

Friedrich Theodor Vischer

Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen (1847–1858)

Die Einteilung, wie sie sich rein aus der Natur der Sache ergibt, gründet sich auch hier auf die Stoffunterschiede der Phantasie. Diese ordnen sich nun so, daß einfach drei Gebiete sich gegenüber treten: das der Landschaft, der Sitte und der Geschichte. [...] Daß die Genre- und die Historienmalerei gemeinschaftlich den Menschen zum Gegenstand haben, dies verändert nichts an der Sache, denn es ist in beiden eine ganz andere Seite des menschlichen Lebens, die den Inhalt bildet, und daher auch die Ausdehnung, in welcher eine gewisse Sphäre von Stoffen (Geräte und dergl., überhaupt Gegenstände aus dem Gebiete der äußeren Kulturformen) in die Darstellung aufgenommen werden, eine sehr verschiedene. Man kann sogar sagen, in allen Hauptzweigen sei es doch auch in der Malerei nur der Mensch, der zur Darstellung komme, denn die Landschaftsmalerei und das Tierstück schließt sich an das Genre wie eine Art analoger Vorbildung menschlicher Zustände. Alles Schöne ist ja in gewissem Sinne Erscheinung der Persönlichkeit. Allein auch diese Wahrheit stößt jenen Einteilungsgrund nicht um, denn man würde alle Begriffe verwirren, wenn man den tiefsten Beziehungen aller Dinge, welche zuletzt überall zur höchsten Einheit führen, die Folge gäbe, daß dadurch die Strenge der Unterscheidung zerworfen würde. (IV, S. 356 f.)

Die geschichtliche Malerei erfaßt als ihren Stoff das allgemein Menschliche in der Konkretion der entscheidenden, mit Namen, Ort und Zeit in das Gedächtnis der Nachwelt eingeschriebenen Handlung und ist daher im wesentlichen dramatisch. Vor ihr liegt also das große Gebiet der geschichtlichen Schönheit ausgebreitet und den ersten Einteilungsgrund bildet auch hier, wiewohl nicht in gebräuchlicher Anwendung, der Stoff: zunächst der Unterschied der Zeiten, Völker; der geschichtlichen Idee. Das Mittelalter und die folgenden Jahrhunderte sind malerischer als das Altertum, das aber dennoch einen reichen Schatz von Motiven enthält; die neuere Geschichte bietet große Schwierigkeit durch die Ungunst der Kulturformen. (IV, S. 396)

Es sind demnach vorzüglich die Krisen der Geschichte, die Kämpfe nach innen und außen, insbesondere die Revolutionen, nach welchen der Geschichtsmaler greift. Natürlich steht ihm auch frei, die Seitenverzweigungen der Geschichte, ihre untergeordneteren, weniger berühmten Gruppen zu erfassen, die Privatschicksale sind nicht ausgeschlossen, wenn sie nur mit dem geschichtlich Bedeutenden in Zusammenhang stehen, und ein Ulrich Hutten bei Erasmus in Basel und von ihm abgewichen ist ein im besten Sinn historischer Stoff. Nur was dem von der Sonne der Überlieferung matter beschienenen, von der Kultur entfernten Boden angehört, daher auch nicht geläufig ist und zu viel belehrende Notiz voraussetzt, muß der Geschichts-

