, jede Einzelheit des menschlichen Körpers, z. B. alle Haare, genau so wie sie sind, darzustellen. Der flächenhafte Charakter der Malerei, die Übertragung der Dinge aus dem dreidimensionalen Raum in die zweidimensionale Fläche zwingt den Maler, mit der Natur gewisse Veränderungen, Abkürzungen, Zurechtrückungen, Übertreibungen u. s. w. vorzunehmen, damit sein Gemälde, obwohl er auf viel geringere Licht- und Schattendifferenzen als die Natur angewiesen ist, dennoch den Eindruck der Natur mache. Wenn man nur dies unter Idealisierung verstehen wollte, so würde ein Streit

zwischen Idealismus und Realismus ganz unmöglich sein. Denn diese Art der Idealisierung ist nicht nur berechtigt, nein, ohne sie ist eine Kunst überhaupt nicht denkbar. Jeder Künstler, und wäre er im übrigen noch so realistisch, muß die Natur in dieser Weise verändern, den technischen Bedingungen seiner Kunst anpassen, wenn er eine einigermaßen der Natur entsprechende Wirkung erreichen will. Gerade hierüber finden sich in Reynolds Reden ausgezeichnete Bemerkungen, von denen die beste wohl die ist: „Die Geschicklichkeit im Weglassen macht in allen Dingen einen großen Teil unsers Könnens und Wissens aus.“

Aber man versteht unter Idealismus noch etwas anderes, und auch bei Reynolds handelt es sich um dieses andere. Man versteht nämlich darunter die Verschönerung der Natur, d. h. die Abklärung des Einzelnen und Individuellen zum Gattungstypus, zur Idee. Daß Reynolds ein Vertreter dieses Idealismus war, macht sich schon in seiner Auffassung des Porträts geltend. Zwar wenn er sagt: „Reiz und Ähnlichkeit liegt beim Porträt mehr im Erfassen des allgemeinen Charakters als in der peinlichen Nachbildung jedes einzelnen Zugs,“ so geht er damit noch nicht über die Grenze der unbedingt notwendigen Vereinfachungen der Natur hinaus. Aber wenn er bei historischen Porträts die Anwendung individueller Züge verwirft, z. B. dem Maler verbietet, Alexander klein, Agilaoß lahm darzustellen, und wenn er diesen historischen Stil auch auf das moderne Porträt, und zwar zusammen mit der Idealisierung der Gewandung, angewendet wissen will, so fragen wir uns vergeblich: Wie vertragen sich derartige Grundsätze mit dem Wesen des Porträts als der künstlerischen Darstellung der individuellen Erscheinung? Ist es möglich, daß ein Mensch, der sein ganzes Leben damit zugebracht hat, charaktervolle Porträts anzufertigen, sogar in diesem Gebiete eine Verschönerung, eine gattungsmäßige Verallgemeinerung der Natur für das Richtige hält?

Auch in andern Gebieten, z. B. in der historischen oder Genremalerei, kann man das Verfehlt dieser Ästhetik leicht nachweisen. Allerdings wäre dazu eigentlich eine ausführliche Erörterung über das Wesen der bildenden Künste nötig, wozu hier nicht der Ort ist. Eine solche Erörterung würde uns zu dem Ergebnis führen, daß sich der ästhetische Genuß in der Plastik und Malerei zwar aus vielen verschiedenen Dingen zusammensetzt, daß aber sein Kern in der durch das Kunstwerk erregten Illusion besteht, d. h. in der lebensvollen Darstellung der Natur. Da nun die Natur niemals in der Form des Typus, der Gattung, sondern immer nur in der des Individuums auftritt, so hat auch die Kunst nicht die Gattung, sondern das Individuum darzustellen. Natürlich muß dies Individuum, d. h. das im einzelnen Fall zu Grunde gelegte Modell, dem betreffenden Zweck entsprechend gewählt werden, aber wenn das geschehen ist, so hat der Künstler nicht die mindeste Veranlassung, seine individuellen Züge abzuschleifen und zu verschönern. Er würde damit nur

