

Neumann, Jaromír

**Zur Frage des Realismus in der Kunstgeschichte : (die Barockkunst und die Wirklichkeit)**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 1961, vol. 10, iss. F5, pp. [43]-102

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110657>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JAROMÍR NEUMANN

ZUR FRAGE DES REALISMUS IN DER  
KUNSTGESCHICHTE

*(Die Barockkunst und die Wirklichkeit)*

I.

Die Frage des Realismus gehört zweifellos in allen Zeitabschnitten der Kunstentwicklung zu jenen Problemen, welche besonders schwer in ihrer ganzen konkreten Kompliziertheit erhellte werden können. Hiervon legen die verschiedenen Versuche, die wir schon seit einigen Jahren in unseren Fachzeitschriften,<sup>1</sup> in selbstständigen Publikationen<sup>2</sup> und bei gelegentlichen Diskussionen zwischen Künstlern und Theoretikern vorfinden, Zeugenschaft ab. Auf den ersten Blick hin scheint es, dass es nicht allzuschwer sein kann wenigstens über die grundlegenden Merkmale und Eigenschaften der realistischen Kunst übereinzukommen; sobald wir aber versuchen von bloss beschreibenden Feststellungen zu richtiger wissenschaftlicher Verallgemeinerung zu gelangen, welche die Kompliziertheit der historischen Entwicklung respektieren würde und welche der individuellen Stilverschiedenheiten des künstlerischen Ausdrucks gerecht werden würde, zeigt es sich immer, dass der grösste Teil der bisherigen Formulierungen viel zu allgemein und abstrakt ist, und weiters, dass es sich hier nicht um eine einzige Frage handelt, sondern um einen Komplex grundlegender künstlerischer Probleme, welche so miteinander verkettet sind, dass man nicht eines in Angriff nehmen kann, ohne auch gleichzeitig das zweite zu berühren.

Die mit dem Begriff des Realismus verbundenen Unklarheiten bestehen deswegen weiter fort und die Kunsthistoriker und Kunstkritiker haben über den Realismus oft nicht weniger verschiedene Meinungen als die Künstler selbst. Einen bedeutenden Einfluss haben hier die verschiedenen Methoden und die historische Spezialisierung, welche das Augenmerk der Forscher gewöhnlich auf einige historisch bedingte Teilaspekte der Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit lenken. Eine abstrakt philosophische Analyse, welche den Realismus rein gnoseologisch ohne Rücksicht auf die konkrete historische Problematik und daher meist ohne wirkliches Verständnis für schöpferische Probleme und spezifische künstlerische Werte zu definieren sucht, führt nicht zu brauchbaren Ergebnissen. Einen verlässlicheren Standpunkt werden wir einnehmen und gleichzeitig zu einem tieferen Verständnis der Frage gelangen, wenn wir die allgemeinen

theoretischen Probleme in engem Zusammenhang mit der künstlerischen Entwicklung studieren werden.

Am verbreitetsten ist noch immer die Vorstellung des Realismus, welche die Kunst des 19. Jahrhunderts geschaffen hat, als sich der Realismus zum ersten Male als künstlerische Ansicht programmatisch auswirkte und sich markante Stilmittel schuf. Dieser Realismus war eine Reaktion auf die romantische Ideenwelt und ihre Ideale und trat mit dem Postulat der unmittelbaren Festhaltung der zeitgenössischen Wirklichkeit auf, welche er in ihrer organischen Gesamtheit und mit ihren verschiedenen Seiten und Tendenzen zu erfassen suchte, später auch mit ihren gesellschaftlichen Widersprüchen (der kritische Realismus). Die Wahrheit wurde zum programmatischen Losungswort des Realismus. Zum Unterschied von der Vergangenheit, wo die Wahrheit als unabtrennbarer Bestandteil des Systems der religiösen Werte aufgefasst wurde, ging der Realismus des 19. Jahrhunderts von der naturwissenschaftlichen Auffassung aus und stützte sich auf die Gesamtheit der Erkenntnisse, um die das 19. Jahrhundert das neue Verständnis der Gesetzmässigkeit der Natur und der Gesellschaft bereichert hat. Im Geiste dieser Auffassung legte der Realismus besonderen Nachdruck auf die objektive Beschreibung der Wirklichkeit vom Standpunkt der empirischen, von früheren idealistischen Illusionen befreiten Untersuchung, und strebte danach die einmalige Mannigfaltigkeit der Natur, sowie die Kompliziertheit der gesellschaftlichen und psychologischen Erscheinungen zu erfassen. Bei der malerischen Darstellung ging er von der materiellen Struktur der Wirklichkeit aus und entwickelte in alle Konsequenzen auf neuer ästhetischer und weltanschaulicher Grundlage die Renaissanceauffassung des Bildes als eines Ausschnitts der Wirklichkeit, wie sie sinnlich direkt wahrgenommen wird. Die Vervollkommnung erblickte diese Kunst — nach den Worten Max Dvořák's — „in die Vertiefung der Methoden der künstlerischen Naturbetrachtung“, welche der Impressionismus später bis „zur äussersten Grenze der malerischen Verewigung einer zeitlich begrenzten sensuellen Wahrnehmung“ fortführte.<sup>3</sup>

Man darf jedoch den Realismus des 19. Jahrhunderts nicht auf die programmatische Bewegung, welche sich mehr oder weniger bestimmte stilistische Ausdrucksmittel angeeignet hat, beschränken, denn neben dieser Strömung machte sich der Realismus auch in anderen Formen und im Zusammenhang mit anderen Tendenzen und Richtungen geltend. Auf der einen Seite war er noch tief im Romantismus verankert, welcher in seinem programmatischen Zweig den Realismus vorbereitete, auf der anderen Seite strebte er sogar der künstlerischen Auffassung der nachimpressionistischen Periode zu. Der Realismus Daumiers wurde durch seine synthetische Form und dynamische Verkürzung des Ausdrucks ein Vorbote des modernen Realismus, der sich wesentlich vom klassischen Realismus älterer Prägung unterschied.

Ohne Rücksicht auf die Stilunterschiede des Ausdrucks wiesen die Werke

des schöpferischen Realismus im 19. Jahrhundert scharfe Unterschiede auf; er erfasste die Wirklichkeit auf neue Art und deswegen mit mächtiger ästhetischer Wirkung — zum Unterschied von der Ausdruckweise des beschreibenden Realismus, der die einigende Kraft des entdeckenden Blicks durch die Einheit des mechanischen Kopierens ersetzte und der deswegen immer mehr mit sich selbst in Widerspruch geriet: er entwickelte sich zum Naturalismus. Den Unterschied dieser beiden Auffassungen kann man in der französischen Kunst gut durch die Gegenüberstellung des wahrhaft revolutionären Blicks G. Courbets, welcher die bisherigen künstlerischen und weltanschaulichen Konventionen umwarf und in die Kunst den neuen demokratischen Geist einführte und der referierenden Beschreibung und menschlichen Gleichgültigkeit der Bilder Meissoniers, denen es an Invention fehlte und die in ihrem Kern konservativ waren, demonstrieren. In der tschechischen Kunst kann man diesen Unterschied auf der einen Seite an dem Schaffen Karl Purkyně's, der zum Beispiel in seinen Stilleben die unbekannte Poesie der alltäglichen Realität aufdeckte und auch im Portrait und in dem figuralen Bilde neue Gebiete der Malerei erschloss, und auf der anderen Seite an der Schöpfungen Vojtěch Bartoněk's, der Anekdoten aus den Prager Höfen und Gassen nur konventionellen Bildausdruck gab, und über das zeitgenössische Leben nur oberflächliche Dokumente ohne Typisationskraft aufstellte, nachweisen. Diese Beispiele zeugen davon, wie eng der Realismus mit dem ideellen Standpunkt des Künstlers zusammenhängt und wie er mit der Problematik der gesamten künstlerischen Entwicklung verschlungen ist.

Den Gegensatz zwischen dem schöpferischen und dem bloss beschreibendem Realismus, der sich nach und nach zum Naturalismus entwickelte, können wir in gewissem Masse durch analoge Erscheinungen im Gebiet des theoretischen Denkens dem Verständnis näher bringen, nämlich durch Vergleich mit dem Unterschied zwischen dem schöpferischen Materialismus und der positivistisch-mechanizistischen Auffassung, sowie dem Unterschied zwischen den demokratischen und konservativen Gesellschaftsauffassungen. Es handelt sich hier natürlich nur um Parallelen, nicht aber um kausale Beziehungen. Den Schlüssel zur Frage des Realismus finden wir nicht in der Voraussetzung, dass der schöpferische Ausdruck eine Projektion der wissenschaftlichen Auslegungsweise oder der erkenntnistheoretischen Einstellung sei, und noch weniger in der Annahme, dass er die bildliche Übersetzung der politischen Meinungen sei. Wir würden die soziologisierende Vereinfachung, welche für die Anfangsphase der marxistischen Kunstgeschichte so bezeichnend ist, durch die gnoseologische oder gegebenenfalls politische Vereinfachung ersetzen; der gemeinsame Irrtum aller dieser Vereinfachungen liegt in dem mangelnden Verständnis für das Wesen der Kunst und in der verfehlten Bemühung sie auf andere Formen des gesellschaftlichen Bewusstseins und der gesellschaftlichen Erkenntnis zu reduzieren. Die Theorie und die Geschichte der Kunst haben klar gezeigt, dass ähnliche Versuche gewöhnlich auf

Abwege führten. Die Auffassung der gotischen Kathedrale als in Stein umgesetzte Scholastik konnte einer Kritik nicht standhalten; die Interpretation des Impressionismus im Zusammenhang mit dem Machismus und die spekulative Auslegung des Kubismus, in welchem einmal Ausdruck des Solipsismus, ein anderes Mal der Ausdruck des dialektischen Materialismus gesucht wurde, sind zusammengebrochen.

Die Beziehung des Kunstwerks zur Wirklichkeit kann man nur auf Grund der Erfassung seiner schöpferischen Form und unter Beachtung der spezifischen schöpferischen Gesetze aufdecken und charakterisieren. Die ästhetische Erfassung der Wirklichkeit besteht in dem Aufdecken einer bestimmten Ordnung in der Realität, es ist aber nicht das Ziel der Kunst zu naturwissenschaftlichen oder gesellschaftlichen Gesetzen vorzudringen. Die Kunst geht von der gegebenen Stufe des gesamten menschlichen Erkennens aus, ist stützt sich auf diese Erkenntnisse und schliesst sie vielfach in sich ein, sie bemüht sich hierbei die ästhetische Bedeutung der Wirklichkeit für den Menschen aufzudecken, das heisst; sie in ihrer gesamten sinnlichen Konkretheit vom Standpunkt der differenzierten, historisch bedingten Lebensbedürfnisse der Gesellschaft zu erfassen. Auf die Besonderheit der künstlerischen Erfassung der Realität deutet schon die Tatsache hin, dass die künstlerische Erkenntnis von ihrem Ausdruck unablässig ist. Sie verwirklicht sich in künstlerischer Form, welche zusammen mit dem Inhalt Träger des künstlerischen Wertes und aller künstlerischen Erkenntnis ist. In der bildenden Kunst ist daher das Erfassen der Wirklichkeit ohne Gestalt und Materie undenkbar und in diesem Sinne kann sie nicht in eine andere „Sprache“ übersetzt werden. Die ästhetische Einheit zwischen Inhalt und Form wird nicht nur durch das Postulat der Übereinstimmung zwischen Form und Gedanke, durch die Forderung nach Logik des Ausdrucks, syntaktische Richtigkeit u. ä. geleitet, wie dies bei wissenschaftlichen Werken der Fall ist, sondern sie ist ganz eigener Art und unterliegt Gesetzen, welche nur für die Kunst als besondere menschliche Tätigkeit gelten. Die Kunst ist zweifellos ein Ausdruck der Weltanschauung, sie drückt aber diese Anschauung durch künstlerische Bildhaftigkeit aus, welche mit der Realität viel unmittelbarer verbunden ist, als das begriffliche Denken. Die Kunst gelangt dadurch zur Verallgemeinerung, dass sie im Konkreten das Allgemeine erfasst, im Einmaligen das Typische und im Sinnlichen das Geistige. Diese Behauptung kann man erweitern: Die Kunst entblösst im Individuellen das Gesellschaftliche, im Natürlichen das Menschliche und im Realen das Ideale; dies alles gehört zu den typischen Eigenschaften der Einheit zwischen Inhalt und Form vom Standpunkt der künstlerischen Erkenntnis.<sup>4</sup>

Die künstlerische Erfassung der Wirklichkeit umfasst also die objektive Seite der Realität und gleichzeitig ihre subjektive Umgestaltung nach einem gewissen künstlerischen Ideal, welches aus den ideell-emotionalen Vorstellungen, die in der Gesamtheit aller Beziehungen des Lebens verankert sind, entspringt. Der

Abklatsch der Realität in der Kunst hat also nicht den Charakter einer passiven Spiegelung, sondern einer aktiven ästhetischen Umgestaltung; die Kunst drückt immer die menschliche Beziehung zur Wirklichkeit aus und bringt hierdurch gleichzeitig die gegenseitigen Beziehungen zwischen den Menschen zum Ausdruck. Dies ist einer der Hauptaspekte ihrer Beziehung zur Wirklichkeit. Bei der konkreten Analyse ist es dann notwendig, die lebendigen Wurzeln und die ideellen Hintergründe der künstlerischen Ideale aufzudecken; von hier führt der methodisch gesicherte Weg zur Feststellung der gesellschaftlichen und klassenmässigen Bedingtheit der Kunst und zur Bestimmung der Beziehung der Kunst zur Ideologie der betreffenden Zeit. In diesem Sinne ist es nötig, auch die anderen Formen des gesellschaftlichen Bewusstseins in Betracht zu ziehen und das Wesen des künstlerischen Abklatsches in seinen Beziehungen zu ihnen zu erfassen. Erst in dieser dialektischen Relation kann historisch und konkret dargelegt werden, wie sich unter den gegebenen historischen Bedingungen die Beziehungen zwischen Kunst und Wirklichkeit herausgebildet haben und was für eine Rolle die Kunst im Leben der Gesellschaft spielt.

Wenn wir vom Realismus sprechen, müssen wir die Frage nach der Beziehung zwischen der Kunst und der zeitgenössischen Ideologie, sowie mit dem Niveau der gesamten Wirklichkeitserkenntnis stellen. Wir müssen selbstverständlich die mechanische Vorstellung vermeiden, dass für den Realismus eine bindende Norm der Beziehung zur fortschrittlichen Ideologie und zur wissenschaftlichen Erkenntnis existiere und dass alles, was von dieser Norm abweicht, mit dem Realismus in Widerstreit stehe. Ebenso wie sich die realistischen Ausdruckformen in verschiedenen Phasen der Entwicklung notwendigerweise untereinander unterscheiden, ebenso verändert sich selbst die Beziehung der Kunst zu den anderen Formen des gesellschaftlichen Bewusstseins, der Erkenntnis und zu der ganzen menschlichen Tätigkeit. Die Fortschrittlichkeit des Realismus kann man nie mit dem Massstab einer anderen Stufe der künstlerischen und gesellschaftlichen Entwicklung messen, sondern man muss sie vom Standpunkt der neuen Aufgaben und Beziehungen, welche aus den jeweiligen Bedürfnissen der Gesellschaft und des Entwicklungsprozesses der Kunst selbst fliessen, verstehen. Die Kunst jeder Epoche muss sich die Wirklichkeit in neuer Weise aneignen, wenn sie ihre innere Bewegung, die veränderten Beziehungen zwischen den Menschen und hierdurch auch gleichzeitig die neuen ästhetischen Ideale der Gesellschaft ausdrücken soll. Die Auffassung der realistischen Grundsätze des 19. Jahrhunderts als Normen für die Beurteilung der zeitgenössischen Kunst zeigte sich in den letzten Jahren als unfruchtbar und führte nur zu einer historisierenden Manier, welche unseren heutigen künstlerischen Vorstellungen entfernt und der Dynamik und Veränderlichkeit der heutigen Zeit fremd ist.

Man muss natürlich die einseitige Übertragung gegenwärtiger Gesichtspunkte in die Beurteilung früherer Schöpfung vermeiden. Der Blick zurück, soweit

er auf die Gesetze der historischen Entwicklung Rücksicht nimmt, bringt der wissenschaftlichen Forschung gewisse unumstrittene Vorteile, mit denen wir uns in dieser Studie befassen werden. Wenn wir jedoch unsere zeitgenössische Auffassung als Norm nehmend auf die früheren Epochen der Kunstgeschichte zurückblicken, führt dies oft zu paradoxen und unhistorischen Ergebnissen. Die ungenügende Einfühlung in die alten Werke und deren Unterschätzung ist eine Folge dieser Einstellung; auch die summarische Bezeichnung des Realismus des 19. Jahrhunderts als eines beschreibenden und passiven Realismus ist ebenfalls eine der Auswirkungen des modernisierenden Normativismus.

