



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Lücke, Hermann: Malerei und Zeichnung

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



Malerei und Zeichnung

Von Hermann Lücke (in Dresden)



on Künstlern verfaßte Schriften über Fragen der Kunst, deren in neuerer Zeit mehrere erschienen sind, werden immer einem ganz besondern Interesse begegnen. Man nimmt an, daß der Künstler, wenn er zur Feder greift, dazu einen besonders wichtigen Grund habe, man erwartet von ihm ganz unmittelbar aus lebensdigster künstlerischer Erfahrung geschöpfte Mitteilungen, Aufschlüsse, wie sie der Laie nicht zu geben vermag. Wie verhält sich zu solchen Erwartungen Max Klingers vor kurzem schon in zweiter Auflage erschienene Schrift über Malerei und Zeichnung? Sie ist vielfach gelobt und gerühmt, aber, so viel ich weiß, noch nirgends eingehend besprochen worden.

Unter dem Begriff Zeichnung faßt Klinger alle Darstellungsweisen zusammen, die auf einer Fläche farblos in Linien, mit Licht- und Schattengebung, in Hell und Dunkel ausgeführt werden, die Feder-, die Kreide- und die Bleistiftzeichnung ebensowohl wie den Kupferstich, die Radirung, den Holzschnitt, die Lithographie. In seiner Schrift will er darlegen, in welchem Sinne dieser Darstellungsart — er nennt sie Griffelkunst — die Bedeutung einer völlig selbständigen Kunst zukommt, in welchem Sinne die Zeichnung der Malerei gegenüber eine durchaus selbständige Stellung einnimmt.

Der Inhalt des ersten Abschnitts ist kurz folgender. Die Zeichnung hat einen selbständigen künstlerischen Charakter nur dann, wenn sie für den Gedanken, der in ihr ausgedrückt werden soll, die einzig gemäße Darstellungsform ist, wenn der künstlerische Gedanke nur in dieser, in keiner andern Darstellungsform einen vollkommen angemessenen Ausdruck finden kann.

Vielfach verhält sich die Zeichnung nur dienend zu andern Künsten; sie dient dann entweder zur Vorbereitung eines mit andern Mitteln herzustellenden Kunstwerks oder zur Wiedergabe eines Kunstwerks, das mit andern Mitteln bereits ausgeführt ist. Die Zeichnungen Raffael's sind nur Vorarbeiten für Gemälde, sie haben, so genial sie entworfen sind, doch keine selbständige künstlerische Bedeutung, sie sind nur künstlerische Fragmente, nur Mittel zum Zweck; der Gedanke, der Raffael vorschwebte, erhielt erst in dem gemalten Bilde seinen

vollendeten Ausdruck. Die Reproduktion eines Gemäldes im Stich, in der Lithographie, im Holzschnitt ist im eigentlichsten Sinne eine Übersetzung; ihre Aufgabe ist, mit zeichnerischen Mitteln eine ähnliche Wirkung hervorzubringen, wie die, die dem Gemälde eigen ist. Durch die Verschiedenheit der Strichlagen, durch die Abstufungen von Hell und Dunkel, mittels der Skala von Schwarz zu Weiß strebt sie die Farben- und Lichtwerte des Gemäldes, die Stoffunterschiede der Dinge, wie sie die Malerei kennzeichnet, wiederzugeben; sie will Farbenempfindung erregen und eine ähnliche Wirklichkeitsvorstellung hervorrufen, wie sie im Gemälde ausgedrückt ist. Sie übersetzt das farbige Bild ins Zeichnerische; die Zeichnung dient zur Nachahmung einer andern, der farbigen Darstellungsweise. Etwas ähnliches ist vielfach auch bei zeichnerischen Darstellungen der Fall, die nicht Reproduktionen von Gemälden sind. Als charakteristisches Beispiel dafür erwähnt Klinger die Illustrationen von Woodville, von dem er sagt, daß „alle seine Bestrebungen genau mit denen des Malers zusammenfallen.“ Seine Art zu zeichnen ist eine Anpassung an die Zwecke der farbigen Darstellung, seine Blätter haben also auch keinen eigentlich selbständigen künstlerischen Charakter.

Kunstwerke von ganz selbständiger Bedeutung sind aber die Kupferstiche Dürers. Auf die Nachahmung einer farbigen Wirkung, auf eine Nachahmung jenes vollen Scheins der Wirklichkeit, den die Malerei eben durch die Farbe erreicht, ist es hier nicht abgesehen. Dürers Stiche, sagt Klinger, vertreten „die Zeichnung, die eine Kunst für sich bildet,“ eine Kunst, die andre Zwecke verfolgt als die Malerei. Öster will Dürer an die Farbe „erinnern,“ aber er will sie nicht „übersetzen.“ Die wirkliche Farbe würde zu der „geistigen Welt,“ die in seinen Stichen dargestellt ist, nicht passen, sie würde sie zerstören. Ein Motiv, vollständig künstlerisch darstellbar als Zeichnung, kann für die Malerei aus ästhetischen Gründen undarstellbar sein.