das erreichen, was man durch das Übereinanderkopiren von Photographien nach Kassetypen erreicht, nämlich eine Verflüchtigung und Verwaschung des betreffenden Typus. In der That handelt es sich auch bei dieser „Verschönerung“ und „Idealisirung“ der Natur meistens gar nicht um Erreichung irgend eines Schönheitsideals — denn die Schönheit selbst ist, wie schon Dürer erkannte, etwas unendlich mannichfaltiges — sondern um Annäherung des Typus an irgend ein historisches Kunstideal. Auch bei Reynolds läßt sich dieses Kunstideal, das ihm bei seiner Theorie vorschwebte, sehr deutlich nachweisen. Es ist das der Antike und der italienischen Renaissance. Wie sich dieses Ideal ausgebildet und festgesetzt hat, ist sehr leicht zu verstehen.

Der natürliche Mensch, der Höhlenbewohner der Eiszeit, kopirt die Natur, wie er sie sieht oder zu sehen glaubt. Die Künstler, die auf Renntierknochen die bekannnten uralten Tierbilder einritzten, waren Realisten, soweit ihnen die Technik und die noch ungeschulte Hand erlaubten, es zu sein. Die natürliche Entwicklung hätte nun in der Weise vor sich gehen müssen, daß sich die Kunst bei fortschreitender Geschicklichkeit immer mehr der Natur genähert hätte. So ist es aber nicht geschehen, sondern es haben sich bestimmte Stilarten ausgebildet, die mehr oder weniger von der Natur abwichen. Das erklärt sich daraus, daß die Kunst, wie schon erwähnt, die Natur niemals genau so darstellen kann, wie sie ist. Da nun die Kunst ein Erzeugnis des gesellschaftlichen Zusammenlebens ist, so entwickelt sich unter den Künstlern einer Zeit, eines Volks eine bestimmte Art, die Natur zu sehen und nachzuahmen. Jeder Künstler steht in gewisser Weise unter dem Einfluß dieser konventionellen Formen. Nur besonders begabte und selbständige Künstler machen sich davon los und ahmen die Natur in ihrer eignen Weise nach. So kommt es, daß verschiedene Stilarten einander ablösen. Nun giebt es unter den Völkern des Altertums einzelne, die infolge besonders günstiger Verhältnisse der Natur näher gekommen sind als andre. Sie haben einen Stil ausgebildet, der für lange Zeit maßgebende Bedeutung gewonnen hat. Ein solches Volk waren die Griechen. Aus dem nationalen Typus ihres Volks heraus und unter Anwendung der technisch notwendigen Vereinfachungen der Natur schufen die griechischen Bildhauer jene unsterblichen Meisterwerke, die wir jetzt noch in Kopien bewundern. Da sie naive Künstler waren, sahen sie in ihren Werken einfache Nachahmungen der Natur, die als solche, durch den Reiz der Illusion wirken sollten. Aber die Ästhetik, die immer hinter der Kunst herhinkt, wollte es anders. Sie fand heraus, daß die national und technisch bestimmte Art der Naturnachahmung, die sich in diesen Meisterwerken offenbart, die einzig richtige und mögliche sei. Sie sah in der durch technische Verhältnisse und die Tradition begründeten Veränderung der Natur, die diese Werke zeigten, eine Verbesserung. Und indem sie diese Verbesserung für das Wesentliche in der Kunst erklärte, entwickelte sie den Begriff des Ideals. Dieser Begriff er-

hielt durch die Ausbildung der platonischen Ideenlehre eine ganz besondere Stütze. Nach Platon sollten die Dinge selbst überhaupt nicht vorhanden sein, sondern nur die ihnen zu Grunde liegenden Ideen, d. h. die Gattungstypen. Folglich durfte auch die Kunst nur die Ideen, die Gattungstypen darstellen. Sie mußte das Schöne aus verschiedenen Einzelwesen zusammenlesen und zu einer neuen Einheit verbinden. Diese neue Einheit entsprach keinem Wesen der Natur vollkommen, sondern stellte die Idee, den Gattungstypus, „das Schöne“ dar.