In Wirklichkeit war auch im 19. Jahrhundert der Realismus nicht frei von Phantasie und schöpferischer Wertung. Die Phantasie der Maler des 19. Jahrhunderts — dies gilt insbesondere von dem Realismus als vorimpressionistischer Richtung — zeigte sich nicht im fessellosem Flug, wie bei den Malern des 18. Jahrhunderts, noch in der radikalen Metamorphose der Gestalten und der kühnen symbolischen Verkürzung, welche für die moderne Kunst typisch wurden. Sie entwickelte sich eher in der innigen und ergebenen Entdeckung der alltäglichen Wirklichkeit, welche in ihrer ganzen Breite für die damalige Gesellschaft, die sich in neuër Weise die Bedingungen der menschlichen Existenz zum Bewusstsein brachte und sich neue Mittel der wissenschaftlichen Erkenntnis aneignete, eine besondere Anziehungskraft hatte. Die alltägliche Realität in neuem Lichte zu entdecken, ihre ungeahnte Schönheit, welche bisher durch den Schleier der Vorurteile und des erhabenen Scheins verdeckt war, zu entblößen, erheischte einen persönlich interessierten und schöpferischen Standpunkt zur Wirklichkeit einzunehmen und sie in dem Lichte fortschrittlicher ästhetischer Ideale und demokratischer Grundsätze zu betrachten. Hierdurch unterschied sich gerade der Realismus vom Naturalismus, der versuchte die subjektive wertende Anteilnahme des Menschen auszuschliessen und der die demokratischen Vorstellungen und die positive Lebensperspektive durch bloss äussere natürliche Wahrheit und oft sogar durch bequeme Lebenskonventionen, die die Kunst der Möglichkeit eines aktiven Eingreifens in die Lösung gesellschaftlicher Fragen enthoben, ersetzte.

Die Anwendung der subjektiven umgestaltenden Seite wurde in der Kunst des 19. Jahrhunderts durch den genauen Respekt zur äusseren Realität und zur sinnlichen Empirie des Objekts eingeschränkt. Diese historische Begrenztheit begann sich in dem Augenblick tiefer Veränderungen und der gesellschaftlichen Krise in der zweiten Hälfte und besonders gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu zeigen. Der Realismus traditionellen Typus konnte damals schon nicht mehr auf die veränderten Lebensbedingungen, auf die komplizierte Differenziation der Gesellschaft und des individuellen Lebens, auf die schnelle Bewegung der historischen Entwicklung und ihre dramatischen Klassen- und Ideenwidersprüche, die die gesamten bisherigen Vorstellungen von der Welt wesentlich zu ändern

begannen, schöpferisch reagieren. Die sogenannte moderne Kunst, deren untere Grenze gewöhnlich durch den Impressionismus bezeichnet wird, der eine Etappe beendet und eine neue beginnt, erwuchs im Gegensatz zum grösstenteils betrachtenden Charakter der älteren Kunst; sie lehnte deren positivistische und mechanistische Züge ab, verwarf den Grundsatz der äusseren, aber nur scheinbaren Ähnlichkeit und unterstrich hauptsächlich die bisher nicht genügend entwickelten aktiven Bestandteile des künstlerischen Ausdrucks. Sie kämpfte so gegen die naturalistische Beschreibung und den rutinierten Akademismus, der durch seine passive Einstellung zur Wirklichkeit der Verfallsbourgeoisie entgegen kam und deren konservativen Grundsätzen durch seine Achtung zur herrschenden Konvention entsprach. In diesem Sinne wendete sich die neue Kunst nicht gegen den klassischen Realismus, aber nur gegen die naturalistische Entartung seiner Grundsätze, wie sie in der offiziellen Produktion, welche die Verbindung mit dem gesellschaftlichen Fortschritt verloren hatten, zutage traten.

Die Beziehung der nachimpressionistischen Kunst zur Wirklichkeit kann man wegen ihrer inneren Widersprüche und der dramatischen Spannungen des damaligen künstlerischen Geschehens nicht auf einem gemeinsamen Nenner bringen. Allgemein kann man sagen, dass sich in diesem Zeitabschnitt im Verhältnis zur älteren Kunst der Hang offenbarte, die ehemalige weite Ganzheit des künstlerischen Bildes der Wirklichkeit eher der künstlerischen Intensität des Ausdrucks und dem ästhetischen Eindringen bei der Erfassung einzelner Aspekte der Realität zu opfern. Die moderne Kunst entspriess ursprünglich aus viel engeren sozialen Grundlagen als die vorhergehende Schöpfung, sie konzentrierte sich auf das Suchen nach neuen Ausdrucksformen, welche es ihr erlauben sollten, die komplizierten Gefühle und Vorstellungen der neuen Zeit zum Ausdruck zu bringen. Man muss in der modernen Kunst zwei entgegengesetzte Linien unterscheiden: Die subjektivistische Linie, welche durch einen sich selbst verschlossenen Individualismus und Exklusivität ausgezeichnet war und welche den Ausblick auf die Wirklichkeit verengte und verzeichnete, indem sie die mitteilende Funktion der Kunst und die gedankliche Seite der Abbildung tief verachtete, und die objektivere Linie, welche das neue künstlerische Bemühen nicht nur mit dem Kampf gegen die bürgerliche künstlerische Lebenskonvention, sondern auch gleichzeitig in wachsender Masse mit den Ideen des gesellschaftlichen Fortschritts verband. So begann sich im Rahmen der neuen Kunstansichten, für die die radikale Veränderung des bisherigen Bildes der Wirklichkeit typisch war, ein Realismus von neuem Typus zu formen, der die einseitige Subjektivität der Moderne durch einen neuen Sinn für die objektiven Bedürfnisse der Gesellschaft überwand. Dieser Realismus teilte viele Züge mit der früheren Schöpfung, er erwuchs aus deren künstlerischen Ergebnissen, aus der symbolischen Ausdrucksweise durch wirkungsvolle schöpferische Verkürzung und durch Deformation des Ausdrucks; in diesem Sinne entsprach er nicht den Prinzipien und den Stil-

kategorien des Realismus des 19. Jahrhunderts. Er ist aber eine lebendige Tatsache der künstlerischen Entwicklung, der man Beachtung und empfindsames Studium widmen muss. Die Tatsache, dass sich diese Schöpfung weitgehend von der älteren Kunst unterscheidet und dass ihre Begrenzung einstweilen vielfach unscharf und häufig strittig ist, kann nichts daran ändern, dass der Begriff des modernen Realismus für die heutige Kunst und für ihre Geschichte nötig und nützlich erscheint.<sup>5</sup> Die historische Bedeutung dieses modernen Realismus liegt hauptsächlich in der Tatsache, dass er der unmittelbare Vorfahre unserer heutigen Bestrebung und in der Tat die erste Etappe, in der sich der sozialistische Realismus herausgebildet hat, ist.

Uns interessiert hier in erster Linie die Entwicklungsdialektik des Übergangs der klassischen Kunst des 19. Jahrhunderts zur neuen künstlerischen Auffassung und gleichzeitig zu einem neuen Realismus, denn das Verstehen dieses Prozesses erweitert wesentlich unsere Möglichkeiten den Realismus der Vergangenheit besonders jener Periode und jener künstlerischen Erscheinungen, welche sich bewusst kein realistisches Programm stellten, zu analysieren. Wurde doch gerade der Realismus des 17. und 18. Jahrhunderts vom Standpunkt der Grundsätze und Stilformen des Realismus des 19. Jahrhunderts entdeckt. Diese Entdeckung hatte eine riesige Bedeutung für die Kunstgeschichte; die spätere Entwicklung der wissenschaftlichen Erkenntnis und der Kunst selbst zeigten uns jedoch, dass das Verständnis der Vergangenheit, welches der klassische Realismus bot, historisch durch das eigene Wesen der künstlerischen Grundauffassung begrenzt war. Einige Beispiele sollen diese Situation klar machen.

Die realistische Kunst des 19. Jahrhunderts fand artmässig verwandte Merkmale in der unpathetischen Sachlichkeit der holländischen Malerei und in deren intimen Blick für ganz alltägliche Dinge und bekannte sich deswegen zu dieser intimen und dennoch patriotischen Kunst als zu ihrem legitimen Vorfahren. Dies zeigt sich in der Landschaftsmalerei, in der figuralen Komposition, im Portrait, ebenso wie im Stilleben. Es lässt sich nicht schwer erkennen, dass hinter dieser künstlerischen Affinität allgemeinere weltanschauliche und gesellschaftliche Analogien standen, welche die künstlerische Kultur Hollands, die aus den Bedingungen und Problemen der bürgerlichen Gesellschaft entspross, mit der künstlerischen Auffassung der neuen Zeit, die durch den Revolutionsaufmarsch der Bourgeoisie charakterisiert war, verbanden. Die Verwandtschaft mit der Kunst des 17. Jahrhunderts zeigte sich nicht nur in der ganzen Einstellung zur Wirklichkeit, sondern auch in demselben Masse in der künstlerischen Ausdrucksweise und in der Form der Stilmittel, die vielfach durch die holländische Kunst direkt beeinflusst waren. Nicht nur die Holländer standen den Künstlern des 19. Jahrhunderts nahe. Karel Purkyně entdeckte den lebendigen Wert und die anregende Kraft der Kunst Karl Škréta's und schuf durch sein Werk in der tschechischen Kunst und Kultur die Voraussetzungen für das schöpferische Ver-

ständnis für solche Erscheinungen wie Rembrandt, Velázquez und die grossen venezianischen Koloristen. In diesem Sinne eröffnete uns der Realismus des 19. Jahrhunderts den Zutritt zum neuen künstlerischen Erleben und gleichzeitig zur kritischen Wertung der ganzen realistischen Kultur des 17. Jahrhunderts, in ähnlicher Weise wie die Strömung der Neurenaissance in dem allgemeinen kulturellen Bewusstsein die italienische Renaissance aktualisierte. Champfleury, ein Theoretiker der französischen realistischen Schule und ein Freund Courbets, enthüllte in seinem Buch *Les Peintres de la Réalité sous Louis XIII* (Paris 1862), die Grösse der in Vergessen geratenen Kunst der Brüder Le Nain und des ganzen sozial orientierten Realismus in der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts, der bisher in der traditionellen klassizistischen Ästhetik nicht richtig gewürdigt worden war und im Schatten der Kunst Poussin's und der Hofmalerei vegetierte. Wenn wir die Malerei des 19. Jahrhunderts in ihrer Entwicklung verfolgen würden, fänden wir, dass sich schrittweise die Voraussetzungen für das bessere Verständnis immer weiterer Erscheinungen der Vergangenheit herausbildeten. Nachdem uns Delacroix die Emphasis und den Lyrismus Rubens' ebenso wie den dramatischen Blick Tintoretts erschlossen hatte, stellte Manet den spontanen Vortrag Goyas, die sprühende Frische Velásques ebenso wie das robuste Temperament von Franz Hals in ein neues Licht.

Wir haben schon angedeutet, dass mit der Stilform des Realismus des 19. Jahrhunderts eine gewisse Beschränkung der Auffassung des Realismus in der Kunst der entfernten Vergangenheit verbunden war. Dies machte sich sowohl in der Wertung einzelner Personen als auch im Mass des Verständnisses für einige von ihnen bemerkbar. Vom Standpunkt des 19. Jahrhunderts wurde z. B. Jacob van Ruisdael hochgeschätzt, das Schaffen Jan van Goyens, dessen Bedeutung erst im 20. Jahrhundert voll erkannt wurde, wurde dagegen unterschätzt.<sup>6</sup> Ähnlich stand es auch mit anderen Meistern. Selbst Rembrandt sehen wir heute in anderem Lichte und schätzen sein Werk besser als unsere Vorgänger im vorigen Jahrhundert.

Alle Entwicklungsetappen, durch die die Kunst geschritten ist, besonders das ästhetische Bewusstsein und der künstlerische Sinn, der durch die gegenwärtige Schöpfung, die auf die bisherige Tradition reagieren musste und die infolge der Kontinuität der Entwicklung die alten künstlerischen Ansichten und Erfahrungen in sich einschloss, ermöglicht und erweitert das Verständnis für frühere künstlerische Äusserungen. Die verschiedenen Phasen der Kunstentwicklung haben aber die Vergangenheit in verschiedener Weise aufgenommen, sie haben nur einige ihrer Seiten verwertet, so dass der unmittelbare ästhetische Zutritt zu vergangenen Werten stark eingeschränkt war. Dies trat besonders dann ein, wenn die künstlerische Auffassung der Gegenwart ausgesprochen normativen Charakter hatte und sich selbst gegenüber und seinen künstlerischen Möglichkeiten gegenüber unkritisch war (der Klassizismus). Die Kunst jedoch, welche die neue Ein-

stellung zur Realität unterstrich und in das ästhetische Bewusstsein die Notwendigkeit der künstlerischen Veränderungen einführte, brachte — zusammen mit der Vertiefung der kunsthistorischen Erkenntnis — weitere Möglichkeiten für die Einfühlung in die künstlerische Vergangenheit und für ihre Wertung. Der stürmische Entwicklungsprozess der modernen Kunst, der die Zerstörung der bisherigen Vorstellungen über die Beziehung von Kunst und Wirklichkeit bedeutete, schuf nach und nach auch eine neue Einstellung zur künstlerischen Tradition und zur Geschichte überhaupt. Die Tatsache, dass der dialektische Widerstreit in der Entwicklung betont wurde, das rasend schnelle Tempo der Entwicklung und das ständige Experimentieren führten in Verbindung mit der verstärkten Entwicklungsautonomie dazu, dass die neue Kunst die verschiedensten Ausdrucksmöglichkeiten ausprobierte und dass sie in überraschender Weise verschiedene, ja oft diametral entgegengesetzte schöpferische Meinungen und Methoden, welche voneinander durch Jahrhunderte ganzer Kunstepochen getrennt waren, verband. Diese Verschiedenheiten wurden in verhältnismässig kleine Zeiträume zusammengedrängt und zur künstlerischen Gegenwart gemacht. Gerade deswegen, weil die Kunst unablässig konfrontierte und eine künstlerische Meinung durch die andere umstiess, erweckte sie den ästhetischen Sinn für verschiedene künstlerische Auffassungen und Ausdruckformen der Vergangenheit.

Während das historisierende 19. Jahrhundert im Bestreben die verlorene stilistische Einheit wiederzuerlangen, in Kürze die Hauptphasen der stilistischen Entwicklung der westeuropäischen Kunst von der Antike bis zum Barock wiederholte, so zog sich die moderne Kunst von dem Drang getrieben das Wesen der Ausdrucksmöglichkeiten der schöpferischen Gestaltung voll zu erfassen gegenüber der Vergangenheit weder zeitliche noch örtliche Grenzen. Bei dem Aufdecken lebendiger Werte ging sie nicht im „Gänsemarsch“ der Stilarten vor, sondern schöpfte gleichzeitig aus verschiedenen Richtungen ohne zeitliche Reihenfolge und die überlieferten künstlerischen Beziehungen zu beachten. Die moderne Kunst bereicherte sich aus allen Quellen, nicht nur aus der klassischen Epoche der europäischen bildenden Kultur, sondern auch aus der prähistorischen Kunst, aus der Schöpfung des Orients und aus der Negerplastik, aus der Kunst des alten Amerikas, ebenso wie aus der Volksschöpfung, aus der Kinderzeichnung und aus der poetischen Naivität der Dilettanten. Sie enthüllte in dieser Weise eine bildende Kultur von unermesslichem Reichtum in historischer und territorialer Beziehung, in ethnischer und nationaler Buntheit und funktioneller und typenmässiger Differenziation und bewirkte so die Schaffung einer ungeahnten dialektischen Einheit der bildenden Kultur der ganzen Welt, die bisher in homogene und vermeintlich unvergleichbare Entwicklungszyklen und Kultursphären aufgeteilt gewesen war. Eine Folge hiervon war auch das neue Verhältnis zur künstlerischen Vergangenheit, eine weit weniger normative Einstellung als die des 19.

Jahrhunderts. Gleichzeitig formte sich eine neue, richtigere dialektisch vertiefte Vorstellung der Kunstentwicklung selbst.