Etwas eigentlich neues wird hier nicht behauptet, und im allgemeinen sind die aufgestellten Unterschiede zwischen Zeichnung und Malerei gewiß richtig. Nur dürfte zwischen der Dürerschen und der wesentlich malerischen Art der Stichbehandlung eine weniger scharfe Grenze zu ziehen sein, in gewissen Punkten berühren sich eben doch die beiden Behandlungsweisen; ja man darf behaupten, daß manche Dürerschen Stiche, z. B. der Hieronymus in der Zelle, soviel eigentlich malerischen Charakter haben, daß sie eine Übertragung in die Farbe sehr wohl zulassen würden. Der Hieronymus würde, als Gemälde ausgeführt, etwa in der Art des Quinten Massys, gewiß ein interessantes Gegenstück zu den beiden Philosophen Rembrandts im Louvre abgeben können. Anders verhält sichs mit andern Stichen Dürers und mit vielen seiner Holzschnittblätter. Schwerlich kann man sich die Melancholie und die Darstellungen zur Apokalypse in farbiger Ausführung denken, ohne die lebhaft empfundene zu haben, daß sie in solcher Ausführung ihren eigentümlichen Charakter völlig einbüßen würden;

man hat das deutliche Gefühl, daß sich die Farbe mit ihrem künstlerischen Wesen nicht verträgt.

Im weitem Verlauf seiner Auseinandersetzungen sucht nun Klinger den künstlerischen Unterschied zwischen Malerei und Zeichnung genauer zu bestimmen. Die Bemerkungen, in denen er zunächst das Wesen der Malerei näher zu definieren sucht, schließen mit einem Satze, der sich aus dem vorhergehenden zwar keineswegs ohne weiteres ergibt, der aber als die Quintessenz davon hingestellt wird, und auf den sich das folgende hauptsächlich bezieht. Er heißt: „Ziehen wir die Mittel der Malerei in Betracht, so erscheint sie uns als der vollendete Ausdruck unsrer Freude an der Welt, das Schöne liebt sie um seiner selbst willen und sucht es zu erreichen und selbst im häßlichen Alltäglichen oder in der höchsten Tragik, wo sie uns rührt, bewegt sie uns durch das Reizvolle, selbst im Kontrast Harmonische der Formen und Farben. Sie ist die Verherrlichung, der Triumph der Welt, sie muß es sein.“ Der Ausdruck „reizvoll,“ um das beiläufig zu bemerken, ist hier nicht recht am Platze. Wenn die Malerei auf große tragische Wirkungen ausgeht, so verzichtet sie doch auf das, ja sie muß auf das verzichten, was man eine reizvolle Formen- und Farbenbehandlung zu nennen pflegt. Der Ernst der tragischen Stimmung wird sich vor allem auch in der koloristischen Haltung ausdrücken müssen, die Stimmung der Farbe kann dann wohl eine großartige harmonische Schönheit haben, aber alles bloß reizende wird sie ausschließen. Ein reizendes Farbenkleid für einen tragischen Gegenstand wäre doch eine thörichte Maskerade.

Nun folgt aber in der Klingerschen Schrift eine sehr überraschende Wendung. „Neben der Bewunderung, heißt es weiter, neben der Anbetung dieser prachtvollen großschreitenden Welt wohnen die Resignation, der arme Trost, der ganze Jammer der lächerlichen Kleinheit des kläglichen Geschöpfes im ewigen Kampf zwischen Wollen und Können.“ Und dann: „Zu empfinden, was er sieht, zu geben, was er empfindet, macht das Leben des Künstlers aus. Sollten denn nun, an das Schöne gebunden durch Form und Farbe (!), in ihm die mächtigen Eindrücke stumm bleiben, mit denen die dunkle Seite des Lebens ihn überflutet, vor denen er auch nach Hilfe sucht? Aus den ungeheuern Kontrasten zwischen der gesuchten, gesehnen, empfundenen Schönheit und der Furchtbarkeit des Daseins, die schreiend (!) oft ihm begegnet, müssen Bilder entstehen, wie sie dem Dichter, dem Musiker aus der lebendigen Empfindung entspringen. Sollen diese Bilder nicht verloren gehen, so muß es eine die Malerei und Skulptur ergänzende Kunst geben. Diese Kunst ist die Zeichnung.“