maler liegen lassen. [...] Das sechzehnte Jahrhundert ist besonders günstig, weil es dem Geiste nach der Aufgang der modernen Zeit ist, seine Kämpfe den unsrigen so tief verwandt und seine Kulturformen so phantasie reich sind. Der Inhalt jedes Kunstwerkes soll die Herzen und Geister im Mittelpunkte dessen ergreifen und erschüttern, was sie allgemein menschlich und zugleich mit besonderer Gewalt in der Gegenwart bewegt. Das Schöne aber, das Gesetz der reinen Form, der Tendenzlosigkeit, der unbefangenen Bewegung des Künstlergeistes fordert vergangenen Stoff. Bei einer so tief verwandten Vergangenheit, wie jene Zeitepoche, treffen denn alle Bedingungen besonders günstig zusammen und die Schwierigkeit bleibt nur, daß die Ungunst der umgebenden Kulturformen dem Künstler auch die lebendige Vorstellung der vergangenen günstigen erschwert; doch dies ist zwar eine Schwierigkeit, aber kein völliges Hindernis. [...] Auch die großen Stoffe der modernen Zeit, die Momente, wo die Idee mit so schneidender Gewalt ihre Furchen gezogen hat, kann sich der Künstler durch diesen Übelstand nicht rauben lassen. Es ist insbesondere der Krieg, der die phantasielosen Formen immer lüftet. Nicht leicht befriedigt ein neueres Werk der Geschichtsmalerei alle Ansprüche, die wir an diesen Zweig stellen, so vollständig wie Leutzes Überfahrt des Washington über den Delaware. Der kühne Waffentreich ist nicht groß an sich, aber entscheidend genug, um ungesucht das Schicksal, die Zukunft, die Idee Amerikas daran zu knüpfen, die angestrenzte Fahrt der tapferen Männer durch das Treibeis ein voller Ausdruck der eisern entschlossenen amerikanischen Natur; die kalte, winterliche Luft wirkt mit dem Tun und dem unerbittlich wagenden Ausdruck der Krieger und Bootsmänner, in deren Mitte der Feldherr leicht, schlicht und doch lauter Geist und Unternehmung, aufgerichtet steht, harmonisch zusammen, uns ein Bild zu geben, das durch und durch straff, adstringierend, eisen- und stahlhaltig ist, wie der Charakter Amerikas; die Tracht ist malerisch nicht bestechend, aber natürlich und bewegt genug, um der prunklosen Größe und Kraft die würdige Hülle zu leihen. (IV, S. 397 ff.)

Eingreifender und entscheidender sind die Unterschiede, die sich auf die Wahl des Moments gründen, und an sie schließt sich der Unterschied der Auffassungsweisen der Phantasie. Die erste der so sich bildenden Formen faßt die handelnde Menschheit in einem zwar geschichtlichen, aber doch einem solchen Moment auf, worin die Kulturform, das Gewohnheitsmäßige, das Massenhafte vorwiegt. Hieher gehört nebst Anderem das Zeremonienbild und eine Gattung des Schlachtbilds. Diese Sphäre ist im Ganzen als sittenbildliche Geschichtsmalerei zu bestimmen, der Standpunkt innerhalb des Dramatischen der epische. Durch die Natur der Sache ist in vielen Fällen auch ein bedeutender Anteil der Landschaft und des eigentlichen Bildnisses motiviert, aber die Verbindung mit diesen Formen darf so wenig als das stärkere Gewicht des Sittenbildlichen zu falscher Mischung führen. [...]

Die zwei genannten Formen sind im Gebrauche geläufiger Unterscheidung; das Schlachtbild gehört aber hieher nur, wenn nicht im Mittelpunkte der Heros mit solchem Ausdruck hervortritt, daß die Idee, die innere Bedeutung, der nationale, politi-

sche Konflikt, welcher die Seele des ganzen Kampfes ist, in entscheidender Weise aus dem instinktmäßigeren, dem inneren Konflikt fremder Erweisen der Tapferkeit in den Waffen sichtbar herausleuchtet. Die neuere Kriegsführung, worin die nationalen, politischen Urheber entweder gar nicht, oder wenn sie, wie z. B. Napoleon, zugleich die Feldherren sind, nicht physisch, sondern nur intellektuell aus der Ferne leitend am Kampfe teilnehmen, gibt daher auch in der historischen Schlacht meist nur zu dieser sittenbildlichen Gattung den Stoff. Es ist schwer, in der neueren Geschichte einen Gegenstand zu finden, wie er in der herrlichen Mosaik von Pompeji, der Schlacht bei Issus, gegeben war: hier steht der Okzident und der Orient, der Jünglingsheros des griechischen Geistes und die zusammenbrechende Herrlichkeit des persischen Despotismus im Schlage der vollen Katastrophe, im Augenblick der blutigen Krise sich gegenüber: das ist echt geschichtliches Schlachtbild. Die Uniformität der Ordnung, Kleidung, Kampfweise kommt in der neueren Zeit hinzu, den nur genreartigen Charakter zu vollenden. (IV, S. 400 ff.)

Friedrich Theodor Vischer: *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen* (hrsg. v. Robert Vischer), München, 2. Aufl. 1922–1923, 6 Bde.