Von diesem Standpunkt aus ist die Polemik Emil Filla's der in anregender Weise die theoretische Schlussfolgerungen, welche aus dem Zustand der zeitgenössischen Kunst folgen, durchdachte und der lineare Auffassung der künstlerischen Entwicklung, wie sie noch in den Anschauungen des 19. Jahrhunderts verankert war, entgegenstellte. Gegenüber der Vorstellung, dass der Entwicklungsgang von der Flachheit, durch Plastizität und von hier zum Lichtprinzip des Barocks fortschritt, betonte Filla die Dialektik der Sprünge und Metamorphosen in der Entwicklung, welche man nicht mit den traditionellen evolutionistischen Meinungen in Einklang bringen kann und nur auf Grund eines tieferen Verständnisses für das Wesen des bildenden Ausdrucks und der aus ihm fließenden Gesetze erklären kann.<sup>7</sup> Filla erklärt diese neue Auffassung als Folge davon, „dass wir in unserer Schöpfung die Fundamente des Schaffens bis zu den Wurzeln der gesamten bildenden Kunst vertieft haben“, und er betont „dass wir auf Grund dieser Einstellung, welche die Grundlagen und das Wesen des ganzen Sinnes des künstlerisch schaffenden Menschen betreffen, den höchsten Standpunkt erreicht haben und hierdurch die Möglichkeit gewonnen haben auch andere fremdartige Kunstarten zu erleben, welche die Voraussetzung unseres Schaffens umstülpen“.<sup>8</sup>

Kritisch muss angemerkt werden, dass eine zweite, weniger günstige, Seite dieses weiten Verständnisses die Relativisierung der künstlerischen Werte war und oftmals auch der Verlust solider Wertungsmaßstäbe überhaupt. Die Aktualisierung der verschiedenartigsten Schöpfungen und Richtungen der alten Kunst, welche durch den schnellen Wechsel der künstlerischen Meinungen und Methoden hervorgerufen wurde, führte oft dazu, dass zum Wertkriterium oft die bloße unmittelbare Aktualität, welche als Interessantheit, Anziehungskraft, Besonderheit, Nichtkonventionalität u. ä. genommen wurde. Eine Folge hiervon war oftmals das nur oberflächliche Verständnis, wovon die Kommentare zu den Reproduktionen der alten Kunst in den Kunstzeitschriften und oft auch die Stellungnahme des Publikums der modernen Kunst zur Schöpfung der Vergangenheit selbst einen Beleg bieten. Durch diese Feststellung wollen wir die Tatsache nicht abschwächen, dass uns die Kunst des 20. Jahrhunderts, indem sie sich auf die Reinheit der künstlerischen Ausdrucksmittel konzentrierte, zum besseren Verständnis einer Reihe von Gesetzen der bildenden Formen führte und hierdurch den Zugang zu den Erscheinungen, welche früher entlegen und ästhetisch weniger verständlich waren, öffnete. Es ist schon oft darauf hingewiesen worden, dass der Impressionismus zu einer neuen Einstellung zur Spätantike und insbesondere zur römischen Kunst führte, dass der Expressionismus eine Vertiefung der Beziehung zum Manierismus des 16. Jahrhunderts hervorrief, dass der Kubismus

das Verständnis für romanische, byzantinische Kunst und für die primitiven Kulturen u. ä. vertiefte.

Hierbei muss man immer in Betracht ziehen, dass die sogenannte moderne Kunst aus einer tiefen gesellschaftlichen Krise hervorspross, dass sie jedoch gleichzeitig in ihrem fortschrittlichen Zweig nach neuer Gewissheit und der Erfüllung ihrer gesellschaftlichen Funktion strebte. Im Zusammenhang mit ihren Bestrebungen, welche den gesellschaftlichen Fortschritt unterstützten, entwickelte die künstlerische Avantgarde und heute in erhöhtem Masse die neue sozialistische Kunst auch den universellen Sinn für ästhetische Werte der Vergangenheit, in ähnlicher Weise wie der Sozialismus die menschlichen Wesenskräfte freimacht und die Ergebnisse aller bisherigen Bemühungen der menschlichen Geschichte zu lebendiger Anwendung bringt. Die Weltgeschichte der Kunst ist ein Resultat der komplizierten künstlerischen Entwicklung, analog wie die Weltgeschichte der Menschheit ein Ergebnis der Entwicklung der modernen Gesellschaft, wo „an die Stelle der lokalen und nationalen Selbstgenügsamkeit und Abgeschlossenheit ein allseitiger Verkehr und eine allseitige Abhängigkeit der Nationen voneinander tritt“, und „wo die geistigen Erzeugnisse der einzelnen Nationen Gemeingut werden“.<sup>9</sup>

Es ist die Aufgabe der Kunstgeschichte alle Möglichkeiten, welche ihr der ganze Entwicklungsprozess der modernen Kunst bietet, auszunützen und die erwähnten Nachteile der Aktualisierung durch eine vertiefte historische Auslegung zu korrigieren. Es ist die Aufgabe der kunsthistorischen Wissenschaft die Relativisierung der Kunstwerte zu überwinden, welche eine Folge der künstlerischen und gesellschaftlichen Krise war, und eine verlässliche Grundlage für eine objektive historische ästhetische Wertung zu schaffen.

Diese Aufgabe hat eine enge Beziehung zu der realistischen Strömung, welche das Schaffen des 20. Jahrhunderts durchdringt. In dem Augenblick, als in der modernen Kunst das Bedürfnis erwachte, in intensiverer Weise an den wichtigen Problemen, welche die dramatische gesellschaftliche Entwicklung und die Klassenkonflikte mit sich brachten, Anteil zu nehmen, konzentrierte sich die Aufmerksamkeit auf jene Züge der neuzeitlichen Kunst, welche auf den Realismus hin gerichtet waren. Den Charakter des Realismus des 20. Jahrhunderts beleuchten z. B. die mexikanische monumentale Malerei und die mexikanische Kampfgraphik, welche die Tradition der einheimischen indianischen Kunst mit dem Beitrag der Weltavantgarde zum künstlerischen Ausdruck, der den Volksmassen wirklich nah und verständlich war und der als mächtige Kraft an der mexikanischen Revolution Teil haben konnte, in organischer Weise verbanden. Die mexikanische bildende Kunst schuf ganz andere Formen als der westeuropäische Realismus des 19. Jahrhunderts und benützt eigentümliche, wirklich moderne Mittel und Darstellungsmethoden. Mit den grossen realistischen Strömungen der Vergangenheit hat sie aber einige grundlegende Züge gemeinsam, wodurch sie

die einseitige Spezialisierung und die Verengung der gesellschaftlichen Grundlage, sowie die allzugrosse Isoliertheit und Exklusivität des Ausdrucks, welche das Schicksal vieler modernen Richtungen war, überwand: sie hat demokratischen Charakter, eine breite gesellschaftliche Auswirkung und eine universelle allseitige Erfassung des Lebens. Sie wird wieder zum Ausdruck der Welt- und Lebensauffassung als Ganzem, denn sie ist fähig durch moderne künstlerische Mittel revolutionäre Ideen, welche die Volksmassen bewegen, suggestiv auszudrücken. Andere Möglichkeiten entdeckt der italienische Neorealismus entsprechend seiner nationalen Tradition und den nationalen Bedürfnissen. Ähnliche fortschrittliche Tendenzen können wir in Frankreich und in anderen europäischen Ländern finden. Die fortschrittlichsten ideellen Ziele steckt sich die Kunst des sozialistischen Realismus, dessen Theorie und Praxis eine sehr komplizierte Entwicklung und viele Veränderungen auf der Suche nach einem Ausgangspunkt für die Entwicklung und nach neuen Ausdruckformen durchgemacht hat. Nach einer Periode, in welcher man in übertriebener Weise die Vergangenheit ablehnte, und nach einem Schwanken der Auffassung in entgegengesetzter Richtung, wo man vergebliche Versuche machte, die realistischen Normen des 19. Jahrhunderts zu erneuern, erhebt heute eine neue Phase, deren Grundzug die Bemühung ist, alle Ergebnisse der modernen Kunst in kritischer Weise zur weiteren Fortentwicklung des künstlerischen Ausdrucks zu verwerten, damit dieser voll dem ästhetischen Fühlen von heute und den sehr differenzierten künstlerischen Lebensvorstellungen der sozialistischen Gesellschaft entspräche. Daher ist es unerlässlich, sowohl in der Theorie als auch in der Praxis die Breite der Ausdrucksmittel zu unterstreichen und die Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks durch keine wie immer gearteten formellen Stilnormen zu beschränken. Die Auffassung des Realismus ändert sich also einigermassen und seine Grundsätze werden stets neu geformt.

## II.

In dem einleitenden Kapitel haben wir einige Fragen des Realismus, die dessen Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert betreffen, behandelt, hauptsächlich aus dem Grunde, weil dieser Prozess die unmittelbare ästhetische und geschichtliche Erfahrung, welche für die wissenschaftliche Interpretation des Realismus der früheren Vergangenheit sehr nützlich ist, geschaffen hat. Im Gegensatz zur Auffassung, welche realistische Tendenzen in der Vergangenheit vom Standpunkt des programmatischen Realismus des 19. Jahrhunderts suchte und sich nicht vom normativen Standpunkt freizumachen verstand, sind wir uns dessen bewusst, dass man den Realismus als Grundproblem des ganzen künstlerischen Entwicklungsgangs ansehen muss, als dessen notwendigen Bestandteil, der durch die Logik des gesamten Entwicklungsprozesses der Kunst und der Gesellschaft bedingt ist.

Den Realismus kann man nicht ein für alle Mal durch gewisse Eigenschaften der Darstellungsweise oder sogar die angewendeten Ausdrucksmittel definieren. In verschiedenen Zeitabschnitten bedient er sich vieler verschiedener Stilformen ebenso wie verschiedener Schöpfungsmethoden. Hieraus folgt, dass wir mit einer abstrakt philosophischen Definition des Realismus, welche man auf verschiedene historische Zeitabschnitte und Entwicklungsphasen anwenden könnte, nichts erreichen würden. So ein allgemeiner Massstab, den man notwendigerweise aus einem historisch begrenzten Material ableiten müsste, würde sich bei der konkreten Auslegung jedenfalls entweder als zu eng oder als zu weit zeigen, so dass er nicht fähig wäre, die Eigenheiten und die Bedeutung der realistischen Kunst in der konkreten historischen Situation auszudrücken. Auf der anderen Seite ist es jedoch nötig zur wissenschaftlicher Verallgemeinerung zu gelangen; zu einer nützlichen Begriffsabgrenzung führt uns der historische Vergleich, der es uns möglich macht den Charakter des Realismus vom Standpunkt der Kunstentwicklung zu bestimmen. Zur Darlegung des Realismus in einer gewissen Periode, z. B. im Barock, können wir nicht ohne historische Betrachtung der realistischen Ausdrucksformen anderer Etappen der Kunstgeschichte und ohne Rücksicht auf die Dialektik und den gesamten Ablauf der historischen Veränderungen gelangen.

In der europäischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts darf man den Realismus nicht nur in jenen Strömungen und Schöpfungen sehen, welche in ihrer empirischen Beziehung für sinnliche Erfahrung der realistischen Kunst des 19. Jahrhunderts ähneln. So eine Auffassung würde bedeutende Äusserungen der subjektivistischeren Einstellung ausser Acht lassen und es würde ihr die ganze komplizierte Problematik der Entwicklung des Realismus in dieser an Widerstreit reichen geschichtlichen Epoche verlorengehen. Die bedeutendsten Vertreter der realistischen Bemühungen im 17. Jahrhundert Caravaggio, Velázquez, Rembrandt und in Böhmen Karel Škréta wurden zwar im vergangenen Jahrhundert neu gewertet, aber der damals einseitigen ästhetischen Auffassung entging ihre Kompliziertheit und so manche wichtige Komponente der Form und des Inhalts ihrer Werke. Den Wert ihrer Kunst erfassen wir erst heute in vollem Ausmass. Die Erfahrungen der späteren Entwicklung machten uns hauptsächlich darauf aufmerksam, dass nicht nur die Natur und die sinnliche Wirklichkeit Gegenstand der Kunst ist, sondern auch die komplizierten gesellschaftlichen und seelischen Erscheinungen, welche die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts mit anderen Mitteln ausdrückte als der courbetsche Realismus.

Die Kunst kann die Wirklichkeit realistisch nicht nur durch direkte sinnliche Beobachtung erfassen, sondern auch in der vernünftig begründeten Konstruktion, soweit diese ästhetischen Methoden und Erkenntnisformen das Wesentliche erfassen und typische Züge in Übereinklang mit den objektiven Tendenzen der historischen Entwicklung darlegen. Eine nähere Untersuchung zeigt, dass der Realismus in der Kunst nicht in der Frage der genauesten Übereinstimmung des

Kunstwerks mit dem Gegenstand der direkten Anschauung besteht. Die äussere Ähnlichkeit ist nur einer der historischen Aspekte des Realismus, der in verschiedenen Zeitpunkten verschiedene Bedeutung hat und der das Wesen des Realismus auch dann nicht erschöpft, wenn es im Anblick der Entwicklung nötig ist, die direkte und möglichst getreue Abbildung der sinnlichen Wirklichkeit zu unterstreichen. Dies ist in gewissen Masse bei der italienischen Renaissance der Fall, welche sich durch ein peinliches Studium der Realität der sinnlichen Erfahrung, und durch die wissenschaftliche Forschung aus den religiösen Abstraktionen und mystischen Deformationen des Mittelalters befreite. Auch damals ruhte jedoch der Realismus nicht in der Übereinstimmung des Bildes mit der natürlichen Vorlage, sondern er zeigte sich in dem Verhältnis des Kunstwerks zur Realität als einer Gesamtheit, also zu den neuen gesellschaftlichen Ideen. Die Naturgesetze, denen man damals so viel Beachtung schenkte, ebenso wie die Ideale der harmonischen Schönheit, die man an den Kunstwerken der Antike bewunderte, führten damals zur Schaffung eines neuen künstlerischen Abbilds der Welt. In typischer Weise sagt Leonardo, dass ein Maler, der ohne Verstand und Erwägung malt, einem Spiegel gleicht, der Sachen abbildet ohne sie erkannt zu haben.<sup>40</sup> Auch damals war die Kunst eine aktive schöpferische Erfassung der Welt. Die visuelle Empfindung, die sinnliche Erfahrung, das Experiment und die theoretische Erwägung, ebenso wie die Konstruktion wurden zum Ausgangspunkt neuer künstlerischen Ideale, welche die mittelalterlichen Vorstellungen überwand, ähnlich wie sie zum Werkzeug der neuen wissenschaftlichen Erkenntnis und zum Hauptargument gegen die scholastischen Spekulationen wurden. Ohne das Ideal der harmonischen Schönheit, ohne poetische Vorstellungen, die aus der Begeisterung über die neuen Möglichkeiten des Menschen, dieses Gottes auf Erden — *alter deus, deus in terris*, wie die Renaissancephilosophen sagten — gäbe es keinen Renaissance-Realismus.

Aus diesen Erkenntnissen folgt ein allgemeinerer, methodologischer Schlusssatz. Man kann den Realismus jeder früheren Periode nur dann erfassen, wenn man die unzerlegbare Einheit und die spezifische Beziehung zwischen der direkten Darstellung (und des Ausdrucks) der Wirklichkeit und den künstlerischen Idealen der betreffenden Zeit richtig versteht. Die dialektische Beziehung zwischen der objektiven Realität ausserhalb des Menschen und den künstlerischen Idealen, die im Menschen verankert sind, entspricht auch die innere Struktur des künstlerischen Bildes, welches der komplizierten Schichtung und dem gegenseitigen Durchdringen der objektiven und subjektiven Bestandteile besteht. Die Beziehung zwischen diesen Bestandteilen verändert sich während der Entwicklung und in diesen Veränderungen manifestiert sich die Beziehung der Kunst zur Realität und der besondere Platz und die Aufgabe der Kunst in der Gesellschaft. Wir können hier eine vorläufige Arbeitshypothese, zu der uns unsere bisherigen Betrachtungen geführt haben, aussprechen: der Realismus hing in der Geschichte

der Kunst mit dem Prozess der Erneuerung des dialektischen Gleichgewichts der subjektiven und objektiven Seite des künstlerischen Bildes zusammen. Dieser Prozess ging in der Tendenz vorstatten, dass die Kunst die Wirklichkeit ihrer Zeit in möglichster Breite und Fülle ausdrücken und dass sie die Realität im Sinne der ästhetischen Ideale, welche Träger jener gedanklichen und Gefühlsimpulse sind, die der geschichtliche Entwicklung Vorschub geben, umgestalten solle. Es ist für den Realismus wirklich typisch, dass seine ästhetischen Ideale, welche die Vorstellungen des realen Lebens und der Schönheit umfassen, mit den Entwicklungstendenzen der Gesellschaft, mit dem geschichtlichen Fortschritt in Übereinstimmung sind. Die subjektiven Bestandteile sind im realistischen Bild nicht blosse Selbsttäuschung und Illusion, denn sie ermöglichen eine tiefere Erkenntnis der Wirklichkeit und enthalten Elemente, welche das Bewusstsein der Menschen ästhetisch zum Nutzen der gesamten Entwicklung umgestalten; sie wirken sich also als emotionale und ideale Antriebe aus, die in derselben Richtung wie die bewegende Kräfte der Gesellschaft wirken. Von hier stammt der Zusammenhang des Realismus mit den grossen demokratischen und revolutionären Bewegungen in der Geschichte und seine Beziehung zu den ideellen und philosophischen Strömungen, die den Weg in die Zukunft auch in jenen Zeitabschnitten, wo die gesellschaftlichen Verhältnisse ein Hemmschuh des allgemeinen Fortschritts waren, wiesen.