Kurz vorher war vom Tragischen als einem Gegenstande der Malerei die Rede. Wenn tragische Schilderungen in der Malerei eine Stelle haben, warum nicht auch Bilder, die aus diesen ungeheuern Kontrasten entstehen? Oder ist

nichts tragisches in diesen Kontrasten? Doch hören wir, was zur Erklärung der neuen Behauptung gesagt wird. Nach den bisherigen Andeutungen über den Charakter der Zeichnung könnte man erwarten, diese Behauptung werde damit begründet werden, daß in der Zeichnung die Darstellung düsterer, von der dunkeln Seite des Lebens hergenommener Erscheinungen minder aufdringlich wirke als im farbigen Bilde, minder verletzend und abstoßend, weil sie nicht, wie die Malerei, den vollen Schein des Wirklichen hat. Es kommt aber anders. „Im Laokoon, sagt Klinger, scheidet Lessing von den der Darstellung durch Malerei völlig künstlerisch möglichen Vorwürfen alle die Punkte aus, wo das Verharren in höchsten Affekten, im Häßlichen, Grauen- und Ekelerregenden unnatürlich wäre und daher auf die Dauer unerträglich werden und dem Zweck (?) zuwiderlaufen würde. Diese Punkte sind der Darstellung durch Poesie, Drama, Musik erlaubt, ja für sie unentbehrlich, weil in diesen die Phantasie nicht an eben dieselben gebunden ist, selbst wenn sie mit aller Kraft und Intensität sich vordrängen. Durch das Gleich- und Nacheinanderwirken der ihnen vorhergehenden Entwicklung, sowie durch das Vorgefühl der erfolgenden Lösung können sie nicht allein und voll als solche Höhepunkte oder Widerwärtigkeit wirken, sondern bleiben stets ein natürliches Glied eines vorbereiteten Ganzen.“

Lessing versteht unter Malerei — daran möchte ich hier erinnern — die bildende Kunst überhaupt, zu der natürlich auch die Zeichnung zu rechnen ist. Die Grenzen zwischen ihr und der Dichtkunst ergeben sich ihm wesentlich daraus, daß die bildende Kunst nicht wie die erzählende und die dramatische Poesie ein Nacheinander in der Zeit, sondern ein Dauerndes im Raum darstellt; sie kann nicht eine fortschreitende Handlung, sondern nur einen einzigen Augenblick einer Handlung schildern. Das Häßliche, das nicht Selbstzweck der Darstellung sein kann, kann in der erzählenden und dramatischen Poesie als etwas Vorübergehendes, als ein „Ingrediens“ charakteristischen Wert haben; aus der bildenden Kunst ist das Häßliche, da sie es nicht als ein bloß transitorisches darstellen kann, da sie nicht seine Überwindung zeigen kann, prinzipiell auszuschließen; für sie ist die Schönheit höchstes Gesetz. Das ist bekanntlich Lessings Meinung. Merkwürdig ist es daher, wie sich Klinger auf Lessing berufen zu können glaubt, indem er für die Zeichnung das Recht in Anspruch nimmt, das Häßliche darzustellen. Die höchst sonderbare Art, wie er dieses Recht zu begründen sucht, hat mit den Lessingschen Gedanken schlechterdings nichts zu thun. Er sagt im unmittelbaren Anschluß an seine zuletzt mitgeteilte Bemerkung: „Die gleichzeitige (?) Beschäftigung unserer Phantasie beim Gewahrwerden des an und für sich Widerwärtigen, das Verhindern seiner Alleinwirkung ist also das wesentliche Moment (!), dieses künstlerisch darstellbar zu machen. Solche Momente (!) besitzt nun die Zeichnung, indem sie z. B. der Farbe entbehrt, eines der unerläßlichsten Teile des Gesamteindrucks, den die Natur

auf uns macht. Wir sind genötigt, dem einfarbigen Eindruck die fehlende Farbe nachzuschaffen, wie wir dem gelesenen Wort Ton und Rhythmus nachschaffen.“ Später, nach einer Zwischenbemerkung, wird hinzugefügt, daß die Zeichnung der Phantasie nicht bloß den weiten Spielraum lasse, das Dargestellte farbig zu ergänzen; „sie kann auch die nicht unmittelbar zur Hauptsache gehörigen Formen, ja diese selbst mit derartiger Freiheit behandeln, daß auch hier die Phantasie ergänzen muß; sie kann den Gegenstand ihrer Darstellung so isoliren, daß die Phantasie den Raum selbst schaffen muß, und diese Mittel kann sie anwenden, einzeln oder zugleich, ohne daß die so ausgeführte Zeichnung an künstlerischem Wert oder an Vollendung einzubüßen hätte.“