Kommentar

Friedrich Theodor Vischers (1807–1887) Hauptwerk *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen* entstand während seiner Zeit als Professor für Ästhetik.¹ Neben seiner Beschäftigung mit der Philosophie arbeitete er als Essayist, Dichter, Politiker und Journalist. Als Kunst- und Literaturhistoriker verfaßte Vischer zahlreiche Aufsätze, in denen er grundlegende Gedanken zur zeitgenössischen Malerei formulierte. Neben diesen kunsthistorischen Auseinandersetzungen bietet sein philosophisches Traktat über das Schöne wertvolle Einsichten zur Historienmalerei und einer Diskussion der Gattungshierarchie.²

Die *Asthetik* ist ein streng systematisches Gedankengebäude, das einführend die Metaphysik des Schönen und im folgenden sämtliche Kunstsparten – Malerei, Skulptur, Musik und Dichtung – in Form von Paragraphen abhandelt. Die ausgewählten Textstellen sind insofern exemplarisch für die gesamte Form der *Asthetik*, als Vischer sich in seinen Ausführungen zunächst mit der Einteilung der verschiedenen Gattungen der Malerei beschäftigt, um dann in eine Gattung, in diesem Falle die der Historienmalerei, vorzudringen. Hier liefert er die Grundbegriffe der Geschichtsmalerei und trifft schließlich eine weitere Unterteilung, die sich angesichts der Darstellungen der Gegenstände und der vorgeführten Momente ergibt. Auch die Nähe der bildlichen Präsentationen zu den Grundformen der Dichtung trägt zu dieser weiteren Gliederung bei. So spricht Vischer von epischen, lyrischen und dramatischen Geschichtsbildern. Die Übernahme von Begriffen der Dichtkunst belegt seine Berührungspunkte mit den klassischen Regeln der Kunsttheorie, mit denen immer wieder versucht wurde, die Relation der bildenden Kunst zur Poesie und Rhetorik

festzulegen.³ Im Paragraphen über die Differenzierung der Malerei führt Vischer aus, daß der Gegenstand eines Kunstwerks entscheidend für die Ausbildung dreier Hauptkategorien ist. Es handelt sich hierbei um die Gattungen der Landschaft, des Genres und der Historienmalerei. Seine Terminologie unterscheidet sich geringfügig von der traditionellen kunsthistorischen, da er Begriffe wie »Zweig« statt Gattung oder »Sitte« statt des französischen Genres einsetzt. Die neuartige Wortwahl sollte jedoch nicht davon ablenken, daß Vischer sich nahezu vollständig an der von der Akademie vorgegebenen Hierarchie der Gattungen orientiert.

Vischers Gattungsmodell ist mit denen seiner klassizistisch-akademischen Vorläufer bis auf die unterschiedliche Gewichtung von Landschaft und Stilleben nahezu identisch. Während jedoch der Schwierigkeitsgrad bei der Übertragung eines Gegenstands in das Medium der Malerei für die traditionelle Hierarchie der Kunstgeschichte ein Kriterium war, liegt Vischers Einteilung ein anderes Prinzip zugrunde. Der Maßstab für die hierarchische Struktur in seiner Theorie ist die Nähe einer bildlichen Darstellung zum Menschen und die Qualität, in der er gezeigt wird. Vischer argumentiert, daß die Landschaft den Seinszustand des Menschen repräsentiere, und daß das Sitten- oder Genrebild die Person in ihrem natürlichen und kulturellen Handlungsraum zum Thema habe.⁴ Folglich zeigt das Historienbild den Menschen in seiner metaphysischen Dimension in einem bedeutenden, konkret benennbaren Augenblick. Dieser wertenden Unterteilung widerspricht Vischers Behauptung, daß jede Gattung das Schöne zu vermitteln vermag, da das Schöne nichts anderes als die »Erscheinung der Persönlichkeit« sei. Sein Begriff des Schönen erinnert an Lessings Vorstellung, daß die absolute körperliche Schönheit im Menschen selbst vorhanden sei, und daß es Aufgabe der Malerei sei, diese zu vermitteln.⁵