Wenn wir von der „Wiederherstellung des Gleichgewichts“ gesprochen haben, kann man daraus schliessen, dass die objektiven und subjektiven Bestandteile der künstlerischen Abbildung sich in der Vergangenheit oft ungleichmässig und einseitig entwickelt haben, je nach dem, welche Probleme der Künstler zu lösen hatte und wie das künstlerische Schaffen mit dem Prozess der gesellschaftlichen Entwicklung verbunden war. Dieses Bestreben, das Gleichgewicht wieder herzustellen, darf man natürlich nicht als Suchen einer allgemeinen gültigen und bindenden realistischen Norm auffassen, sondern als historisches Bestreben, welches von den künstlerischen Idealen der Epoche bedingt war, und deswegen mit dem ganzen Lebens- und Stilsystem zusammenhing. Die Anatomie der künstlerischen Entwicklung erscheint vom Standpunkt der künstlerischen Abbildung als abwechselnde dialektische Unterstreichung jener Seite, die nicht genügend entwickelt ist und deren Vernachlässigung dem Kunstwerk die volle ästhetische Wirkung nimmt und es ihn hindert die Aufgabe zu erfüllen, welche die Gesellschaft von ihm erwartet. Gegen den Naturalismus, der die ästhetischen Ideale und die menschliche Wertung vernachlässigte, erhob sich mit gesetzlicher Notwendigkeit eine Welle, die im Interesse der eigentlichsten Sendung der Kunst in weit höherem Masse gerade den subjektiven Anteil des künstlerischen Ausdrucks betonte. Dort wieder, wo die subjektiven Bestandteile einseitig das Bild der Wirklichkeit verengen oder zu sehr verstellen, so dass es sich im Widerstreit zu dem zeitgenössischen gesellschaftlichen Verhältnis zur Realität und hierdurch

auch zu den derzeitigen ästhetischen Meinungen befindet, der künstlerische Subjektivismus entsteht gesetzmässig eine neue objektivere künstlerische Auffassung, die den gesellschaftlichen Kräften nahesteht und ein Hebel des Fortschritts wird. Die Wiederherstellung des Gleichgewichts kann manchmal dauernden Charakter haben oder sie kann vorübergehender Natur sein, je nach dem, wie tief sie in den objektiven Bedürfnissen der Gesellschaft verankert ist und inwieweit die Kunst in der gegebenen Entwicklungsepoche soziale Auswirkung hat. Hierbei ist das Verhältnis der Kunst zu der Entwicklung der menschlichen Erkenntnis als Ganzem und gleichzeitig ihre Beziehung zu den fortschrittlichen gesellschaftlichen Kräften entscheidend.

Objekt und Subjekt sind in der Kunst keine unveränderlichen Faktoren, denn die objektive Realität und der Mensch als die Summe der realen gesellschaftlichen Beziehungen machen tiefe Veränderungen durch. Ausserdem gehen die objektiven und subjektiven Komponenten dialektisch ineinander über, denn die Natur, die Gesellschaft, das gedankliche Leben sowie die seelische Welt des Menschen sind Objekte der Kunst, aber gleichzeitig sind sie die Quellen der Emotionen, der Vorstellungen und ästhetischen Ideale, durch deren Prisma die Wirklichkeit ästhetisch geformt und gestaltet wird.

Der Prozess des Suchens nach einem historisch adäquaten Verhältnis zwischen Objekt und Subjekt bildet nur die Voraussetzung für die Entstehung des Realismus, von dem man erst dann sprechen kann, wenn sich beide in besonderer Weise verbinden. Wir wollen versuchen dies an einigen Beispielen zu erklären. Wenn wir in den vorangehenden Erwägungen gezeigt haben, dass die Entwicklung der objektiven und subjektiven Bestandteile unebenmässig vor sich geht, dann können wir bei näherer Betrachtung der einzelnen Entwicklungsphasen feststellen, dass diese Unregelmässigkeit eine historische Notwendigkeit war und dass sie die höheren Stufen der künstlerischen Erkenntnis gesetzmässig vorbereiteten. Das Verständnis dieser Frage eröffnet uns die erste von Marxens Thesen zu Feuerbach, welche zwar von der Philosophie handelt, welche jedoch auch das Problem der künstlerischen Abbildung zur erhellen geeignet ist, wenn wir das spezifische Wesen der künstlerischen Erkenntnis in Rechnung ziehen. „Der Hauptmangel alles bisherigen Materialismus — den Feuerbachschen mit eingerechnet — ist, dass der Gegenstand, die Wirklichkeit, Sinnlichkeit, nur unter der Form des Objekts oder der Anschauung gefasst wird; nicht aber als menschliche sinnliche Tätigkeit, Praxis, nicht subjektiv. Daher geschah es, dass die tätige Seite, im Gegensatz zum Materialismus, vom Idealismus entwickelt wurde, — aber nur abstrakt, . . .“ Aus Marxens Erkenntnis geht hervor, dass infolge der Einseitigkeit des älteren Materialismus die Lösung gewisser wichtiger theoretischer Probleme gerade dem Idealismus vorbehalten blieb, der trotz des unrichtigen Standpunktes in der philosophischen Grundfrage, zum Träger des Fortschritts im philosophischen Denken werden

konnte. Dies war der Grund, warum der Marxismus an die deutsche idealistische Philosophie als an eine seiner Quellen anknüpfen konnte. Beim Studium der Geschichte der Philosophie und ihrer Methode zeigt es sich heute immer klarer, dass der Idealismus „gewisse Seiten der Wirklichkeit tiefer abzubilden verstand als der vormarxistische Materialismus“ und dass neue Erkenntnisse infolge der Begrenztheit des älteren Materialismus oft gerade auf dem Boden des Idealismus formuliert wurden. Hieraus folgt auch, dass „die Beziehungen zwischen den materialistischen und idealistischen Philosophien in einer gewissen Zeit der komplizierten Dialektik unterliegen, die man nicht auf das Hinströben der fortschrittlichen Philosophie zum Materialismus und der reaktionären oder nicht genügend fortschrittlichen zum Idealismus reduzieren kann“.<sup>12</sup>

Das künstlerische Erfassen der Wirklichkeit hat eine andere Gestalt als die philosophische Erkenntnis. Beide sind jedoch auf Schöpfung eines einheitlichen Weltbilds gerichtet. Was im Gebiet der Philosophie über die Beziehung zwischen Materialismus und Idealismus bei der Entwicklung der objektiv-betrachtenden und subjektiv-betrachtenden Seite gilt, bezieht sich in gewissem Grade auch auf die realistischen und „nicht realistischen“ Strömungen in der Kunst. An dem konkreten historischen Material kann man nachweisen, dass infolge der Beschränktheit des Ausdrucks, der allzu passiven, ja betrachtenden, Darstellungsweise der Wirklichkeit bei einigen älteren Formen des Realismus (dies gilt z. B. für gewisse realistische Darstellungen aus dem 17. und auch aus dem 19. Jahrhundert), der aktive umgestaltende Anteil der künstlerischen Abbildung gerade von den nicht realistischen Strömungen, die die komplizierten Bewegungen der menschlichen Subjektivität tiefer auszudrücken verstanden, entfaltet wurde.

In diesem Sinne werden wir die Beziehung des Realismus und der verschiedenen nicht realistischen Strömungen auffassen; hierdurch erlangen wir die Möglichkeit den Entwicklungsprozess der Kunst und die Frage des Fortschrittes in der Kunst besser zu verstehen, ohne hierbei den Begriff des Realismus ungebührlich weit zu fassen. Als es sich zeigte, dass es nicht richtig ist, die realistischen Normen des 19. Jahrhunderts auf andere Kunstepochen zu übertragen, und als es klar wurde, dass die beschreibende Treue kein notwendiges Anzeichen des Realismus ist, begann man den Begriff der realistischen Kunst als Reaktion auf die vorhergehenden Ansichten und mit Rücksicht auf die komplizierte Problematik des heutigen Schaffens so weit zu fassen, so dass er ein blosses Synonym für künstlerische Wirksamkeit, individuelle Ausdruckskraft oder Fortschrittlichkeit des Werks wurde. Diese Eigenschaften hatten gewöhnlich alle grossen Werke der Vergangenheit, es handelt sich jedoch um allgemeine künstlerische Eigenschaften, welche verschiedene Seiten des künstlerischen Werts betreffen, welche es jedoch nicht erlauben, realistische Werk von nicht realistischen zu unterscheiden. Ein so weit abgesteckter Begriff des Realismus wird terminologisch und methodologisch überflüssig.

Der Realismusbegriff ist aber ein Grundbegriff der marxistischen Kunsttheorie und er ist für die richtige Erfassung der wichtigsten kunsthistorischen Fragen notwendig. Es ist jedoch nötige: 1. die Auffassung aufzugeben, die den Realismus als eine bindende Kunstnorm ansieht, 2. eine kritische Einstellung zur einseitigen und ahistorischen Überwertung des Realismus als Kriteriums in der Kunstgeschichte (zum Allrealismus) zu erlangen, 3. die undialektische Abtrennung des Realismus von anderen künstlerischen Richtungen, welche man zwar nicht als realistisch bezeichnen kann, welche jedoch auch nicht als anti-realistisch anzusehen sind, zu überwinden. Unter dem Einfluss der Auffassung, die die Geschichte der Philosophie prononziert als Kampf des Materialismus mit dem Idealismus auffasste und alle Auswirkungen des Idealismus negativ wertete, entstand die Vorstellung, als wäre das Zusammentreffen von Realismus mit nicht-realistischen Strömungen in der Kunstgeschichte dem Kampf feindlicher Gegner analog, wobei jener die fortschrittlichen Kräfte, dieser notwendigerweise die Reaktion vorstellt. Diese Auffassung, welche von der soziologischen Auslegung der Kunstentwicklung beeinflusst ist und vielfach auch durch die einseitige erkenntnistheoretische Erklärung des Realismus und der Kunst überhaupt kompliziert wurde, vernachlässigte die dialektische Verstricktheit des Realismus, löste den Realismus von dem ganzen Entwicklungsprozess ab, oder reduzierte diesen Prozess auf die realistischen Strömungen. So eine Auffassung konnte nur durch Gewalt an den historischen Tatsachen aufrechterhalten werden und führte zu einem verzerrten Bild der Fortschrittlichkeit in der Kunst. Dies machte sich besonders bei der Wertung der künstlerischen Produktion des 20. Jahrhunderts bemerkbar, ebenso wie bei der Interpretation der mittelalterlichen Kunst, des Manierismus, des Barocks und anderer Kunstepochen. Die Rückkehr zu den klassischen Grundsätzen des Marxismus, welche vorübergehend durch unrichtige dogmatische Meinungen zurückgedrängt worden waren, half uns die dialektische Kompliziertheit der Kunstentwicklung blosszulegen und klar zu machen, dass Träger des objektiven Fortschrittes in der Kunstentwicklung der Vergangenheit in gewissen Etappen auch jene Strömungen waren, welche man nicht als realistisch im eigentlichen Sinne des Wortes bezeichnen kann.

Diese Festlegung führt nicht zur Relativisierung des Verhältnisses zwischen dem Realismus und den künstlerischen Werten und macht aus dem Begriff des Realismus nicht eine blosse formell naturwissenschaftliche Bezeichnung, welche ohne Beziehung zum Fortschritt in der Kunst und in der Gesellschaft wäre, sondern es wird auf die dialektische Beziehung des Realismus zum Entwicklungsprozess der Kunst Nachdruck gelegt. Verschiedene nicht realistische Strömungen der Vergangenheit erlangten dauernden Wert gerade dadurch, dass sie im begrenzten Rahmen die damalige Entwicklung der Kunst formulierten und dass sie unter den gegebenen allgemeinen historischen Bedingungen in künstlerisch wirkungsvoller Weise neue Erkenntnisse vorbereiteten, d. h. dass sie sich ein

Stück der zeitgenössischen Realität ästhetisch wirkungsvoll aneigneten und aktuelle Lebensfragen ausdrückten. Der bleibende künstlerische Wert dieser Schöpfungen hängt damit zusammen, dass diese Kunst Elemente wahrer Kunsterkenntnis enthält, dass sie gewisse objektive Gesetzmässigkeiten des künstlerischen Ausdrucks darstellt. Der fortschrittliche Beitrag dieser Kunstrichtungen und ihre Auswirkung auf die weitere Kunstentwicklung liegt nicht darin, worin sie dem Realismus fremd sind, sondern im Gegenteil dort, wo sie sich ihm nähern und wo sie seine Entwicklung zu höheren Formen vorbereiten.

Aus unserer Darlegung geht wohl klar hervor, dass man den Realismus nicht einfach mit der Wahrhaftigkeit des Kunstwerkes gleichsetzen darf. Die Kunst, welche nicht realistisch war, können wir also aus diesem Grunde allein noch nicht als unwahr oder antirealistisch bezeichnen. Man wird die Beziehungen zwischen dem Realismus und den verschiedenen historischen Formen der Kunst anderer Prägung in Zukunft noch näher erleutern müssen und hierbei besondere Beachtung der entwicklungsmässig fortschrittlichen Kunst widmen müssen, die nicht unter den Begriff des Realismus subsumiert werden kann. Die neuen sowjetischen Arbeiten zeigen in interessanter und anregender Weise, wie die Problematik der Kunstentwicklung als dialektische Beziehung zweier Grundformen der künstlerischen Verallgemeinerung, der Idealisierung, welche der Betonung der normativ-tätigen Funktion der Kunst entspricht, und der Typisierung, welche für die erkennende Seite der Kunst unterstreichenden Epochen charakteristisch sind. (Dnjeprow)

In der Vergangenheit konnte sich der Realismus nur unter gewissen historischen Bedingungen entwickeln. Zu dem Komplex dieser Bedingungen gehören neben den gesellschaftlichen und weltanschaulichen Voraussetzungen und neben einem gewissen Erkenntnisniveau, dass in der theoretischen und praktischen Tätigkeit der Menschheit erreicht wurde, in erster Linie die eigentlichen künstlerischen Bedingungen: passende Ausdrucksmittel, welche den Aufgaben und Problemen, vor die die Geschichte das künstlerische Schaffen stellt, entsprechen. Die nicht realistischen Kunstströmungen wirkten auf die Entstehung des neuen Realismus nicht als eine geschlossene Kunstmeinung und als ein abgestecktes formales Stilsystem ein, sondern sie beeinflussten sie nur durch einige ihrer Seiten, die dem Realismus nahe standen und die er in neuen höheren Entwicklungsphasen und umgewertet in sich aufnahm. Die Eigenheiten des dialektischen Prozesses bestehen gerade darin, dass der bedeutende, vielfach auch dauernde künstlerische Gewinn in gewissen Stadien der Kunstentwicklung nur auf dem Boden des künstlerischen Schaffens, welches nicht als realistisch bezeichnet werden kann, gewonnen werden konnten. Die Umstände, welche die Entfaltung des Realismus beschränkten, können nur auf Grund konkreter historischer Analyse dargestellt werden. Diese Umstände lagen zweifellos gleichzeitig in dem gesetzmässigen Prozess der Kunstentwicklung und in dem Wesen der

konkreten historischen Bedingungen. In manchen Fällen möchte die idealistische Weltauffassung einen bedeutenden Einfluss haben, der die Kunst gerade in jenen Augenblicken von der objektiven Realität und deren Gesetze ablenkte, wo sich die Begrenztheit und die Sterilität der bisherigen Kunstauffassung zeigten, so dass die Kunst mit den gegebenen Mitteln die neuen Probleme nicht mehr ausdrücken und auf die neuen Vorstellungen und ästhetischen Bedürfnisse nicht mehr reagieren konnte.