Weil also die Zeichnung minder körperhaft wirkt als Werke der andern Künste, weil sie, wie sich Klinger weiterhin ausdrückt, alles dargestellte mehr als Erscheinung denn als Körper wirken läßt, und weil sie farblos ist, deshalb soll sie die ergänzende Thätigkeit der Phantasie aufrufen, und eben deshalb — das ist die Hauptsache — soll sie dem Unschönen anders gegenüber stehn als andre Künste. „Die übrigen bildenden Künste, sagt Klinger, haben das überwundene Unschöne, die redenden (die poetischen) Künste das zu überwindende Unschöne zur Grundlage (!). Dieses ist bei den redenden ein bald einzelnes, bald wiederkehrendes Glied in der Kette der Handlung, in deren Laufe unser Gefühl (!) durch verschiedene gleichartige Empfindungen (!) und fortrollende Wirkungen gegen das Widerwärtige geführt wird, wie ein Strom gegen einen Pfeiler. Der Stoß bricht wohl den Lauf, verändert seine Richtung, aber der Strom wird vom Pfeiler nicht aufgehalten, nur von neuem konzentriert; Strom und Handlung haben neue Kraft. Ähnlich kann die Zeichnung gegen das Unschöne führen. Die Unmöglichkeit, die Welt anders als durch Farbe, Form, Raum zu sehen, zwingt unsre Phantasie, gleichzeitig mit dem Erblicken des Abstoßenden jene drei Bedingungen zu ergänzen, und in dieser Thätigkeit findet sie nicht nur Ablenkung vom Unschönen, sondern auch den Eindruck jenes Ringens mit der Widerwärtigkeit, das den Grund der Dichtung ausmacht (!). Der Unterschied ist, daß der Eindruck bei dieser ein fortschreitend wechselnder ist, bei der Zeichnung ein momentaner. Die Malerei (auch die farbige Skulptur), für die die Feststellung jener drei Bedingungen (gemeint sind Farbe, Form und Raum) *conditio sine qua non* ist, bietet unsrer Vorstellung nichts als das fertige Häßliche und seine Mache, und hier staut sich das Gefühl wie ein Fluß an einer Mauer.“

Sehr sonderbar! Was würde Lessing dazu sagen! Vorher wurde behauptet, für die Zeichnung als selbständiges Kunstwerk sei die Farblosigkeit so wesentlich, daß ihre künstlerische Wirkung durch das Hinzutreten der Farbe zerstört werden würde. Jetzt wird behauptet, beim Anblick einer Zeichnung wären wir gezwungen, die Farbe hinzuzudenken und das Dargestellte außerdem noch nach

der Seite des Körperhaften zu ergänzen, und dieses Hinzudenken und Ergänzen soll eine Beschäftigung der Phantasie sein, die uns, wenn ein Häßliches dargestellt ist, von dem Häßlichen ablenkt. Da fragt doch jeder zunächst: Warum ist denn das Häßliche, wenn wir davon abgelenkt werden sollen, überhaupt dargestellt worden? Was ist das für ein seltsames Unternehmen, wenn einer etwas in der Absicht darstellt, den Betrachter davon abzulenken? Und wenn wir von dem dargestellten Häßlichen abgelenkt werden, kann da noch von einem Ringen mit seiner widerwärtigen Erscheinung, von einer subjektiven Überwindung des Häßlichen die Rede sein? Dann aber: wird denn, wie Klinger behauptet, jene ergänzende Phantasiethätigkeit wirklich angeregt, und wenn das der Fall wäre, kann sie die angegebene Wirkung haben? Wenn wir gezwungen sind, in der Vorstellung die farblose Zeichnung ins Farbige und Körperhafte zu ergänzen, muß dadurch der Eindruck des Häßlichen nicht vielmehr gesteigert, verstärkt werden? Farbe und Körperlichkeit müßten doch auch in der Vorstellung, in der Phantasie eine ähnliche Empfindung hervorrufen wie in dem Wirklichkeitschein der malerischen Schilderung. Je lebendiger die Vorstellung der Farbe und des Körperhaften wäre, um so mehr müßte sie eine ähnliche Wirkung haben wie das „fertige Häßliche“ in der Malerei, von dem es vorher hieß: da staut sich das Gefühl wie ein Fluß an der Mauer. Die ergänzende Thätigkeit der Phantasie würde dann das Häßliche ja in Wahrheit fertig machen. Vielleicht steigert sich bei stark nervösen Naturen der Eindruck einer farblosen Zeichnung, wenn sie ein Häßliches und Erschreckendes recht drastisch darstellt, bisweilen in der That zu farbigen Hallucinationen; dann werden sie eben das gerade Gegenteil von dem bewirken, was Klinger von der ergänzenden Phantasiethätigkeit behauptet. Auf welchen dunkeln Wegen der Reflexion ist diese Rechtfertigung des Häßlichen ergrübelt! Soll man sie wirklich ernst nehmen?

Die folgenden Abschnitte der Klingerschen Schrift haben mit der hier aufgestellten Behauptung durchaus keinen nähern Zusammenhang, sie stehen zu ihr vielmehr in Widerspruch, als alles, was Klinger jetzt noch über den Charakter der Zeichnung und ihre Wirkung, über das zur Darstellung in zeichnerischer Form geeignete oder das allein zeichnerisch darstellbare bemerkt, lediglich daraus hergeleitet wird, daß die Zeichnung eben farblos ist. Daß wir genötigt seien, die Farbe zur Zeichnung hinzuzudenken, davon ist nicht weiter die Rede. Was jetzt das ideelle Wesen der Zeichnung genannt wird, beruht ganz allein darauf, daß sie nicht farblich ist. Hier begegnet man nun vielfach sehr bekannten Gedanken. Da die Formen der Zeichnung, des Kupferstichs, des Holzschnitts im Verhältnis zur Sprache der Malerei etwas abstraktes haben, so kann auch ein in gewissem Sinne abstrakter Inhalt in ihnen dargestellt werden. „Die Zeichnung, sagt Vischer in seiner Ästhetik, entspricht solchen Stoffen, worin die Idee den festen Körper gewissermaßen durchbricht