Diese ganze Theorie wurde befördert durch den Grundirrtum, daß die einfache Nachahmung der Natur, die Täuschung des Beschauers durch das Kunstwerk verwerflich sei. Ein Hauptvertreter dieser Anschauung ist wieder Platon, seine ganze Ästhetik fällt mit dem Nachweis, daß diese Anschauung irrig ist. Die Täuschung des Beschauers nämlich, die in der Kunst in Frage kommt, ist von einer gewöhnlichen Täuschung durchaus verschieden. Es ist keine wirkliche Täuschung, sondern eine, die dem Beschauer als solche bewußt bleibt, eine Illusion. Gerade diese Illusion aber stellt den Kern des ästhetischen Genusses dar, und gerade sie muß also in der Kunst notwendig vorhanden sein. Es war nur die einfache Folge dieses Irrtums, daß man den Wert der Kunst in einer ganz andern Richtung als in dem der Naturnachahmung suchte. Wenn die Täuschung des Beschauers wirklich etwas Niedriges und Verwerfliches war, so mußte die Kunst notwendig nach etwas andern streben: erstens nach der Darstellung des Ideals, des Gattungstypus, zweitens nach einem bedeutenden Inhalt, drittens nach einer bewußt hervortretenden sittlichen Wirkung.

Sch kann hier nicht näher auf die weitere Entwicklung dieser Ideen eingehen, sondern will nur soviel sagen, daß sie überall da, wo die antike Ästhetik, besonders die platonische Ideenlehre Eingang gefunden hat, zur Herrschaft gelangt sind. Wir unterscheiden in der Geschichte der Kunst idealistische und realistische Perioden, d. h. solche, in denen der Gattungstypus, das Schöne in der Natur das Ziel des künstlerischen Schaffens bildete, und solche, in denen das Einzelwesen mit den Zufälligkeiten, ja Häßlichkeiten seiner Körperbildung zum Vorbild genommen wurde. Zu den Idealisten gehören (abgesehen von den Griechen, die hier nach dem Gesagten nicht in Betracht kommen) die Italiener des sechzehnten Jahrhunderts, die italienischen, französischen, niederländischen und deutschen Manieristen, Effektiker und Akademiker vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, die deutschen Klassizisten und Romantiker, die sich um Carstens, Cornelius und Overbeck scharen, die französischen Klassizisten dieses Jahrhunderts, ein Teil der englischen Prärafaeliten u. s. w. Zu den Realisten gehören: die italienischen Quattrocentisten, die Altniederländer des fünfzehnten Jahrhunderts, die Deutschen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts (wenigstens zum Teil), die Holländer und Flamen des siebzehnten Jahrhunderts, Velazquez und andre Spanier seiner Zeit, gewisse Meister des achtzehnten Jahrhunderts, z. B. Chardin, Graf, Chodowiecki, Gainsborough u. s. w.

Reynolds gehört als Praktiker vorzugsweise, wenn auch nicht ganz, der realistischen Richtung an, als Theoretiker ist er — wenn auch nicht ohne gewisse Einschränkungen, die wir noch kennen lernen werden — ein ausgesprochener Idealist. Bei den idealistischen Schulen machen wir nun durchgängig die Beobachtung, daß sie auf die Anknüpfung an die historischen Ideale, insbesondere an die Antike großen Wert legen, während sich die Vertreter der realistischen bemühen, die Natur — innerhalb der technischen Grenzen, die ihnen ihre Kunst steckt — möglichst treu nachzuahmen. Daß die historische Entwicklung der Malerei vorwiegend auf den Letztern beruht, bedarf nach dem Gesagten keines Nachweises mehr.