Die graduell unterschiedliche Präsenz des Menschen in den Landschafts-, Sitten- und Geschichtsbildern sorgt, wenn nicht für eine Auflösung der Gattungsgrenzen, so doch für dynamischere Übergänge. Vischers intensive Auseinandersetzung mit jeder einzelnen Gattung vermittelt den Eindruck, daß die Trennungslinien flexibler werden. Seine minutiöse Untergruppierung innerhalb der Historienmalerei in rein geschichtliche Bilder, sittenbildliche Geschichtsbilder oder Situationsbilder erweckt ebenfalls den Anschein, daß er um eine Erweiterung der herkömmlichen Ordnung bemüht ist. Dennoch verstärken die vielfältigen Unterabteilungen die Dominanz der Historienmalerei; denn diese darf laut Vischer z. B. Komponenten niedrigerer Gattungen als Bausteine subsumieren, nicht aber als gleichwertig behandeln. Schließlich widerspricht der Autor seinem vermeintlich innovativen Modell, wenn er Gegenstand und Moment der Darstellung als entscheidende Kriterien für die Qualifikation eines Gemäldes als historisch beibehält. Schon in den Bildtheorien des 18. Jahrhunderts nimmt die Präsentation des richtigen Augenblicks eine wichtige Bedeutung ein. Immerhin gesteht Vischer jedoch den Werken jeder Gattung die Möglichkeit zu, den Betrachter mittels einer vollkommenen Bildsprache für sich einzunehmen.⁶ Vischer bewertet die Künstler demnach gleichrangig, solange ausnahmslos eine

Gattung in ihren Werken dominiert. Er befürwortet, daß in der Kunsttheorie bislang als niedrig erachtete Sphären einen »würdigen Inhalt der Kunst abgeben«. ⁷

Für die Darstellung von geschichtlichen Ereignissen scheint ihm das Mittelalter ein besser geeignetes Potential als die Antike zu bieten. Im Vergleich zu einer Epoche wie dem 16. Jahrhundert stellen die unmittelbare Gegenwart und die jüngste Vergangenheit sehr ungünstige Themenkreise dar. Zwar ähnele, so Vischer, die Kultur des 16. Jahrhunderts der eigenen Epoche, sie sei aber dennoch so andersartig, daß sie die Phantasie des zeitgenössischen Künstlers sowie des Betrachters anrege. Mit diesem Argument knüpft Vischer an den klassizistischen Anspruch an, daß ein geschichtliches Ereignis dem Künstler einerseits genug Material liefern müsse, um dieses möglichst historisch treu zu rekonstruieren. Andererseits dürfe der Stoff durch die Bereitstellung historischer Details die Erfindungsgabe oder das *disegno interno* eines Malers nicht einschränken. Weiterhin fordert Vischer, daß die Historienmalerei geschichtliche Krisen, Revolutionen verbildlichen solle. Derartig tiefgreifende Ereignisse seien für den Betrachter eindeutig nachzuvollziehen. Diese Äußerung richtet sich gegen idealistische Kunstwerke, deren allegorische und symbolische Bildsprache ohne zusätzliche Erklärungen oder ohne ein bestimmtes Bildungsniveau nicht zu entschlüsseln sind. In ähnlicher Weise argumentierte Hegel, der weder eine intellektuelle Kunst wollte, noch eine, die nur wenige Betrachter ansprach. ⁸ Vischers Tendenz, eine volksnahe Malerei zu fördern, und damit seine liberale Grundhaltung, machen sich hier wiederholt bemerkbar. Der Bekanntheitsgrad und die fundamentale Bedeutung der beschriebenen Szenen, die die Entwicklung der Geschichte beeinflussen, garantieren zugleich, daß der Betrachter emotional einbezogen wird. Er soll durch die Konfrontation mit dem Bild befähigt werden, die Gültigkeit eines vergangenen Ereignisses für seine eigene Gegenwart anzuerkennen. Mit dieser Vorstellung des historischen Kunstwerks greift Vischer zurück auf die traditionelle Aufgabe des Geschichtsbilds als *exemplum virtutis*.