und die vorwiegende Geistigkeit des Ganzen es nicht verträgt, in den vollen Schein der Realität, wie ihn die Farbe giebt, hereinversetzt zu werden.“ Anton Springer bemerkt in seinem Aufsatz über den altdeutschen Holzschnitt und Kupferstich, daß niemand von diesen Kunstweisen eine bis zur Täuschung treue und lebendige Wiedergabe der Natur verlange, jeder Unbefangne wisse, daß dieses die Grenzen ihres Wirkungskreises weit überschreite, daß ihr künstlerischer Wert in einer andern Richtung gesucht werden müsse; da sie keine selbständige, ihr Recht trotzig fordernde Formenwelt kennten, wie die farbenreiche Malerei, so sei hier der Phantasie des Künstlers, seiner poetischen Kraft ein weiter Spielraum gewährt; auch das Phantastische und Märchenhafte finde hier seinen rechten Platz. Eduard v. Hartmann sagt in seiner Ästhetik, wo er von der Zeichnung als freiem und selbständigem Kunstwerk und von den ästhetischen Gründen spricht, die zur Abstraktion von der Farbe nötigen: diese Nötigung liege vor allem da vor, wo die Sujets der Darstellung aus einer nicht bloß imaginären, sondern geradezu mit der Realität in Widerspruch stehenden Welt entlehnt sind, z. B. bei Gegenständen der Tierfabel. Auch für die reine Allegorie eigne sich die Zeichnung besser als die andern bildenden Künste, weil sie sich eher mit einem idealen Gehalt von einer gewissen Abstraktheit vertrage. Wenn eine Darstellung aus der Märchenwelt nicht völlig auf die Farbe verzichte, so werde sie doch desto sicherer von einer naturtreuen Behandlung des Kolorits absehen usw.

Was Klinger über das ideelle Wesen der Zeichnung bemerkt, zum Teil in etwas gesuchten Wendungen, stimmt in der Hauptsache mit diesen allbekannten Ansichten überein. Immer läuft es darauf hinaus, daß gewisse Phantastiebilder, die sich durch die Malerei nicht oder nur bedingterweise darstellen lassen, in der Zeichnung darstellbar sind. Die Malerei wie die Skulptur „legt überall den strengen, nicht abzuwerfenden Zaum der Naturbedingungen auf“; weil die Zeichnung nicht ebenso fest an diese Bedingungen gebunden ist, kann sich die Phantasie in ihr freier ergehen, sie kann ungehemmter poetisieren und fabuliren als in andern bildnerischen Formen. Auch da, wo der Künstler mehr auf den Verstand als auf die Vorstellungskraft des Betrachters einwirken will, wo es ihm darauf ankommt, gewisse Ideenverbindungen anzuregen, auch da bietet sich ihm die Zeichnung als angemessenes Darstellungsmittel.

An zwei Stellen wird nun auch das Thema von der Darstellung des Häßlichen wieder berührt, aber ohne jede Beziehung auf das früher darüber Gesagte. „Alle Künstler der Zeichnung, heißt es an der einen Stelle, entwickeln in ihren Werken einen auffallenden Zug von Ironie, Satire, Karrikatur.“ Alle Künstler der Zeichnung? Wie steht es mit Ludwig Richter und Moritz Schwind? „Mit Vorliebe, heißt es weiter, heben sie (die Zeichner) das Schwache, das Harte, Schlechte hervor. Aus ihren Werken bricht fast

überall der Grundton hervor: so sollte die Welt nicht sein! Sie üben also Kritik mit ihrem Griffel. Schärfer kann der Gegensatz zwischen dem Maler und Zeichner nicht ausgesprochen werden. Jener bildet Form, Ausdruck, Farbe nach in rein objektiver Weise, also nicht eigentlich (!) kritisch, er verschönert lieber. Er sagt: so sollte es sein! oder: so ist es! Denn seinem Geist schwebt doch schließlich (!) ein geistig, ja fast auch körperhaft erreichbares Urbild der von ihm erkannten Schönheit vor."