Reynolds idealistische Kunstauffassung erklärt sich nicht nur aus der ganzen Richtung seiner Zeit, die ja durch Winkelmann und Lessing ihre Ästhetik in diesem Sinne erhalten hatte, sondern vorzugsweise aus der hohen Bedeutung der klassischen Studien für das damalige England und der besondern Bekanntheit des Künstlers mit der platonischen Ideenlehre. Mit dieser scheint er durch den Platoniker Mudge bekannt geworden zu sein. Und wenn sogar sein Freund Burke den Einfluß Platons in seinen Reden wiederfinden will, so liegt für uns kein Grund vor, das zu bezweifeln.

Übrigens hatte Reynolds seine ästhetischen Anschauungen keineswegs von Anfang an in idealistischer Richtung ausgebildet. Es haben sich Notizen von ihm erhalten, die darauf schließen lassen, daß er während seines Aufenthalts in Stalien (1749 bis 1752) von den alten Meistern, insbesondere Rafael, sehr enttäuscht war, und in seiner fünfzehnten Rede deutet er an, daß er in jenen Tagen unter dem Einfluß eines jungen französischen Malers gestanden habe, der mit Bedauern in den Meisterwerken der Italiener jenen Realismus vermist habe, durch den sich andre Malerschulen auszeichneten. Erst allmählich und gewissermaßen gegen seine innere Überzeugung habe er sich zur Bewunderung der Italiener bekehrt. Es sind also offenbar ästhetische Reflexionen und gelehrte Einflüsse gewesen, die ihn seinem natürlichen Gefühl abspenstig gemacht und in seine spätere akademische Überzeugung hineingedrängt hatten.

Während noch Leonardo da Vinci, der als Theoretiker im wesentlichen auf dem Boden des fünfzehnten Jahrhunderts steht, das Gemälde für das beste erklärt, das der Natur am nächsten kommt, will es Reynolds dem „geringeren Künstler überlassen, die Bilder für die besten zu halten, die den Beschauer am leichtesten täuschen.“ Und einen Trumpf glaubt er mit den Worten auszuspielen: „Wenn das Hervorbringen einer Täuschung der Gipfel dieser Kunst ist, so laßt uns nur gleich den Statuen auch Farbe geben“ — ein Satz, der für uns, die wir wissen, daß selbst die Griechen ihre Statuen bemalt haben, und daß die Polychromie der Plastik das ganze Mittelalter hindurch, selbst in der Anwendung auf kostbares Material, gebräuchlich gewesen ist, geradezu das Gegenteil von dem beweist, was Reynolds damit beweisen will. Wenn er nun gar

die bemalten Wachsfiguren für die Behauptung ins Feld führt, „daß die Freude an der Nachahmung nicht bloß im Verhältnis zu der genauen realistischen Treue zunimmt,“ so zeigt er damit nur, daß er sich den Unterschied zwischen wirklicher und bewußter Täuschung nicht klar gemacht, also das Wesen der Kunst, das ihm als Praktiker natürlich geläufig war, als Theoretiker nicht erkannt hat. Die Wachsfiguren sind uns nämlich nicht deshalb so unangenehm, weil sie realistisch ausgeführt sind, sondern weil sie durch ihre realistische Ausführung und durch geflissentliche Aufhebung alles dessen, was die Illusion stören könnte, eine reale Täuschung hervorzubringen suchen. Sie wollen den Beschauer wirklich, nicht künstlerisch täuschen.

Mit diesem *πρώτον ψεῦδος* hängen alle weiteren Irrtümer des gefeierten Malers unmittelbar zusammen. Wenn die Täuschung in der Kunst etwas niedriges oder verwerfliches ist, so muß der Künstler, um seine Thätigkeit überhaupt zu rechtfertigen, andre, höhere Zwecke zu erreichen suchen. „Ein bloßer Nachahmer der Natur kann niemals etwas großes hervorbringen, die Auffassung des Beschauers nie erheben und erweitern und sein Herz nie erwärmen. Statt sich damit abzumühen, die Leute durch peinliche Genauigkeit seiner Nachahmungen zu erfreuen, muß er vielmehr darnach trachten, sie durch große Ideen zu veredeln. Statt seinen Ruhm darin zu erblicken, oberflächliche Beschauer zu täuschen, muß er sich dadurch Ruhm zu erwerben suchen, daß er die Phantasie gefangen nimmt.“ Als ob nicht die illusionsmäßige Vorstellung der Natur, die durch die treue Nachahmung eines Naturgegenstandes erzeugt wird, an sich schon eine Phantasiethätigkeit wäre, und zwar gerade die, auf der der künstlerische Genuß in erster Linie beruht! Und als ob nicht Reynolds selbst an andern Stellen die Überschätzung des Inhalts, die sich in diesen Worten ausdrückt, ausdrücklich zurückgewiesen hätte!