Diese Situation kann man an dem Beispiel der historischen Aufgabe des italienischen Manierismus des 16. Jahrhunderts erläutern. Der Renaissancerealismus mit seiner harmonischen Auffassung des Menschen und der Wirklichkeit, mit der klassischen Vorstellung des Gleichgewichts zwischen Inhalt und Form, konnte die tiefe weltanschauliche Erschütterung, welche vor der Mitte des 16. Jahrhunderts die italienische Gesellschaft und Kultur traf und die die quälende Frage nach dem Sinn des menschlichen Schicksals in den Vordergrund stellte und gleichzeitig die Kompliziertheit des menschlichen Seelenlebens sowie die ungeahnte Differenziertheit der menschlichen Persönlichkeit aufdeckte, nicht ausdrücken. Diese seelische Problematik drückte die antiklassische Kunst des Manierismus aus. Er gab das Postulat des Gleichgewichts auf und legte den Hauptnachdruck auf die subjektive Seite der künstlerischen Abbildung. Er tat dies in einseitiger und oft subjektivistischer Weise, denn er schöpfte seine gedankliche Orientierung grösstenteils aus der katholischen Reformation und Gegenreformation, aus deren religiösem Subjektivismus und Psychozentrismus.<sup>43</sup> Das religiöse Weltbild drang damals immer tiefer in die Kunst ein und verhinderte die Entstehung einer solchen weiten realistischen Konzeption, wie sie vorher die Renaissancephilosophie und die Forscherleidenschaft beim Suchen der objektiven Gesetze, welche die Wirklichkeit beherrschen, geschaffen hatte. Die neue Kunst, angefeuert durch den Nachdruck, den das zeitgenössische Denken und die geistige Krise auf das bewegte Drama und die Widersprüche der menschlichen Seele legte, suchte sich ihren Weg in verschiedener Weise, indem sie gestaltend oder eklektisch aus dem vorhergehenden künstlerischen Vermächtnis schöpfte. Sie legte einerseits Nachdruck auf die Bedeutung der gestaltenden Abstraktion und blickte auf die Welt mit kalter Distanzierung (die Porträte des florentinischen Manierismus), auf der anderen Seite entwickelte sie expressive Mittel und eröffnete den Weg für die freie künstlerische Phantasie, die — bereichert durch die in der Renaissance erlangte Kenntnis des menschlichen Körpers, der Bewegung und der Natur — fesselnde Visionen des Kosmos und bildliche Gleichnisse des menschlichen Schicksals schaffen konnte, von welchen die frühere Kunst keine Ahnung hatte (Tintoretto). Dieser ganze komplizierte und widerspruchsvolle Prozess rief neben der idealisierenden, durch ein reiches Mass von Spekulation und Mystik angefüllten Kunst auch bleibende Kunstwerte, wie sie insbesondere in den späten Werken Michelangelos, in den Bildern Tintorettos, el Grecos verkörpert sind,

ins Leben. Er schuf so die grundlegenden Entwicklungsbedingungen für die Kunst der folgenden zwei Jahrhunderte und deutete gleichzeitig die Konturen der künstlerischen Möglichkeiten des neuen Schaffens an. Die künstlerischen Analogien zwischen dem Manierismus und einigen Strömungen der modernen Kunst, welche in den letzten Jahren in den Mittelpunkt des historischen Interesses traten,<sup>14</sup> sind tatsächlich so frappant, dass ihr Studium der wissenschaftlichen Kunstgeschichte reiche Belehrung verspricht.

Dabei schuf der Manierismus die Grundlagen für eine neue Art des barocken Realismus, der — wie wir wissen — die ideale Abstraktheit des spätrömischen Manierismus ablehnte, aber der historisch nicht ohne den grundlegenden Beitrag dieser Entwicklungsepoche denkbar ist, d. h. ohne neue Entfaltung und Bereicherung der expressiven Bestandteile und ohne Befreiung der subjektiven künstlerischen Phantasie. War jedoch gerade in diesen Elementen die Barockkunst ähnlich wie der Manierismus an die metaphysisch-religiöse Konzeption der Welt gebunden, kann man dann im Barock überhaupt von Realismus sprechen? War die Barockkunst nicht in ihrem Wesen unrealistisch?

Wenn wir ohne Rücksicht auf die Besonderheit der künstlerischen Erkenntnis und auf die historische Entwicklung der Kunst vorgehen würden, müssten wir den Realismus auf die naturwissenschaftlich eingestellte Kunst des 19. Jahrhunderts beschränken. Gingen doch auch die Werke der Renaissance in ihrer künstlerischen Interpretation des Seelenlebens von der platonisch formulierten Auffassung der Unsterblichkeit der Seele aus und waren in diesem Sinne durch das christliche Dogma gebunden. Aber gerade die Renaissancekunst deutet an, dass man den Realismus weiterfassen muss, je nach den gnoseologischen Möglichkeiten und je nach der Aufgabe der Kunst.

### III.

Es kann kein Zweifel bestehen, dass die gesamte bildende Kultur Italiens, Spaniens, Mitteleuropas und anderer Länder im 17. und zum grossen Teil auch noch im 18. Jahrhundert an die Weltanschauung des gegenreformatorischen Katholizismus, der in verschiedener Masse in die einzelnen Gebiete der bildenden Kunst eindrang und durch seine gedankliche Konzeption auch die weltlichen Zweige der damaligen Kunst stark beeinflusste, gebunden war. Die religiöse Ideologie, die Anforderungen des Kultus und der Liturgie schufen die Voraussetzung für die wechselseitige Verbindung aller künstlerischen Äusserungen in eine höhere ideelle und gleichzeitig schöpferische Einheit. Ohne sie ist die künstlerische Synthese des Gesamtkunstwerkes, wie es in den barocken Kirchen verwirklicht wurde, nicht denkbar. Von hier entsprossen die Thematik und die grundlegenden sinnlichen Vorstellungen, welche die Phantasie des Künstlers und deren Schöpfungsmethoden beeinflussten. Die ikonologische Forschung erbrachte Beweise, und diese werden ständig vermehrt, welche zeigen, wie die religiöse

weltanschauliche Einstellung den Inhalt der barocken Kunst beeinflusste und ihre Funktion und Auswirkung auf die Gesellschaft bestimmte.<sup>15</sup> Die ikonologische Forschung überschätzt jedoch die Rolle der Kirche, denn sie befasst sich nicht genügend eingehend gleichzeitig mit den anderen spezifisch künstlerischen Fragen. Die Beziehung zu der religiösen Weltanschauung legt sie in nicht genügend differenzierter Weise dar und oft eher vom Standpunkt der damaligen Theorie, als vom Standpunkt der künstlerischen Praxis und der konkreten schöpferischen Ergebnisse. Den heutigen Betrachter ziehen die Werke des Barocks nicht dadurch an, dass sie ein Ausdruck der religiösen Weltanschauung sind, sondern durch ihre suggestive Darstellungsweise des Menschen und seiner Geschicke. Die offenkundige und versteckte intensive Auswirkung des Barocks und seiner Prinzipien selbst auf die demokratische Kunst der neuen Zeit — gerade die tschechische Kunst belegt diese Tatsache durch viele markante und bedeutende Beispiele<sup>16</sup> — zeugt davon, dass es ein Irrtum ist, den Barock allzu eng mit der kirchlichen Ideologie zu verbinden und in dieser Weise dessen künstlerischen Bedeutung einzuschränken. Wenn wir das Extrem der direkten ideologischen Auffassung korrigieren, bedeutet dies jedoch nicht, dass wir auf das Studium der inneren Beziehungen zwischen der Kunst und der zeitgenössischen Ideologie verzichten; es bedeutet dies auch nicht, dass wir ein arithmetisches Mittel zwischen der Verschmähung der einen und dem Lob der anderen ziehen. Man muss die im Barock liegenden Widersprüche historisch tiefer auslegen, gleichzeitig jedoch auch ästhetisch werten, denn nur so wird es möglich sein, seinen Beitrag zur Entwicklung der Kunst genauer abzuwägen.

Wir können unsere Auffassung in einige Punkte zusammenfassen:

1. In erster Linie müssen wir die allgemeine Erkenntnis der Kunstgeschichte in Erinnerung bringen, dass alle Kunstwerke der Vergangenheit einerseits als anschauliche Dokumente, die ihre Zeit beleuchten, andererseits als lebendige künstlerische Schöpfungen betrachtet werden können. Wenn wir ihr historisches Zeugnis voll auswerten wollen, müssen wir sie natürlich entziffern, den Schlüssel zu ihnen finden, damit wir den ganzen Reichtum an historischer Erkenntnis der in ihnen enthalten ist, aufdecken können. Bei dieser Aufgabe kann uns die schon erwähnte ikonologische Forschung helfen. Die Kunstwerke wirken auf uns aber auch direkt ein. Es sind lebendige künstlerische Organismen, welche die Fähigkeit haben ihre Beziehung zur Realität immer wieder zu erneuern und unserem wachsenden Sinn für die künstlerischen Werte der Vergangenheit entgegenzukommen. Die Frage des Realismus kann nicht ohne Rücksicht auf diese ästhetische Lebendigkeit der Barockkunst, die ein Zeichen für den bleibenden Wert dieser Kunst ist, gelöst werden. Wie die barocken Bilder, Statuen und Architekturen ihren ehemaligen historischen Kontext verlieren, geht auch gleichzeitig sehr viel von ihren religiösen Elementen, die oftmals mit ihnen nur konventionell symbolisch verbunden waren und die mit ihrer damaligen Funktion zusammenhingen, verloren.

dagegen wird in den neuen Beziehungen die ästhetische Wirkung der eigenartigen künstlerischen Erkenntnis, wie sie in der Form und dem Inhalt der barocken Kunst verankert sind, gestärkt.

2. Die Barockkunst war nicht mechanisch durch die zeitgenössische religiöse Ideologie und die ästhetischen Anforderungen der herrschenden Klassen, die in der Kunst eine Repräsentation ihres Standes suchten, determiniert. Sie war mit diesen sowohl in Übereinstimmung als auch im Widerspruch. Sie war mit ihnen in dialektischem Widerstreit und in Spannung, was für alle geistigen Äusserungen jener Zeit typisch war. Die künstlerischen Tendenzen, mit denen der Barock zur Entwicklung des Realismus beitrug, hingen oft mit den dramatischen Kämpfen der Kunst um die Möglichkeit eines breiteren und tieferen Ausdrucks als die waren, welche dem künstlerischen Schaffen die offizielle Ideologie und die künstlerischen Anforderungen der herrschenden Schichten boten, zusammen. Dieses Streben fand in den ästhetischen Vorstellungen und der Lebensauffassung breiter Volksmassen, die zusammen mit den herrschenden Klassen die Konsumenten der religiösen Kunst waren, ihre Stütze. Die Barockkunst wandte sich als ein Instrument der religiösen Erziehung an das Volk nicht nur in der Kirche, sondern im ganzen Lebensmilieu, welches von ihr tief durchdrungen war. In diesem täglichen engen Kontakt mit den künstlerischen Werken entwickelte sich das ästhetische Fühlen des Volkes, welches sich von der ästhetischen Vorstellung der herrschenden Klassen ebenso unterschied, wie sich das religiöse Fühlen des Volkes, das vielfach von sehr diesseitigen und realen Gefühlen erfüllt war, von der kirchlichen Ideologie und dem religiösen Dogma unterschied. Die künstlerischen Vorstellungen des Volkes waren dem Leben näher und spiegelten in verdeckter oder verkehrter Weise die Interessen und Wünsche der Unterdrückten aus. Obwohl der Charakter der professionellen Kunst vielfach durch sehr genau formale Forderungen der kirchlichen oder adeligen Auftraggeber bestimmt war, wurde das künstlerische Fühlen des Volkes ein wesentlicher Bestandteil des gesellschaftlichen Wiederhalls der Kunst und wirkte so indirekt auf die Gestalt der Kunstwerke ein. In modernen Terminen könnten wir sagen, dass es die Auswirkung der Barockwerke auf die breiten Massen und der Wiederhall der Kunst in den Volksmassen die Entwicklung der realistischen Tendenzen soziologisch bedingte.

Es ist auffällig, dass überall dort, wo der direkte Druck der kirchlichen religiösen Ideologie und die konventionellen Anforderungen nach standesmäßiger Repräsentation nachliessen und wo die Aufgabe selbst ein grösseres Mass von Freiheit der Ausdrucks gewährte, sich in den Werken der grossen Künstler die latende Energie offenbarte, die sie dazu trieb, das Leben in grösserer Breite und wahrhaftigem Ausblick darzustellen. In dem Schaffen von Mathias Bernhard Braun beweisen dies zum Beispiel die Skulpturen, welche in Kuks für Franz Anton Sporck, der in Opposition gegen die Jesuiten stand, entstanden sind. Sporck's freiere Lebensansichten, die die Aufklärung vorwegnahmen, erlaubten es Braun

seine realistischen Fähigkeiten voll zu entwickeln und Werke zu Schaffen, die den wichtigsten Bestandteil seines künstlerischen Vermächtnisses bedeuten.<sup>17</sup>

3. Wenn wir die künstlerische Problematik näher betrachten, können wir feststellen, dass der Realismus im Barock nicht nur aus der kirchlichen Ideologie feindlichen Einstellung entspross. Die kirchlichen Kreise selbst, besonders die Mönchsorden, nahmen in manchen Fällen die realistische künstlerische Auffassung schon deswegen an und entfalteten sie weiter, weil sie eine Kunst brauchten, die die Aufmerksamkeit weiter Volksmassen durch eindrucksvolle Darstellung von Ereignissen, die ihrer Lebenserfahrung und Mentalität nahstünden, fesseln sollte. So unterstützten z. B. die Jesuiten in Böhmen — und auch in anderen Ländern — die Entwicklung der realistischen Tendenzen in der Malerei und schufen in durchdachter Weise, ähnlich wie auf anderen Gebieten ihrer Tätigkeit, günstige Bedingungen für ihr Wirken unter der Bevölkerung.<sup>18</sup> Diese Einstellung zur Wirklichkeit war auch in Übereinstimmung mit der barocken Religiosität und entsprach den Exerzitien des Ignacius von Loyola, die auf die sinnliche Anschauung Nachdruck legten und in diesem Sinne die realistische, ja naturalistische Darstellung der Szenen von dem Leiden Christi forderten. Diese Form des religiösen Denkens und Fühlens beeinflusste unzweifelhaft die Entwicklung der religiösen Kunst: deutlich zeigt dies der Realismus der spanischen Malerei im 17. Jahrhundert, deren Wesen ohne leidenschaftlichen, für die Mentalität der spanischen Bevölkerung charakteristischen, Glauben undenkbar ist.

Die realistischen Tendenzen in der Kunst des 17. Jahrhunderts waren auch an die religiöse Ideologie gebunden und der Realismus wurde ein Bestandteil der kirchlich formulierten geistigen Konzeptionen. Von hier führte natürlich der Weg zum barocken Naturalismus und gleichzeitig zum Illusionismus der für die damalige Kunst besonders typisch war. Die verschärften sinnlich wirksam Abbildungsmittel dienten zur überzeugenden Darstellung der himmlischen Welt zur theatralen Vorstellung göttlicher, heiliger und allegorischer Gestalten in dramatischen legendaren und mythologischen Begebenheiten. Die irrealen und irrationalen Vorgänge, die Gegenstand des Glaubens waren, wurden in dem Bilde körperliche Tatsachen, der Traum wurde in die Wirklichkeit umgestaltet und die Legende über lang verflossene Geschehnisse zur lebendigen Gegenwart. Diese Tendenzen gipfelten in den Deckenfresken, die bewusst die Grenzen zwischen der Realität des architektonischen und plastischen Werkes auf der einen Seite, und zwischen der perspektiven Farbenfiktion des Bildes auf der anderen Seite, verwischten.

Obwohl die Grenze zwischen Realismus und Illusionismus im Barock unstet und fließend war, ist der grundlegende Unterschied offensichtlich. Der Illusionismus war bemüht die metaphysischen Vorstellungen in sinnliche Wirklichkeit umzuwandeln, während der Realismus tiefer zu den Menschen und Sachen vorzudringen strebte, neue Beziehungen und die wahren lebendigen Motive der

menschlichen Handlungen aufzudecken suchte. Dabei wirkten die Ausdrucksmittel der illusiven Darstellung mächtig auf die Kunst realistischer Einstellung aus. In der Verbindung mit der religiösen Kunst wandelte sich die künstlerische und anschauliche Konzeption der realistischen Künstler. Die wirklich realistischen Werte konnten jedoch auch nicht einmal unter diesen Bedingungen ganz umgestossen werden. Die herrschende gesellschaftliche Ideologie liess den Realismus in gewisser Masse zu und benützte dessen Äusserungen — ähnlich wie sie wissenschaftliche Erkenntnisse annahm, soweit diese nicht direkt die Unantastbarkeit der religiösen Dogmen und die gesellschaftliche Ausnahmestellung der Kirche bedrohten. Im Bereich des kirchlichen Einflusses war der Realismus ein Rahmen für die ziemlich scharf definierten ikonographischen Programme und Themen, deren Auffassung schon das Tridentiner Konzil formuliert hatte.