Soll man denn aber absurderweise glauben, dem Zeichner könne nicht auch ein Ideal ähnlicher Art vorschweben? Und wenn er es nicht so körperhaft wie der Maler darstellen kann, kann er es überhaupt nicht darstellen? Wenn er aber das Häßliche und Schlechte darstellt, soll er mit seinem Griffel Kritik daran üben. Das ist ja nun wieder eine ganz neue Behauptung. Wer den frühern Versuch, die Darstellung des Häßlichen zu rechtfertigen, für hin-fällig hält, kann jetzt sagen: Ja wenn der Zeichner des Häßlichen Kritik daran übt, so ist das am Ende eine Rechtfertigung, die sich hören läßt. Aber worin zeigt sich denn, daß sich der Darsteller kritisch negierend zu dem Dargestellten verhält? Wodurch ermöglicht die Zeichnung eine solche Kritik? Wodurch ist gerade die zeichnerische Darstellung zu einer solchen Kritik befähigt? Auf diese Fragen erhalten wir keine bündige Antwort. Klinger sagt freilich im Anschluß an jene Bemerkungen über den Gegensatz zwischen Maler und Zeichner: „Das Arbeitsmaterial eines jeden entspricht genau der geistigen Bestimmung,“ also in dem einen Falle einer objektiven oder verschönernden, in dem andern einer kritisch negierenden Darstellung. Aber auf welche Weise es möglich sei, eine solche Kritik in der Zeichnung auszudrücken, wird nicht erläutert. Nur aus einer beiläufigen Bemerkung über Goya zwei Seiten vorher läßt sich ersehen, was der Verfasser im Sinne hat, wenn er einer zeichnerischen Darstellung die Bedeutung einer Kritik zuschreibt. Er bemerkt da: „Ein formloser Ton als Hintergrund ist in der Malerei nur unter sehr bedingten Umständen zulässig. Bei der farbigen Darstellung muß eben jeder Punkt im Bilde definiert sein. Die Befreiung von dieser Notwendigkeit ist für die Zeichnung ein großes Hilfsmittel für die ideellen Zwecke. Ein solcher Ton bildet die Folie für psychologische Momente (!), wie sie Goya z. B. mit barbarisch großartiger Nacktheit behandelt. Vor einem Ton, der sich kaum abstuft, mit wenigen Strichen, die kulissenhaft leicht nur den Raum allgemein andeuten, nagelt er wie einen Schmetterling den Menschen fest, meist im Momente (!) seiner Thorheit, seiner Schlechtigkeit. Ein dämonischer Haß, eine ungezügelt leidenschaftliche Kritik, die nur ihr Objekt im Auge hat, für alles andre blind ist, spricht aus seinen Blättern auf uns ein. Das geringste Mehr der Umgebung würde seine Schärfe mildern, seine Leidenschaft absurd machen und ihr die Größe nehmen, sein Entsetzen über die Abgründe menschlicher Natur auf ein berechnendes Hinstellen eines bestimmten Falles herabsetzen. So frei vor uns gerückt

wird der Vorgang zu einem bezeichnenden Moment(!) für das Geschlecht. Der fast leere Hintergrund ist die ganze Welt.“

Gewiß sind zahlreiche Radierungen Goyas recht eigentlich Satiren zu nennen. Man hat da aufs entschiedenste den Eindruck, daß Goya das Brandmarken, mit leidenschaftlichem Haß das geißeln wollte, was er darstellte. Eine Behandlungsweise, wie sie Klinger beschreibt, findet sich in manchen solchen Blättern, und sie trägt in der That nicht unwesentlich dazu bei, den Eindruck der satirischen Absicht zu verschärfen. Das geschilderte Objekt erscheint hier, wie mit einem leidenschaftlichen Griff gepackt, aus allen besondern realen Beziehungen herausgerissen, gleichsam vor der ganzen Welt als ein allgemeiner Typus des Häßlichen und Verabscheuungswürdigen an den Pranger gestellt. In einer solchen Darstellungsweise liegt aber nicht das alleinige Mittel, eine satirische Absicht bildlich auszudrücken. Das wirksamste Mittel besteht in etwas anderm. Fast immer führt die eigentlich satirische Absicht zu einer übertriebenden Steigerung, zu einer Überladung des Charakteristischen, zu einer Übertreibung dessen, was dem Gelächter oder dem Haß preisgegeben werden soll, kurz: zur Karrikatur. Im Karrikiren, kann man sagen, liegt die eigentliche Kritik des satirischen Schilderers.*) Während es im Wesen der humoristischen Schilderung begründet ist, daß sie jede einseitige Übertreibung vermeidet, ist eben diese mit der satirischen Tendenz fast immer und fast notwendig verbunden. Goyas satirische Schilderungen halten sich beinahe ausschließlich im Gebiete der Karrikatur, und sie gehören ohne Zweifel zum Geistreichsten, an charakteristischer Schärfe und treffendem Witz zum Besten, was auf diesem Gebiete geleistet worden ist. So grotesk, so ungeheuerlich sie öfters erscheinen, sie sind dennoch stets erstaunlich charakteristisch; ja man möchte behaupten, Goya sei nur in der Übertreibung wahr, nur in der Karrikatur charakteristisch.