Auch ihm scheint es, daß es Zweck und Absicht aller Künste sei, „die natürliche Unvollkommenheit der Dinge zu ergänzen,“ „das Wahre zu verallgemeinern,“ die in der Brust des Künstlers lebende Idee darzustellen. „Indem der Maler alle Schönheit in ein Ganzes zusammenfaßt, die sich in zahllosen Einzelwesen verstreut findet, bringt er eine Gestalt hervor, die schöner ist, als man sie in der Natur antreffen kann. . . . Bei allen Gegenständen, die die Natur unsern Blicken darbietet, werden sich bei genauerer Prüfung Fehler und Mängel finden. Die schönsten Formen haben etwas wie Schwäche, Kleinlichkeit oder Unvollkommenheit an sich. . . . Durch Vergleichung gewinnt der Maler eine richtige Vorstellung von schönen Formen, er verbessert die Natur durch sie selbst, ihren unvollkommenen Zustand durch ihren vollkommenen. Da sein Auge imstande ist, zufällige Mängel, Auswüchse und Unförmlichkeit der Dinge von ihrer allgemeinen Gestalt zu unterscheiden, macht er sich eine abstrakte Vorstellung von ihrer Form, die vollkommener ist, als irgend ein Original, und er lernt, so seltsam es auch klingen mag, natürlich zu zeichnen,

indem er seine Gestalten so zeichnet, daß sie keinem wirklichen Gegenstande völlig gleichen.“ Das ist die treffendste Formulierung der idealistischen Ästhetik, die mir bekannt ist, aber der Gedanke wird durch die Trefflichkeit seiner Formulierung nicht richtiger. Es soll durchaus nicht bestritten werden, daß ein Künstler, wenn er kein für einen bestimmten Zweck geeignetes Modell finden kann, ein ihm gerade zur Verfügung stehendes nach irgend einer Richtung hin abzuändern das Recht hat. Diese Abänderung darf aber nie in der Weise einer Verallgemeinerung, einer Annäherung an den Gattungstypus geschehen, sondern sie soll sich immer innerhalb der Grenzen des individuellen Charakters halten. Man soll bei jedem Kunstwerk das Gefühl des eigentümlichen Lebens, nicht der Gattung, des Schemas haben. Kurz, die Kunst soll nicht das Schöne — im Sinne des Typischen, Vollkommenen —, sondern das Charakteristische darstellen. Wenn man freilich das Eigentümliche und Ungewöhnliche, wie es Reynolds thut, ohne weiteres mit dem Häßlichen für eins hält, so würde jede Darstellung individueller Formen gleichzeitig eine Darstellung des Häßlichen sein. Aber auch das anerkannt Schöne tritt nur in individuellen Formen, und zwar, wie schon Dürer richtig bemerkt hat, in zahllosen individuellen Formen auf — ganz abgesehen davon, daß auch das wirklich Häßliche, wie Leonardo da Vinci, Dürer, Rembrandt, Velazquez, Menzel und zahllose andre große Maler lehren, von der künstlerischen Darstellung nicht ausgeschlossen ist.