4. Der Realismus konnte sich also im Barock nicht in so freier und breiter Themenwahl auswirken, wie dies später im 19. Jahrhundert der Fall war. Er machte sich eher in der besonderen persönlich interessierten Einstellung zu den traditionellen Motiven, in der menschlich vertieften Auffassung und in neuen künstlerischen Lösungen der Aufgaben bemerkbar. Die zeitgenössischen Themen und Programme boten dem Realismus in verschiedenem Masse günstige Gelegenheit. Die phantastischen Visionen der himmlischen Welt gestatteten keine breitere realistische Verallgemeinerung — sie gaben im Gegenteil der Entwicklung des Illusionismus Vorschub — sie schlossen jedoch auch nicht jede Möglichkeit realistischer Schöpfung grundsätzlich aus. Sie begrenzten eher nur den Umkreis, in dem der Künstler, soweit er einen Hang zum Realismus fühlte, wenigstens gewisse realistische Erscheinungen darstellen konnte. Hiervon zeugen etwa die ungewöhnlich überzeugenden Gruppen in den Fresken Cortons, Tiepolos und anderer italienischen Meister, ebenso wie in der Barockkunst in Böhmen die markanten Gestalten und Begebenheiten in der Deckenmalerei Wenzel Lorenz Rainers.

Wenn die Barockkunst die allgemeinen Beziehungen metaphysisch auffasste, war dies nicht nur durch die Besteller beeinflusst, sondern es war dies auch eine natürliche und notwendige Folge der ganzen Beziehung zur Welt, die dieser Kunst eigen war, als einer geschichtlichen Etappe der Entwicklung des künstlerischen Erkennens. Es ist daher unerlässlich zu den Fragen des barocken Realismus — wie zu jedem Typus des Realismus in der Geschichte — nicht nur soziologisch, sondern auch vom Standpunkt der relativ autonomen künstlerischen Entwicklung und der ästhetischen Möglichkeiten des bildenden Ausdrucks heranzutreten.

5. Die künstlerische Erfassung der Wirklichkeit entwickelte sich in der neueren Zeit (von der Renaissance an) in manchen Beziehungen analog wie die wissenschaftliche und philosophische Erkenntnis. Die Kunst ergriff die verschiedenen Gebiete der Wirklichkeit schrittweise und in unsteter Entwicklung, sowie es

gerade die Entwicklung der Gesellschaft und der gesellschaftlichen Praxis überhaupt erlaubten. Die gesamte realistische Vision wirkte sich z. B. früher auf dem Gebiet der naturwissenschaftlichen Gesetze (die Mechanik und Anatomie der Renaissance) aus, als bei dem Erfassen der komplizierten menschlichen Wirklichkeit, wo der Prozess der künstlerischen Erkenntnis unsteter war und sich auf Zickzagswegen bewegte. Die Kunst fand leicht den Schlüssel zu den verschiedenen Äusserungen der individuellen Psychologie und der grundlegenden menschlichen Beziehungen, welche der menschlichen Erfahrung direkt gegeben sind, als zu realistischer Konzeption des gesamten Weltbilds, wo die Kunst — ähnlich wie die Philosophie — jahrhundertlang an die metaphysische Lehre gebunden war. Gewisse Lebensbeziehungen verstanden die Künstler der Vergangenheit nicht anders auszudrücken, als auf idealistischer weltanschaulicher Grundlage und gleichzeitig in nicht realistischer Weise.

Ohne Rücksicht auf diesen unstillen Entwicklungsprozess der bildenden Ausdrucksfähigkeiten könnten wir nicht der gnoseologischen Begrenztheit des barocken Realismus gerecht werden. Es war die historische Aufgabe des Barocks in der Entwicklung der Kunst den komplizierten Bereich des seelischen Lebens zuerschliessen, bei dessen Erkenntnis die Kunst bei weitem keine so kräftige Stütze in der objektiven Forschung zur Verfügung hatte, wie einst in der Renaissance. Ausserdem war die künstlerische Problematik in diesem Zeitabschnitt bedeutend komplizierter als im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Während die Renaissance die Gesetze der sichtbaren materiellen Wirklichkeit suchte und das Schöne in der Harmonie der Proportionen sah, konzentrierte sich der Barock auf das Gebiet des physischen und seelischen Geschehens als Ganzem und verband damit seine neue individualisierte Vorstellung des Schönen. Um sein Schönheitsideal zu erreichen, musste er nicht nur von der Beobachtung der Aussenwelt ausgehen, sondern auch von dem subjektiven inneren Erleben, das damals in derselben Weise auch in der Philosophie akzentriert wurde (*cogito, ergo sum*) ebenso wie in der Religion, wo die subjektive Erfahrung der Ausgangspunkt des Glaubens und des gesamten religiösen Denkens und der religiösen Praxis wurde.

Das ständige Projizieren der individuellen Erfahrung des inneren Lebens in die künstlerische Äusserung erweckte in der Kunst den Sinn für komplizierte psychologische Probleme und schuf die Fähigkeit mit mächtiger dramatischer Wirkung Prozesse innerer Gefühlsveränderungen festzuhalten, welche bisher der künstlerischen Darstellung entgangen waren. In diesem Sinne konnte der Barock an den Manierismus anknüpfen, er ersetzte jedoch dessen zwiespältige Ausdrucksweise durch eine neue organische Einheit der künstlerischen Darstellung. Hiedurch wurde die künstlerische Erkenntnis um neue Gebiete bereichert und die bildende Kunst fand Dank ihres Sinns für inneren Widerstreit und für das Geschick des Einzelnen den Weg zum Verständnis der verschiedenen Gestalten und des Widerstreits der gesellschaftlichen Realität. Nur so lässt sich das neue Ein-

fühlen in das Geschick der Unterdrückten und Geplagten in den Altarbildern Caravaggios, in den lyrischen Schilderungen von Louis de Nain und in den biblischen Szenen Rembrandts erklären.<sup>19</sup>

Das künstlerische Bild der Wirklichkeit war natürlich ästhetisch durch die Grenzen der barocken Subjektivität eingeschränkt. Diese Grenzen äusserten sich am klarsten in dem sinnlich spirituellen Dualismus der Barockkunst, den man in Einklang mit der Feststellung von D. Frey<sup>20</sup> als Gegenstück zu Descartes Weltanschauung auffassen kann. Die Kunst des 17. Jahrhunderts hatte ein gut entwickeltes Verständnis für die materielle Welt der Gegenstände. Sie verstand deren Dreidimensionalität und Räumlichkeit; sie erfasste sie hierbei nicht statisch, sondern in Bewegung und in ständiger Veränderung ebenso wie dies die damaligen materialistischen Natursysteme taten. Aber von der diesseitigen Welt trennte der Barockkünstler die Welt der menschlichen Seele als eine besondere Wirklichkeit, die man in Beziehung zu dem unendlichen geistigen Prinzip — zu Gott —, das die materielle Welt geschaffen hat, das immer wieder in das Leben der Menschen eingreift, verstehen muss. Das gesamte materielle Geschehen und die in den Kunstwerken dargestellten Ereignisse wurden deswegen im Sinne der damaligen Kunsttheorie und der üblichen metaphorischen Denkweise als Symbol einer geistigen Realität angesehen. Die Kirche liess in der Kunst die Vielfältigkeit der materiellen Realität zu, aber sie bemühte sich, sie immerwährend nach dem Modus der universellen Analogie im Sinne des religiösen Weltbilds auszulegen, wovon besonders das gesamte Ausschmückungssystem des barocken Kirchengebäudes zeugt.<sup>21</sup> Die Wirklichkeit wurde oft roh und drastisch in ihrer gesamten materiellen Substantialität dargestellt, nur deswegen, um hierdurch eindrucksvoll die Vergänglichkeit dieser Welt zu demonstrieren und um den Menschen zum Suchen nach höherer geistiger Wahrheit anzuregen.

Diese symbolische Verbindung der Wirklichkeit mit der geistigen Welt war besonders in der damaligen Konvention und in der künstlerischen Anschauung verankert und sie machte sich nur teilweise in der inneren Struktur des Bildwerks geltend. Die verschiedenen Arten der Malerei erlaubten die symbolische Interpretation und die symbolische Auffassung in verschiedenem Masse. Weit mehr die Deckenfreske, die ein entscheidendes Glied der Kirchen- und Palausausschmückung war, als z. B. Staffeleibilder, wo die direkte Abbildung der Wirklichkeit nach und nach an Bedeutung zunahm. Wir dürfen den Umstand nicht unterschätzen, dass sich im Barock die weltlichen Malereiarten, das Sittenbild, das Landschaftsbild, das Stilleben, das Porträt, welches eine Domäne des barocken Realismus wurde, in enger Beziehung zu den schnell anwachsenden weltlichen Bedürfnissen und in neuer persönlich bestimmter Beziehung zur Kunst entwickelten. Gerade im Porträt schuf der Barock und die Kunst der 17. Jahrhunderts überhaupt hervorragende künstlerische Werte in den Werken von Velázquez, Rubens, van Dyck, Bernini, Rembrandt, und veränderte so den Aus-

blick des Menschen und bereicherte dauernd die Ausdrucksfähigkeit der schöpferischen Darstellung,

Die besondere Stelle, welche die Porträtmalerei in der damaligen Entwicklung einnahm, war natürlich eine Folge der allgemeinen ästhetischen Eigenschaften der Entwicklung des Barocks, der dynamischen Auffassung des seelischen Geschehens, des subjektiven Erlebens menschlicher Gefühle, ebenso wie des prononcierten Sinnes für das persönliche Schicksal. Das tiefe Verständnis für die menschlichen Charaktere und des feinfühlende Interesse für soziale Bedingungen, für Standeszugehörigkeit und für konkrete psychologische Situationen fanden nicht nur im Bildnis, sondern auch in den grossen religiösen und mythologischen Kompositionen ihre Anwendung. Auf die Entwicklung des Altarbildes wirkte z. B. auch die Landschaftsmalerei und das Stilleben ein, während die Konzeption der Handlung in den legendären Szenen sogar von der Genremalerei beeinflusst wurden.

Der sinnlich-geistige Dualismus der religiösen Kunst wurde unter diesen Bedingungen eine zweischneidige Waffe: er öffnete immer mehr die Tür der weltlichen Anschauungsweise. Die Kunst, welche nur in dem Banne der sinnlichen Wirklichkeit stand, schuf sich passende Mittel um diese allseitig zu erfassen und erlangte so die Möglichkeit dem Druck der religiösen Ideologie Widerstand zu leisten; sie bemühte sich auch in solchen Themen, denen traditionell symbolische geistliche Bedeutung beigelegt wurde, Widersprüche der materiellen Welt und Lebensprobleme der zeitgenössischen Gesellschaft aufzufinden. Wurde die Bildhauerkunst und die Malerei durch die grossen inneren Erchütterungen und durch die Dynamik des seelischen Geschehens angezogen, so geschah dies nicht nur deswegen, weil diese aus der religiösen Vorstellung des dramatischen Zusammentreffens himmlischer und irdischer Kräfte im Menschen entsprang; die Auffassung strebte dieser Richtung auch deswegen zu, weil sie sich hierdurch spontan der psychologischen Gereiztheit der Zeit und den gespannten Gefühlen der Menschen, welche durch die damaligen Lebenskonflikte hervorgerufen wurde, öffnete. Der prononcierte Sensualismus und das intensive, subjektiv eingestellte Interesse an der Wirklichkeit erlaubte den Künstlern in ihren Werken von jeder beliebigen Thematik von selbst die tatsächliche psychologische Motivierung der menschlichen Handlungen und der seelischen Beziehungen festzuhalten. In diesem Sinne konnten Legendenszenen zu getreuen Abbildern des zeitgenössischen Geschehens werden. Die religiösen Szenen wurden in den Werken der grossen Künstler dank der intensiv realistischen Auffassungsweise, die eine relativ von der kirchlichen Ideologie unabhängige Kraft wurde, oft in suggestive Bilder des menschlichen Lebens umgeformt. Ähnlich wie sich der Realismus im 19. Jahrhundert — wie Engels sagt<sup>22</sup> — oft gegen, auch entgegen die eigene Meinung des Autors auswirkte, so setzte sich auch im Barock der Realismus gegen die metaphysischen Vorstellungen und kirchlichen Anforderungen durch. Die Kunst dieser

Art bedeutete im Gegensatz zum kirchlich gebundenen Realismus eine zweite, und zwar eine durchschlagendere Gestalt des barocken Realismus, die den Weg in die Zukunft wies und den Wagemut der Romantiker ebenso wie den scharfen kritischen Blick der grossen Meister des 19. Jahrhunderts vorwegnahm.

#### IV.

Die wichtigsten Probleme des barocken Realismus, sein historischer Beitrag und seine spezifischen Eigenheiten treten besonders klar in dem Werke des lombardischen, in Rom ansässig gewordenen Malers, Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573—1610) hervor. Dieser Künstler von leidenschaftlichem, ja aufrührerischem Temperament, begann in Widerspruch zu der früheren Tradition in Genre- und Altarbildern die alltägliche Gegenwart und typische Ereignisse und Konflikte des gewöhnlichen Lebens darzustellen. Mit beachteswerten Mut hielt er zeitgenössische Typen, die Mentalität und Gefühle einfacher Menschen seiner Zeit fest. Er vernenschlichte entfernte Vorgänge, brachte sie den Zeitgenossen näher und verwandelte Ereignisse, welche bisher auf der Bühne der idealen Vision vorgestellt wurden, in greifbare Wirklichkeit. Er erreichte diese lebendige Überzeugungskraft nicht durch Anhäufung natürlicher Einzelheiten, wie dies vorher die niederländische Kunst getan hatte, auch nicht nur durch getreue Kostümierung und zeitgenössische Inszenierung der biblischen Genrevorgänge, sondern hauptsächlich dadurch, dass er eine neue Einheit zwischen dem künstlerischen Ideal und der materiellen Wirklichkeit fand: Das Schöne sah er nicht als ein höheres Gesetz ausserhalb der Natur an, dem sich die unvollkommenen Sachen als künstlerische Idealisationen unterwerfen müssen, sondern er entdeckte sie in der Realität selbst, welche in ihrem stofflichen Wesen und der lebendigen Materialität wahr und daher schön ist.<sup>23</sup>

Die Kühnheit, mit der Caravaggio die religiösen Szenen irdisch und menschlich gestaltet, wurde oftmals als Profanierung angesehen und seine Altarbilder wurden von seinen Zeitgenossen in vielen Fällen kritisiert. Die kirchlichen Würdenträger lehnten sie wiederholt ab, so dass der Maler sich genötigt fand, sie als Gegenstände des Sammlerinteresses zu verwenden und für den Kirchenraum ein neues Werk liefern musste. Der hl. Matthäus, der einst in Berlin betreut und im Jahre 1945 vernichtet wurde, war ursprünglich für den Altar der Kapelle Contarelli in der Kirche S. Luigi dei Francesi in Rom bestimmt, er wurde aber nicht an diese Stelle gebracht, weil der Maler die Person des Evangelisten als armen Landbewohner, der wohl nicht schreiben konnte und der sich wie ein Mann aus dem Volke benahm, darstellte. Diese Typisierung der lebendigen Wahrheit erweckte Widerwillen, ähnlich wie die menschlich rührende Anteilnahme an dem Tod der geliebten Person im Bilde der Tod Mariae (Louvre), welches dasselbe Schicksal

traf, denn es wurde auch als nicht geeignet betrachtet über dem Altar zu hängen. Die gesellschaftlichen Kreise, welche an die Idealisierung und das Dekorum der bisherigen Kunst gewöhnt waren, nahmen an den neuen ästhetischen Vorstellungen, an der Rohheit der alltäglichen Wirklichkeit, ebenso wie an dem kühnen Demokratismus, der eher urchristliche Ideale, als die sozialen Massstäbe der damaligen Zeit in Erinnerung brachte, Anstoss. Wie lässt sich dieses Eindringen der Realität in die Kunst erklären? Wo war die Hauptquelle dieser tiefen Veränderung der Schöpfungsweise und was waren ihre Hauptmotive? Und schliesslich, was für einen Charakter, was für Möglichkeiten und was für einen Einfluss auf das Leben hatte Caravaggios Realismus und die ganzen künstlerischen Strömung, die durch sein Beispiel inspiriert wurde?