Die Erfüllung dieser Funktion sieht er eher in älteren Werken verwirklicht. Zeitgenössische Gemälde wie Emanuel Leutzes *Washington überquert den Delaware* bilden die Ausnahme (Abb. 16). Er akzeptiert diese Darstellung als rein geschichtliche, hauptsächlich im Hinblick auf die Figur Washingtons, welcher als Held den »Charakter Amerikas« verkörpert. Nach Vischer geht es in der Historienmalerei nicht um die veristische Kopie der Wirklichkeit. Primär verlangt er vom Künstler, den historischen Augenblick in seiner ganzen Bedeutung mit den Konsequenzen für den weiteren Verlauf der Geschichte zu vermitteln. Ein solcher Moment sollte sich in einer heroischen Figur kristallisieren. Als Einzelpersonlichkeit lenkt sie die Geschichte im Gegensatz zu der unbenennbaren und undifferenzierten Volksmasse. Die von den Romantikern geförderte Polarität eines heldenhaften Individuums und einer Volksmenge, die Vischer proklamiert, entspricht der hierarchischen Klassifizierung von Historienmalerei und Genre. ⁹

Hinsichtlich Leutzes Werk äußert sich Vischer ebenfalls zu den Kostümen der Figuren. Seiner Meinung nach hat der Maler sie für die Szene angemessen dargestellt, wodurch er den großen Stil der Historienmalerei aufrechterhält. Auch mittels dieses klassischen Prin-



Abb. 16
Emanuel Leutze: *Washington überquert den Delaware*, 1851
(New York, Metropolitan Museum)

zips des Dekorums unterscheidet Vischer das geschichtliche Schlachtenbild vom nur sittenbildlichen.

In seiner *Aesthetik* vertritt Vischer weder eine ausschließlich idealistische noch realistische Kunstauffassung. Seine Haltung gegenüber der Historienmalerei und ihrer Stellung im Gesamtgefüge der Gattungshierarchie ist unbestimmt, sie ist geprägt von dem Wechselspiel neuerer Ideen und tradierter Auffassungen. Seine ambivalente Position erinnert etwa an die Erläuterungen Julius Großes und Franz Kuglers, so daß auch Vischer den Wendepunkt der Kunsttheorie und Kunstgeschichte von dem klassizistisch-idealistisch geprägten Kanon zu modernen Auffassungen markiert.

A. M.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Willi Oelmlüller: *Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik*, Stuttgart 1959; vgl. auch Heinz Schlaffner u. Dirk Mende (Hrsg.): *Friedrich Theodor Vischer 1807–1887* [Sondernummer Marbacher Magazin 44/1987], S. 1–96, S. 4.
- ² Aktuellere kunsthistorische Publikationen erkannten den Stellenwert von Vischers ästhetischen Ausführungen in ähnlichem Kontext; vgl. Ellen Spickernagel: *Aspekte zum Historienbild im 19. Jahrhundert*, in: *Victor Müller. Gemälde und Zeichnungen*, Ausstellungskat. Städtisches Kunstinstitut u. Städtische Galerie, Frankfurt/M. 1974–1975, S. 13–17; vgl. auch Ursula Ellwart: *Menzels Friedrichsbilder (1849–1860). Untersuchung zu ihrer zeitgenössischen Rezeption*, München u. Tübingen 1985; Christiane Zangs: *Die künstlerische Entwicklung und das Werk Menzels im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, Aachen u. Mainz 1992.
- ³ Vgl. Ekkehard Mai: *Historia! – Von der Figurenmalerei in Theorie und Praxis seit dem 16. Jahrhundert*, in: ders. (Hrsg.): *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, Ausstellungskat. Wallraf-Richartz Museum, Köln 1987–1988, S. 15–29, S. 18 ff.
- ⁴ Vischer 1923, S. 357.
- ⁵ Vgl. Lessing: *Laokoon – Entwurf des zweiten Theils. Nebst zugehörigen Stücken*, in: ders.: *Sämmtliche Werke*, Bd. 4 (hrsg. v. Richard Gosche), Berlin 1882, S. 238–254.
- ⁶ Vgl. dazu: »Was in der Menschenbrust als Empfindung, Vorstellung, Zweck Raum gewinnen mag, was sie zur Tat herauszugestalten befähigt ist, all dieses Vielfache kann den bunten Inhalt der Malerei ausmachen. Das ganze Reich der Besonderheit, vom höchsten Gehalt des Geistes bis herunter zum vereinzeltelten Naturgegenstande, erhält seine Stelle.« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik* (hrsg. v. Friedrich Bassenge), Berlin 1985, 2 Bde., Bd. 1, S. 93).
- ⁷ Vgl. Ewald Volhard: *Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer*, Frankfurt/M. 1932, S. 130.
- ⁸ Vgl. Hegel 1985, Bd. 1, S. 267 f.
- ⁹ Vgl. Spickernagel 1974–1975, S. 16.