Ich kann mir die Theorie von der Verallgemeinerung und Verschönerung der Natur bei einem so klar denkenden Manne wie Reynolds nur aus einem doppelten Mißverständnis erklären. Erstens hielt er irrigerweise die Vereinfachung und Abkürzung der Natur, die in den technischen Bedingungen der Kunst begründet ist, für eine Verschönerung, zweitens verstand er unter Idealisierung, ohne sich darüber ganz klar zu werden, jene Annäherung an ein konventionelles Schönheitsideal, die nicht nur damals, in den Zeiten des Klassizismus angestrebt wurde, sondern die überhaupt allezeit in der Kunst als eine Bedingung des Schönen angesehen wird, so lange sich der Künstler nicht vollständig von den Traditionen der Vergangenheit losmachen kann. Gerade für diese Art der Idealisierung hat nun aber unsre gegenwärtige Kunst am allerwenigsten Sinn. Wir bewundern zwar die klassischen Kunstperioden der Antike und der italienischen Hochrenaissance, aber wir halten die Vereinfachung, d. h. Stilisierung der Natur, die die Künstler dieser Epochen angestrebt haben, keineswegs für die einzig mögliche und berechtigte. Können wir doch neben ihnen eine ganze Reihe blühender Maler- und Bildhauerschulen nachweisen, die die Natur ebenfalls — entsprechend den technischen Bedingungen ihrer Kunst — abgekürzt, d. h. stilisiert haben, bei denen aber diese Stilisierung ganz andre, wir sagen gewöhnlich realistischere, Formen angenommen hat. Wir schließen daraus, daß es nicht nur eine Art der Stilisierung, sondern

mehrere giebt, und daß jede Zeit und jede Kunstschule das Recht und die Pflicht hat, sich ihren eignen Stil auszubilden.

Aus diesem Grunde haben wir auch kein Verständnis mehr für die Beurteilung und Abwägung der verschiedenen Kunstschulen, die wir bei Reynolds finden. Daß er die Antike außerordentlich hoch schätzt, ist nur in der Ordnung. Aber wenn er „die Voraussage wagt, daß, wenn man aufhören wird, sie zu studiren, die Künste nicht länger blühen und wir in die Barbarei zurück-sinken werden,“ so war diese Voraussage eigentlich schon durch die holländische Schule des siebzehnten Jahrhunderts widerlegt worden. Und wenn er an einer andern Stelle sagt: „In der Skulptur wird alle Mühe umsonst sein, die weiter zu dringen hofft als die besten der uns aus der Antike überlieferten Werke der Skulptur,“ so läßt sich auch dies mit den Bestrebungen Donatellos und Michelangelos kaum in Einklang bringen, ganz abgesehen davon, daß es unvorsichtig ist, der Kunst ein bestimmtes „Bis hierher und nicht weiter“ zuzurufen, während man doch im Rückblick auf ihre Entwicklung erst über die kurze Spanne einiger tausend Jahre ein Urteil zu fällen imstande ist. Will man vielmehr eine Ästhetik von einiger Dauer begründen, so muß man sagen: Es giebt für die nachahmenden Künste nur eine Grenze, und die ist bestimmt durch die Natur, d. h. durch das ästhetische Prinzip der Naturnachahmung, der Illusion. Jede andre Beschränkung, besonders jede, die durch den Hinweis auf irgend einen historischen Stil begründet wird, ist vom Übel. Sie kann wohl thatsächlich unter gewissen Kulturverhältnissen eintreten und durch diese Kulturverhältnisse entschuldigt, ja sogar gerechtfertigt werden, aber in einer allgemeinen Ästhetik, die von jeder zeitlichen Einschränkung abzusehen hat, ist für sie keine Stelle.

(Schluß folgt)



Bilder aus dem Westen

von E. Below

9. Beim Verschollnen*)



ine bange Gewitterschwüle lag über der Stadt Kansas City. Tage der unerträglichsten Hitze waren es gewesen, in denen ich die Ärzteversammlung in Topeka, der Hauptstadt des Nachbarstaates Kansas, mitgemacht hatte. Müde und matt kam ich um die Mittagszeit vom Bahnhof, und noch hatte ich eine zweite, ähnliche Versammlung, die der Eisenbahnärzte, zu besuchen, die sich

*) Vergl. Kap. 3 S. 304, Kap. 6 S. 224, Kap. 8 S. 270.