Bei näherer Betrachtung können wir feststellen, dass die Motive, die zur Entstehung dieser Kunst führten, sowohl künstlerischer Natur, als auch gleichzeitig gesellschaftlicher und historischer Natur waren. Wenn wir die Kunst Caravaggios vom Standpunkt der Kunstenwicklung und Entfaltung der künstlerischen Ansichten aus betrachten, sehen wir, dass die Möglichkeiten, welche der römische Manierismus bot, grösstenteils erschöpft waren. Diese zu abstrakte und ideal spekulative Kunst unterstrich einseitig die allgemeine Idee und die vorexistierende schöpferische Vorstellung, die im Geiste des Künstlers aus den bisherigen durch die künstlerische Konvention überlieferten Motiven entsprang und die direkten Einwirkungen der objektiven Realität in den Hintergrund verdrängte. Durch diesen ausgesprochenen Subjektivismus unterschied sich der Spätmanierismus wesentlich von der Renaissance. Klar zeigt dies der Begriff der „inneren Zeichnung“ — *disegno interno* — die wichtigste Kategorie in der Kunsttheorie Federigo Zuccaris,<sup>24</sup> den wir im Bereich der modernen Kunst mit dem „inneren Modell“ des Surrealismus vergleichen können. Beide Begriffe hängen mit dem Nachdruck auf die subjektive Seite der künstlerischen Schöpfung zusammen. Strebte der Surrealismus über die Wirklichkeit hinaus und kämpfte er gegen den Naturalismus, ging er hinter die äussere Realität zu den unteren Schichten, die nur der subjektiven Imagination zugänglich waren, so war das Programm des römischen Manierismus nicht nur antiklassisch, (im Sinne der Hochrenaissance), sondern auch gleichzeitig antinaturalistisch. Die schöpferische Kraft sah die manieristische Theorie in dem inneren geistigen Bilde, das sie von dem Zusammenhang mit der Natur befreite. Wenn „die erste Kunst aus der Natur entstand“, so entspriesset „die zweite Kunst“, die richtige und erhabene, die Zuccari vertritt, aus der Kunst selbst, ohne Rücksicht auf die Natur, genährt bloss von der Milch, welche aus dem Busen der Kunst fliesst. In dieser Formulierung wird die Praxis des Spätmanierismus, der die abstrahierten Vorstellungen und die von dem früheren künstlerischen Schaffen herausgebildeten Elemente subjektiv umformte, ästhetisch begründet. Gleichzeitig sind hier schon gewisse gedankliche Verbote, die später zu ästhetischen Konzeptionen reiften, gegeben, aus welchen dann die

abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts erwuchs. Der Spätmanierismus bemühte sich schon nicht mehr wie die Renaissance in die Geheimnisse der Natur und des Menschen einzudringen, sondern er wollte die aprioristische Idee der Natur und der menschlichen Seele von metaphysischen Charakter festhalten. Die eigenartige Verbindung der aristotelisch-tomistischen und neuplatonischen Einstellung zur Kunst offenbart sich in der Vorstellung, dass die Idee (die eigentlich mit der inneren Zeichnung identisch war) nur aus dem Grunde vom Künstler im Geiste geschaffen werden kann, weil die menschliche Idee ein Funken des göttlichen Geistes — *scintilla della divinità* — ist. In dieser Richtung kann auch der innere Zusammenhang der manieristischen Kunsttheorie mit den künstlerischen Forderungen der Gegenreformation festgestellt werden.

Von allgemeiner Wichtigkeit ist der Umstand, dass der Manierismus sich theoretisch schmerzhaft des Widerstreits zwischen Objekt und Subjekt in der Kunst bewusst wurde, dass er bemüht war ihn durch die Lehre von der Parallelität zwischen der Schöpfung in der Natur und der künstlerischen Schöpfung zu überwinden. Der Künstler kann mit der Natur in der Schöpfung von Gegenständen gerade deswegen wetteifern, weil in seinem Geiste ähnlich Kräfte wie in der Natur wirken. Von diesem Standpunkt aus formulierte Zuccari auch das Programm des Illusionismus, das für den Barock wichtig wurde. Die Kunst ähnelt nach der Lehre Zuccaris Proteus und wird um so vollkommener, je mehr sie fähig wird das Auge des Beschauers zu täuschen — „darüber hinaus besitzt sie in den Gesten, in den Bewegungen, in den Augen, im Munde usw. einen so lebensvollen und wahren Ausdruck, dass sie innere Leidenschaften enthüllt, Liebe, Hass, Begierde, Furcht, Freude“.<sup>25</sup> In diesem Sinne hat der Spätmanierismus wirklich gewisse Eigenschaften, welche in reichem Masse im Dienste der neuen gegenreformistischen Religiosität verwertet werden konnten.

Sein ästhetisches Wesen lag aber in der metaphysisch abstrahierten Ideal des Schönen, welches mit dem göttlichen Guten gleichgesetzt wurde. In der Malermethode offenbarten sich diese malerischen Grundsätze in Idealisierungen der Natur und in einer spekulativen Einstellung sowohl zur Form als auch zum Inhalt. Die Praxis des Spätmanierismus führte das künstlerische Schaffen immer mehr vom direkten uneingenommenen Betrachten zur exklusiven Dekorativität und zum ornamentalem Effekt. In dem ständigen Wiederholen und im gewandten Spiel mit den Formen verwandelte sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die nachklassische, sehr wirkungsvolle Kunst in einen verknöcherten Formalismus, den Walter Friedlaender treffend als „den manierten Manierismus“ bezeichnet hat.<sup>26</sup>

Diese Kunst wurde aber bald als lebensfremd empfunden, umsomehr als ihre allzu allegorische Beziehung zur Wirklichkeit und der Mangel an wahrer Gefühlsglut des Ausdrucks allgemein als Fehler empfunden wurde. Gerade zu der Zeit, da man von neuem das intensive Studium der Natur die Bedeutung des

Experiments und der Empirie unterstrich, machte sich auch das Bedürfnis der Erneuerung der Malerei — *restaurazione della pittura* — wie die italienische Kunstliteratur (Bellori und Malvasia) sagt, geltend. Die Reaktion auf die bisherige künstlerische Konvention hatte aber nicht den Charakter literarischer Proklamationen und Theorien, die im Gegenteil für den Manierismus typisch waren, sondern sie zeigte sich in erster Linie in einer neuen Kunstpraxis, die anstelle der Manier (*Maniera*), die Natur (*Natura*) an Stelle der Künstlichkeit die Natürlichkeit, an Stelle des Suchens nach Exaltiertheit die direkte Beobachtung, an Stelle der Spekulation das Erlebnis stellte. Die Fachliteratur hat schon längst klar gemacht, dass an Stelle der komplizierten, innerlich widerspruchsvollen plastischen Raumvorstellung des Manierismus eine neue klare Beziehung zwischen genau bestimmten körperlichen Massen und dem Raum gesetzt wurde; sie hat auch gezeigt, dass die flächenhafte Abstraktion der dünnen Farbanstriche durch satte materielle Farbigekeit ersetzt wurde, wie es der neuen Natürlichkeit und Diesseitigkeit des Bildes entsprach. Unter den Künstlern, welche die Reformation der Malerei verwirklichten — V. Friedlaender rechnet zu ihnen: die Familie Carraccio in Bologna, Cigoli in Florenz und Cerano in Mailand<sup>27</sup> — nahm gerade Caravaggio den wichtigsten Platz ein, denn er war es, der das neue revolutionäre Programm aufstellte und schöpferisch rein die formalen Prinzipien des neuen Realismus prägte.

Caravaggio berief sich auf die Klassiker der Renaissance (z. B. Giorgione), weil er sich bemühte auf einer neuen Entwicklungsebene das Gleichgewicht zwischen der objektiven und subjektiven Seite des Bildes zu erneuern und der Malerei eine feste und klare Ordnung zu geben. Weit mehr als seine Zeitgenossen betonte er die Bedeutung der Empirie und der Ähnlichkeit des Bildes mit dem dargestellten Gegenstand, man könnte sagen „die äussere Zeichnung“, welche der Manierismus missachtete. Die Wahrheit fand er in der Natur selbst, nicht in der abstrakten metaphysischen Idee ausserhalb der Natur. Die Schönheit entdeckte er durch Beobachtung der Natur in ihren reichen irdischen Beziehungen. Er stellte nicht Abstraktionen und nicht sichtbare gedankliche Gebilde aus aller Nähe dar, wie dies der Manierismus erstrebte, sondern die sinnlich erfassbare Welt und in diese legte er eine innere Bedeutung, ihr gab er menschlichen Wert und Sinn. Das war der Grund, warum er das materielle Wesen, die Dreidimensionalität und die Erfassbarkeit der Dinge und Körper ebenso im Genrebild und Stilleben wie im grossen Altarbild betonte. Er zerstörte die bisherige Hierarchie von Themen und Arten, denn er entdeckte das Leben und die Schönheit nicht nur in den Menschen sondern auch in den Dingen. Nach einem Ausspruch, den uns Vincenzo Giustiniani überliefert hat, behauptete Caravaggio, „dass es ihm genau soviel Arbeit mache ein gutes Blumenbild wie ein Figurenbild zu malen“.<sup>28</sup> Seine Typen wählte er auf der Strasse; den Nachrichten der alten Literatur nach malte er alles nach wirklichen Gegenständen, selbst die Flügel der Engel.

Es ist deswegen nicht verwunderlich, dass wir in den Bildern Caravaggios oft sein eigenes Antlitz finden und dass sogar einige Madonnen der Geliebten des Künstlers ähnlich sehen, wie alte Zeugnishaften berichten.

Wenn wir — wie üblich — die Kunst Caravaggios als Naturalismus bezeichnen, dann dürfen wir diesen Termin nicht dem modernen Begriff gleichsetzen, der einen pejorativen Sinn hat. Es handelt sich um einen besonderen, historisch bedingten Realismus, nach der Epoche des Manierismus wieder die Bedeutung der Natur aufdeckte und die verlorene Beziehung zu der Realität erneuerte. Caravaggio leugnete auch keineswegs die Bedeutung der ideellen Elemente des Bildes und unterschätzte nicht, die Bedeutung der subjektiven Umformung der Wirklichkeit durch die Phantasie des Künstlers. Wenn er die Bedeutung der materiellen Dinge betonte und einer der Initiatoren des neuzeitlichen Stillebens war, heisst das keineswegs, dass für ihn alle Gebiete der Realität inhaltlich und der Bedeutung nach gleichwertig waren. Caravaggio hat vielmehr für die Malerei die wichtige Fähigkeit entwickelt, in jedem Dinge Grösse und Schönheit der Wirklichkeit aufzufinden und so von dem ganzem Universum Zeugenschaft abzulegen.

Nach einem treffenden Aperçu von Hetzer gelang es Caravaggio die Plastik der organischen Erscheinungen mit den von Menschenhand geformten Geräten harmonisch zu verbinden, so dass ein Kopf, ein Krug, eine Laute oder ein Bein und ein Stuhl unmittelbar aufeinander bezogen werden können“. Der menschlichen Figur drückte er „etwas stillenbenhaft Gesammeltes“ auf und toten Gegenständen gab er „etwas von der Würde des Menschen“. Gerade diese Verbindung hatte eine ungewöhnliche Bedeutung für die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts, denn hier lernte sie in dem Bilde einzelner toter Gegenstände gleichzeitig die universellen Beziehungen und Verbindungen darzustellen, die früher der Kunst nur indirekt zugänglich gewesen waren.<sup>29</sup>

So hat Caravaggio die künstlerische Anschauung und die Darstellungspraxis des 16. Jahrhunderts überwunden, welche in dem Bild den Kosmos durch tiefsinnige Allegorien und symbolische Umschreibung abspiegelte. Es ist typisch für sein Schaffen, dass er sich von den komplizierten mythologischen Vorstellungen, die mit der philosophischen Lehre und mit esoterischen Theorien verbunden waren, abwandte und die inhaltliche Mitteilung des Bildwerks in direkter Darstellung ausdrückte. Caravaggio zögerte auch nicht die Antike und mythologische Vorstellungen zu ironisieren, wie dies sein ganz irdischer und lockend lachender Amor aus dem Berliner Museum zeigt, dessen Bewegung gleichzeitig eine ironisierende Variation der erhabenen Gestalten Michelangelos ist. Bellori erzählt, dass er, als man ihm antike Vorbilder anempfohl, auf eine Menschengruppe hinwies und so andeutete, dass ihm die Natur selbst die wahren Lehrer bietet.

Den Menschen fasste er als irdisches Geschöpf auf, ohne dessen Verbindung mit der höheren Welt der christlichen Werte zu leugnen. In welchem Masse er

mit der Weltanschauung seiner Zeit verbunden war, ist aus seiner ganzen künstlerischen Entwicklung und seiner Kunstanschauung ersichtlich. Caravaggio führte in die Kunst die Einmaligkeit der menschlichen Persönlichkeit ein, nicht als einen Gegenstand des Porträts, sondern als einen Hauptbestandteil der Bildhandlung, der es ihm ermöglichte die traditionellen Themen in eine für seine Zeit charakteristische Darstellung konkreter menschlicher Schicksale umzugestalten. Deswegen war er so konventionslos, deswegen war er ein Neuerer auch dort, wo er traditionelle Motive malte und wo er alte Erzählungen und Bildtypen wieder benützte. Schon seine Genrebilder, mit denen er anfang, bedeuten etwas ganz Neues. Nach einer Feststellung Baumgarts, befreite Caravaggio die Bilder mit musikalischen Themen von der Hoftradition und von den allgemeinen moralischen und komisch-symbolischen Vorstellungen, zu denen sich das 16. Jahrhundert bekannte, und begann auch in ihnen die schlichte, alltägliche Wahrheit seiner Zeit darzustellen. Wenn in seinen Bildern etwas Romantisches steckt, dann ist dies die reale Romantik der Strassenmusikanten aus dem Volke, wie sie der Maler in dem damaligen Rom beobachten konnte.<sup>30</sup> Ähnlich ist die Sachlage bei seinen Falschspielern, bei seiner Prophezeienden Zigeunerin und anderen zeitgenössischen Motiven.

Die auffällige Analogie mit dem pikaresken Roman, die Baumgart ebenfalls aufklärte zeigt, dass Caravaggios weltliche Bilder einen allgemeineren gesellschaftlichen und kulturellen Hintergrund hatten; interessant ist auch die Feststellung, dass dieser Maler ähnlich wie in der damaligen Literatur und Philosophie auch die Schattenseiten der menschlichen Natur aufzudecken begann. Auch dies war zweifellos ein charakteristischer Zug seines Realismus. Er brachte in die Kunst Soldaten, Abenteurer von der Strasse und erfasste scharfsinnig die psychologische Motivation der menschlichen Schlechtigkeit; oft tat er dies mit dem Unterton der Trauer ob der irdischen Not und manchmal auch mit schauerlichem Gefühle der Vergeblichkeit, welche den inneren Zusammenhang seiner Genrebilder mit den religiösen Bildern andeuten. Der Vergleich von zwei Jugendbildern, die in der ersten Hälfte der Neunzigerjahre entstanden sind, ist bereichernd als eine ausführliche Darlegung. Vergleichen wir das schicksalhafte Zusammen treffen des siegenden Bösen mit der betrogenen Unschuld in den Falschspielern, mit der zusammengebrochenen Maria Magdalena, die die schmerzliche Begrenztheit ihrer irdischen Existenz erkennt! In beiden Fällen sind wirklich lebendige Menschen mit ihren Vorzügen und Fehlern Gegenstand der Darstellung, was sie uns so nah und verständlich macht. Eine symbolische Bedeutung mit religiösem Nebenton ist unter anderen auch in Caravaggios Genrebilder, wo sie der heutige Betrachter nicht erwarten würde, enthalten. Z. B. Blumen und Musikinstrumente, welche er mit malerischem Interesse und Sachlichkeit darbietet, deuten, wie Bauch feststellt, auf die Vorstellungen der Vergeblichkeit hin. Die berühmte Lautenspielerin aus der Leningrader Ermitage enthält die Vanitas-Allegorie;

Die Musik wird hier als leerer verklingender Ton aufgefasst und die Blumen sind ein Symbol des kommenden Verwelkens. Magdalena mit dem Attribut von Öl und Perlen ist eine christliche Formulierung desselben Gedankens.<sup>31</sup> Für unsere Darlegung ist die Tatsache am beweiskräftigsten, dass wir gerade dort, wo sich Caravaggio von der traditionellen Symbolik am meisten emanzipiert hat, die Vorstellung der irdischen Vergeblichkeit als Ton des Ausdrucks schon in der ersten Schichte der direkten malerischen Darstellung der Wirklichkeit vorfinden, wovon schon die Falschspieler Zeugenschaft ablegen. Durch diese Interpretation der Realität wurde zweifellos der Weg zu den Altarbildern innerlich vorbereitet.