Natürlich haben derartige Schilderungen, vom rein künstlerischen Standpunkt betrachtet, immer nur einen sehr bedingten Wert. Die Tendenz ist ja im Grunde genommen etwas unkünstlerisches. Dem Satiriker ist nicht sowohl an der Darstellung selbst als vielmehr an etwas gelegen, was in dieser nicht mit enthalten ist. Er hat einen außerhalb der Schilderung liegenden Zweck und bedarf für die Darstellung in der Regel auch noch eines erklärenden Kommentars; er wendet sich mit seiner Darstellung nicht bloß an das Anschauungsvermögen und die Phantasie des Betrachters, er will den reflektirenden Verstand oder den praktischen Willen anregen, aufstacheln. Der bildliche Ausdruck ist ihm nur Mittel, nicht Selbstzweck, er stellt eigentlich nur dar, um zur geistigen oder sittlichen Verneinung dessen, was er darstellt, aufzufordern. Da leuchtet es ein, daß sich die Zeichnung wegen ihres in gewissem Sinne abstrakten Cha-

*) Ich wiederhole die folgenden Sätze aus meinem Aufsatz über Goya in Dohmes „Kunst und Künstler.“

racters weit besser zu derartigen Schilderungen eignet als die Malerei; man kann auch sagen, sie sei dazu ausschließlich geeignet. Eine gemalte, in naturalistischer Weise gemalte Karrikatur würde immer höchst geschmacklos erscheinen.

In der frühern Stelle der Klinger'schen Schrift, wo von der Schilderung der „dunkeln Seite des Lebens“ die Rede war, war offenbar nicht bloß die satirische Schilderung gemeint, sondern auch die Darstellung von trüben, düstern Erscheinungen, die keine satirische oder ironische Auffassung zulassen. Die Andeutungen über den Charakter solcher Gegenstände waren freilich sehr allgemeiner Art. Handelt es sich um solche, in denen zum Düstern das Großartige hinzukommt, um die Schilderung von Leiden und Kämpfen, in denen sich die edelsten Eigenschaften der menschlichen Natur enthüllen, oder wo sich im Untergange menschlicher Größe, in gewaltigen Strafgerichten, der Triumph höherer Mächte offenbart, handelt es sich um das eigentlich Tragische, was bedarf es da hinsichtlich des Gegenständlichen einer Rechtfertigung! Was die Form der Darstellung betrifft, so steht das Gebiet des Tragischen doch in Wahrheit der gesamten bildenden Kunst offen. Aus den Lessing'schen Ansichten ließe sich vielleicht folgern, das Tragische sei aus dem bildnerisch Darstellbaren streng genommen auszuschließen; thatsächlich würde diese Folgerung durch die ganze bildende Kunst widerlegt. Zwar ist die dramatische Poesie im Bereich des Tragischen die eigentliche Herrscherin, aber weder der Malerei noch der Plastik ist es versagt, tragische Stimmungen auszudrücken, Vorgänge von tragischer Wirkung zu schildern, sei es in mythisch-symbolischer Weise oder in den Formen geschichtlicher Wirklichkeit. Die Niobegruppe und die pergamenische Gigantomachie, der gefesselte und der sterbende Sklave Michelangelos, Raffaels Tod des Ananias, Dürers Passionsbilder, Rubens Darstellungen des jüngsten Gerichts und des Sturzes der Verdammten, Cornelius apokalyptische Reiter sind Kunstwerke, deren ergreifende Wirkungen sich mit nichts anderm vergleichen lassen, als mit den Wirkungen der großen tragischen Dichtung. Und neben das Erschütternde, neben das dämonisch Großartige stellt sich das Rührende, neben die Tragödie die Elegie auch in der bildenden Kunst.

In der Schilderung des bloß Traurigen, in den Darstellungen menschlichen Sammers und Glends, wenn sie nicht lediglich auf Nervenregung ausgehen, ist, namentlich in Zeiten heftiger sozialer Gährungen, ähnlich wie bei der Satire, meist eine Tendenz versteckt, eine Absicht, wie sie der Redner hat, wenn er Übel und Leiden aufdeckt, um das Mitleid und den Willen zur Abhilfe des Leidens aufzurufen; auch eine solche, über das Künstlerische hinausgreifende Tendenz wird man natürlich nicht als schlechthin unberechtigt hinstellen können. Die Berechtigung der Tendenz wird sich vor allem in dem Ernst der Auffassung erweisen müssen. Wenn man für derartige Schilderungen nicht selten zeichnerische Mittel wählt, mit Vorliebe solche, die

eine große Vielfältigung des Tendenzbildes zulassen, so liegt der Grund offenbar nicht bloß darin, daß die Zeichnung den Gedanken gewissermaßen nackter heraustreten läßt als eine andre Art der bildlichen Darstellung, sondern auch darin, daß bei solchen Schilderungen, wie in der Regel auch bei den satirischen Blättern, eine Wirkung in weite Kreise beabsichtigt ist, eine Massenwirkung, die durch die leichte Vielfältigung der Darstellung ermöglicht wird.

Das Häßliche kann hier durch die Tendenz genügend gerechtfertigt sein. Aber auch aus andern, zum Teil schon angedeuteten Gründen kann seine Darstellung berechtigt erscheinen. Immer ist sie es dann, wenn sich das Häßliche in irgend einem Sinne als ein überwundnes zeigt, wenn es in einer Kontrastwirkung nur als Mittel der Charakteristik dient, oder wenn in der Form des Häßlichen selbst — auch das ist ja möglich — ein Gehalt von positiver Bedeutung zum Ausdruck kommt. In der geistreichen Karrikatur erscheint das Häßliche gewissermaßen durch sich selbst gerichtet und vernichtet; eine andre Art der Überwindung des Häßlichen kann im Komischen und Humoristischen liegen, als Kontrastmittel kann es dazu dienen, den Eindruck einer sieghaften Schönheit zu erhöhen — in dem Teppichkarton der Heilung des Lahmen ist auch Raffael in der Charakteristik der beiden Krüppel vor der Darstellung einer furchtbaren Häßlichkeit nicht zurückgeschreckt —, endlich aber kann auch in der Mißgestalt selbst etwas geistig bedeutsames aufleuchten, die häßliche Form selbst kann durch den seelischen Ausdruck verklärt werden, und oft liegt gerade in solchen Erscheinungen, wie so häufig bei Rembrandt, etwas eigentümlich und tief ergreifendes.

Wenn das Häßliche in einer Art von Wahnsinn um des Häßlichen willen gesucht wird als ein Reizmittel für abgenutzte Nerven, so bleibt in der Regel die bekannte sophistische Verteidigung des „rein künstlerischen Standpunkts“ nicht aus: was liegt am Gegenstande, mag er der häßlichste sein, wenn er nur schön behandelt ist! Die Virtuosität der Behandlung gilt dann unter allen Umständen als eine hinreichende künstlerische Rechtfertigung. Möglich ist es freilich, von der Häßlichkeit des Gegenstandes in kühler Ruhe zu abstrahiren und sich bloß an der Virtuosität der Behandlung zu vergnügen, dann aber wird Lessing doch schießlich Recht behalten, der von einem derartigen Vergnügen sehr gelassen sagt: „Es wird alle Augenblicke durch die Überlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Überlegung wird selten verfehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.“

Die Rechtfertigungsversuche Klingers, die in seiner Schrift so sehr in den Vordergrund treten, waren zum Teil wohl durch subjektive, persönliche Gründe veranlaßt. Klinger selbst hat in einer großen Zahl seiner Radirungen, in einzelnen Blättern und in zyklischen Kompositionen, Motive behandelt, die ganz jener dunkeln Seite, der Nachtseite des Lebens angehören; jene Rechtfertigungsversuche kann man also gewissermaßen als eine oratio pro domo be-

trachten. Aber können sich diese Blätter nicht besser durch sich selbst rechtfertigen? Auch wenn man nicht in die maßlose Bewunderung einstimmt, mit der sie von vielen Seiten gepriesen werden, auf jeden Fall hat man von diesen düstern Schilderungen den Eindruck, daß sie nicht aus einer frivolen Lust am Unheimlichen entsprungen sind; bisweilen erinnern sie unmittelbar an den herben Pessimismus Goyas, oft spricht aus ihnen eine tiefere tragische Stimmung. Durch Originalität der Erfindung, durch die ebenso meisterliche wie eigentümliche, geistreiche Art der technischen Behandlung gehören Klinger's Radirungen gewiß zu den merkwürdigsten und interessantesten Erzeugnissen der modernen Kunst. Erinuert man sich aber, was Klinger von der Malerei hauptsächlich verlangt, so muß es sehr fraglich bleiben, ob seine eignen Gemälde dieser Forderung wirklich entsprechen. An künstlerischer Bedeutung stehn sie mit seinen Radirungen jedenfalls nicht auf gleicher Stufe.

Doch ich wollte hier nicht versuchen, die Klinger'sche Kunst zu charakterisiren; nur zu seiner Schrift wollte ich einige Bemerkungen machen. Neben jenen bedenklichen Hauptstellen, auf deren Kennzeichnung es mir namentlich ankam, enthält die Schrift manchen anregenden, manchen geistreichen Gedanken, bisweilen freilich in sehr gefuchter und dabei sprachlich anstößiger Form.



Hinab!

1



anz oben unter den Schroffen nahm es seinen Anfang; kein Mensch hätte gedacht, was daraus werden würde. Man sah es gar nicht, als das Gras noch nicht gemäht war. Erst wie der Franz, der Jäger, der einem Reh nachschlich, hineintappte, sagte er: Wa—fluacht! Die Kößn!

Es war ein Loch geworden, und wo der Absatz des Schuhs gestanden hatte, war es am tiefsten gewesen. Da hinein war es geronnen und sah trüb aus. Aber dann war das Loch vollgelaufen, und es quoll darüber hinweg. Werden schon weiter kommen, meinte es und schlich durch die Gräser. Nur immer abwärts, hinauf kann ich eh nit. So siderte es hin durch die Wiese; jetzt kamen schon Binsen. Lapp nur herein, Jaga, dachte es, wann d' mogt!

Aha, da wird's eng! sagte es nach einer Weile und sammelte sich. Aber vorwärts kommt man besser. Und es lief ganz hastig die Wiese hinab, dem Hochgart gerade zwischen den Baumsteden durch. Vorsichtig lief es um den Misthaufen herum und auf der andern Seite des Hof's wieder zum Baum hinaus. Das war beim guten Heuwetter gewesen. Als es aber hernach anfing zu regnen, wurde es