Indem der Maler das Individuum neu entdeckte, führte er in die Malerei den unmittelbaren Ausdruck menschlicher Gefühle und komplizierter Seelenbewegungen ein. Die heiligen, ebenso wie göttlichen Personen führt er menschlich vor, glaubwürdig begründete er ihre Handlungen, Gesten und ihre Mimik. Es ist auf den ersten Blick hin überraschend, wie konsequent er in den religiösen Bildern die Darstellung der Himmelsphären vermied und wie streng er sich an die direkte Erfahrung und die tatsächliche Motivation alles Geschehens hält. In dem Bilde, welches in beredter Weise im Vertrag mit dem Besteller als Mysterium der Bekehrung des hlg. Paulus bezeichnet wurde und das für die Kirche St. Maria del Popolo bestimmt war, drückte er nicht Paulus' Vision selbst aus, wie dies z. B. Tintoretto tat, der die Auferstehung Christi als brennenden Traum des Evangelisten darstellte,<sup>32</sup> sondern er malte getreu den pathologischen Akt des Seelenvorganges des Visionärs.<sup>33</sup>

Dies tat Caravaggio nicht in der Absicht, um in den Altargemälden blosse Bilder aus dem Leben oder aus der Geschichte zu schaffen. Die Beziehung der religiösen Bilder zur Wirklichkeit und ihr Verhältnis zu den transzendentalen Vorstellungen erhellt am besten der Aufbau des Werkes, und insbesondere die Art und Weise, wie Caravaggio mit dem Lichte arbeitet. Das Licht als das aktivste Darstellungsmittel entschied in seinen Bildern zum grossen Teil auch über die Auffassung der Form, der Komposition und des Ausdrucks und war eng mit der ganzen Auffassung und mit der geistigen Interpretation der Szene verbunden. Diesem Bestandteil, der intensiv auf die weitere künstlerische Entwicklung einwirkte, widmete die moderne kunsthistorische Literatur reiche Aufmerksamkeit. Aus den neuen scharfsinnigen Analysen Haldor Soehners,<sup>34</sup> Wolfgang Schönes<sup>35</sup> und der weiteren Spezialliteratur<sup>36</sup> können wir hier die Haupteigenschaften der Lichtauffassung Caravaggios und deren schöpferische und ideelle Folgen zusammenfassen.

Caravaggio benützt in neuer Weise scharfes Reflektorlicht, welches bei ihm gewöhnlich aus einer im Bilde nicht sichtbaren und näher nicht bestimmten Quelle kommt und in den dunkeln Raum fällt. Es beleuchtet hauptsächlich die Figuren, die Schauspieler des Dramas, währen die Umgebung mehr oder weniger im Dunkeln oder in der Dämmerung bleibt. So schafft er einen scharfen Kontrast

zwischen den beleuchteten und den Schattenpartien des Körpers. Der Gesamteindruck ähnelt einem Lichtschock, sowie ihn das Blitzlicht hervorruft, in dem das Auge einen kurzen Augenblick das simultane Lichtbild wahrnimmt, das sich auf den grundlegenden Unterschied zwischen Licht und Schatten begrenzt.<sup>37</sup> Diese Auffassung des Lichts als Schlaglicht ist mit einer scharfen Modellierung der Formen verbunden, die auch auf weite Distanz hin die Handgreiflichkeit und direkte Gegenwart der dargestellten Dinge betont. Der Betrachter hat den Eindruck, dass er mit eigenen Augen an dem Ereignis als unmittelbarer Zeuge aus der Nähe teilnimmt. Durch diese Beleuchtung betont Caravaggio die irdische Wirklichkeit des Seins, seine materielle Substanz und gleichzeitig auch die lebhaftige Schönheit des Menschen und der gesamten dinglichen Welt.

Durch das Licht schaffte er auch eine neue Auffassung des Raums, den er in seinen Bildern nicht durch tiefen perspektivischen Linienzug, durch Verkleinerung des Massstabs und durch gegenseitige Überdeckung der Formen wie es die Kunst der Renaissance und der Manierismus taten, sondern durch die Lichtdimension, das heisst durch die Reichweite der Lichtstrahlen in dem Raum darstellt. Alle diesen Eigenschaften des Lichts bei Caravaggio hängen unzweifelhaft mit dem Bemühen zusammen, die Objektivität der Welt zu betonen und das Gleichgewicht des künstlerischen Bildes wieder herzustellen.

Zugleich hat aber auch die Beleuchtung bei Caravaggio andere ideelle Ausdruckseigenschaften, die den subjektiven Seiten des bildenden Ausdrucks entsprechen. In Caravaggios Bildern beleuchtet das Licht in erster Linie die Handlung, es dramatisiert sie in der Weise, dass es den Eindruck erweckt, als sähen die handelnden Personen das Licht überhaupt nicht.<sup>38</sup> Es ist schwer Caravaggios Licht mit einer natürlichen Lichtquelle in Verbindung zu bringen, es ist weder Tageslicht noch Nachtbeleuchtung, sondern ein besonderes Element des Bildes. Es fällt in das Dunkle oder in den nur schwach durchleuchteten, in Dämmerung liegenden Raum und ist ein Element, das gleichzeitig etwas Übersinnliches an sich hat. In neuer Weise und sehr interessant hat Schöne gezeigt, dass in Caravaggios Bildern das Licht von der Seite kommt, wo Christus oder ein Heiliger steht, und dorthin gerichtet ist, wohin sich diese Figur wendet. (Vergleiche: Berufung des heiligen Matthäus, Ungläubiger Thomas, Madonna Pallafrenieri, Madona di Loreto, Geisselung Christi, Auferweckung des Lazarus). Dort aber, wo die tote Figur Christi, der Jungfrau Maria oder eines Heiligen vorkommt, strömt das Licht von der anderen Seite her — gegen sie hin, wie dies an der Grablegung, an dem Tod Marias, an der Enthauptung des heiligen Johannes oder an dem Begräbnis der heiligen Luzia bemerkbar ist. In diesem Sinne konnte Schöne mit Recht sagen, dass das Licht bei Caravaggio der Träger des Lebens sei und auf der Seite der Lebendigen stehe und sich gegen die Toten wende.<sup>39</sup> Caravaggios Licht ist also gleichzeitig real und irdisch, sowie es imaginär ist.

Es materialisiert und vergegenwärtigt, es stellt aber gleichzeitig die höhere unsichtbare Quelle des Lebens dar.

Dieses Beispiel zeigt klar, dass die innere Ausdrucksrolle von Caravaggios Licht eng mit den religiösen Weltanschauung zusammenhängt und dass wir ohne Rücksicht auf diese Seite den wirklichen Charakter und die gedankliche Bedingtheit, also die geschichtliche Begrenztheit Caravaggios Realismus nicht verstehen könnten. Es wird sehr belehrend sein, sich klarzumachen, wie sich bei Caravaggio die Auffassung der Beleuchtung während seiner künstlerischen Entwicklung in Verbindung mit der ganzen Bildkonzeption verändert hat.

In der ersten Epoche, wo die weltlichen Sittenbilder im Übergewicht waren, hatte das Licht bei weitem noch nicht die Intensität, die Ausdruckskraft und die schöpferische Konsequenz, wie in dem späteren Schaffen des Meisters. Die weichere, weniger bestimmte, zerstreutere Beleuchtung unterstrich die Konsistenz der Materie und die Geschlossenheit der Körper und deutete trotz der Sachlichkeit und der Unmittelbarkeit der künstlerischen Auffassung die lyrische Stimmung und manchmal auch das kontemplative Träumen ob der Schönheit einfacher Dinge, ob ihrer Formreinheit und ob der formellen Ordnung der ganz schlichten alltäglichen Wirklichkeit an. Die konsequente Halbdunkelauffassung begann sich in dem Werke Caravaggios in Verbindung mit der Bemühung den Vorgang der grossen religiösen Bilder zu dramatisieren herauszubilden. Dies bewirkte nicht nur die neuen Aufgaben und Aufträge, sondern es wirkten auch tiefere künstlerische Lebenseinflüsse und eine neue Orientierung seiner Meinung, deren Charakter sich schon in den frühen Genrebildern offenbarte, aus.

Die frühen Schöpfungen Caravaggios waren in ihrer Konzeption dem Stilleben verwandt, dessen Entwicklung Caravaggio in bedeutender Weise beeinflusst hat. Der Maler strebte jedoch immer mehr zu einem weiteren und tieferen Blick auf die Lebensprozesse hin, der es ihm erlaubte die ganze reissende Kraft der gegensätzlichen menschlichen Erfahrungen auszudrücken und den tieferen Zusammenhang der menschlichen Handlungen und Erlebnisse zu erfassen. Diesem leidenschaftlichen und eifrigen Manne, der mit seiner Zeit und ihrem Leiden eng verbunden war, lagen die schmerzlichen menschlichen Probleme am Herzen, die seine Aufmerksamkeit zu den Grundfragen des Lebens hinführten. Deswegen wollte er sich über die Unvollkommenheit und Zufälligkeit der Genrevorgänge erheben, über deren konventionelle und fragmentarische Symbolik, und suchte Möglichkeiten eines neuen Ausdrucks in dem grossen figuralen Bild, das wichtige Ereignisse des Lebens festhalten sollte. Diese allgemeineren Erfahrungen konnten sich damals künstlerisch nur im Rahmen des religiösen Bildes, d. h. in der Form biblischer und legendärer Szenen, in welcher jahrhundertlang die Hauptfragen der menschlichen Existenz zum Ausdruck kamen, voll auswirken und ihren Platz finden. Caravaggio hat zwar die Konzeption der religiösen Themen und des Altarbildes als Malereiart wesentlich umgestaltet, er blieb jedoch trotz der

Vermenschlichung und der Irdischmachung nicht nur an die epische Form der alten Szenen, sondern auch an die Weltanschauung, die mit diesen unlöslich verstrickt war, gebunden. Sogar seine tiefen Sympatien zu den armen Menschen, die durch seine eigenen herben Erfahrungen und die Not seiner Jugendjahre vertieft worden waren, erhielt in den Bildern mit religiöser Thematik einen christlichen Anstrich.

Die religiösen Bilder zogen ihn auch deswegen an, weil es sich um öffentliche Aufgaben handelte, die sein Werk dem Volke zugänglich und ihn allgemein bekannt und berühmt machten, zum Unterschied von den Genrebildern, welche er für den privaten Bedarf der Kunstliebhaber malte. Für die demokratisch orientierte Kunst war der öffentliche Wiederhall immer eine der wichtigsten Bedingungen und Caravaggios künstlerische Umwälzung erforderte ihn besonders dringend. Wie intensiv Caravaggio danach strebte, seine Werke der Öffentlichkeit vorzulegen, bezeugt der Umstand, dass er sich durch die Ablehnung seiner Bilder von den Kirchen nicht von diesem Schaffen ablenken liess und dass er seine Tätigkeit nicht auf private Mäzene, bei denen er reichen Erfolg hatte, einstellte, sondern dass er daran festhielt seine Werke auf diesem zugänglichsten Orte zu placieren.

Die bisherige Fachliteratur hat überzeugend gezeigt, dass es sich bei Caravaggio nicht um eine verdeckte Häresie handelt und dass er offenbar eng mit der religiösen Bewegung, die sich in Rom um Filippo Neri entwickelte, verbunden war. Filippo Neri war bestrebt die apostolische Einfachheit des Glaubens zu erneuern und schuf aus seinen Abhängern gleichsam eine engere Kirche, in der familiäre Beziehungen gepflegt wurden, die vernünftige Lebensgrundsätze betonte, Verträglichkeit, Barmherzigkeit forderte und einen klaren Sinn für die realen Bedürfnisse sowie die nötigsten Fragen des alltäglichen Lebens zeigte. Durch diese Grundsätze und seine persönliche Einfachheit gewann Filippo Neri grosse Beliebtheit weiter Schichten. Mag nun die persönliche Beziehung Caravaggios zu dieser Bewegung, wie W. Friedlaender sagt, recht eng, oder nur entfernt gewesen sein, wie andere meinen, so zeigt uns der ganze Charakter dieser religiösen Reformströmung in beredter Weise die historische Logik, welche Caravaggios Realismus und seinen Demokratismus mit der religiösen Weltanschauung seiner Zeit verbanden. Caravaggio hat durch seine realistische Betrachtungsweise die transzendenten Werte nicht negiert, sondern er liess die Religion und das religiöse Fühlen im Bereich des alltäglichen Lebens über gewöhnliche Handlungen zu, ja er hat sie sogar beredt ausgedrückt. Diese Tendenz entspricht zweifellos der Bemühung seiner Zeitepoche, die religiöse Devotion zu vermenschlichen, so wie dies Filippo Neri tat, wenn er den Glauben mit den einfachsten allmenschlichen Motiven in Verbindung brachte. Den tieferen religiösen Sinn der Werke Caravaggios erhellen auch die symbolischen Andeutungen, von denen seine Altarbilder nicht frei sind. Nach W. Friedlaender bedeutet z. B. der schief aufgestellte

Stein in der Grablegung einen symbolischen Hinweis auf den alttestamentarischen Eckstein des Hauses, wobei das Haus das Symbol des Glaubens darstellt und Christus nach dem Neuen Testament als Grundstein der Kirche angesehen wird.<sup>41</sup>

Eine ausführlichere monographische Analyse könnte den Zusammenhang zwischen der Kunst Caravaggios und dem gedanklichen Leben des 17. Jahrhunderts nähere verfolgen und seine Übereinstimmungen und Unterschiede gegenüber den damaligen religiösen, literarischen und philosophischen Darlegungen aufdecken. Uns handelte es sich hier jedoch bloss darum, das Umstürzlerische an Caravaggios Realismus ebenso wie dessen historische Grenzen, die durch die damalige Weltanschauung und die Gesetze der Kunstentwicklung selbst gegeben waren, klarzulegen. Caravaggios Schöpfung bedeutete zweifellos einen epochalen Fortschritt in der Entwicklung des Realismus; das heisst jedoch nicht, dass die ganze Wirklichkeit und alle ihre Beziehungen und Zusammenhänge, die sich in seinem Werken manifestieren, realistisch dargestellt sind. Einen solchen integralen Realismus vom 17. Jahrhundert zu fordern, wäre ein ganz unhistorische Einstellung. Caravaggio war der Repräsentant der fortschrittlichsten realistischen Tendenzen in der religiös gebundenen Kunst, die sich zu Ende des 16. Jahrhunderts und am Anfang des 17. unter den Bedingungen der neu gefestigten feudalen Gesellschaftsbeziehungen entwickelte, er entsprach aber nicht den Vorstellungen der Kunst einer späteren Epoche, in der andere Lebensmeinungen herrschten. Wir wollen damit sagen, dass er bei der Erfassung der Welt durch die Kunst nicht die weltanschaulichen Grenzen überschreiten konnte, welche die fortschrittlichen Bewegungen in Italien und in anderen Ländern mit ähnlicher gesellschaftlicher Struktur nicht zu durchbrechen vermochte.<sup>42</sup>

An der Analyse von Caravaggios Kunst versuchten wir die schwierige Problematik in der Entwicklung des Barockrealismus zu konkretisieren und gleichzeitig die historische Notwendigkeit anzudeuten, die in der Vergangenheit die Künstler dazu führte, gewisse menschliche und künstlerische Probleme nur im Rahmen von mit metaphysischen Vorstellungen verknüpften Konzeptionen zu formulieren. Gleichzeitig fanden wir in dem Werke Caravaggios eine für seine Individualität und seine Zeit markante Form des barocken Dualismus, der sich in der Spannung zwischen der scharfsinnig beobachteten materiellen Welt und der verhüllten geistigen Interpretation der Wirklichkeit äusserte. Beide Bestandteile seines Schaffens, der weltliche und der religiöse, wurden von der europäischen Kunst weiter entwickelt, je nach den Möglichkeiten, die die Entwicklung der Gesellschaft den einzelnen nationalen Schulen und den Malern boten, denen Caravaggio als Beispiel diente.

Caravaggios Werk wurde in erster Linie zum Ausgangspunkt der holländischen Malerei, die diese Belehrung im weltlichen Sinne anwenden konnte. Diese Entwicklung verwirklichte sich dank den neuen Aufgaben und der weltanschaulichen Perspektive der bildenden Kunst in einem Lande, das die bürgerliche Revolution

durchgemacht und die ideologische Macht der katholischen Kirche abgeworfen hatte, und sich eine Kultur von modernen bürgerlichem Typus schuf. An Caravaggio knüpfte auch die weltliche Kunst in den feudalen Ländern, wo die Macht in der Hand der Kirche war, an. Das deutliche Beispiel hiervon ist das Schaffen von Velázquez in Spanien. Schon von den frühen Genrebildern, in denen Velázquez das Beispiel Caravaggios mit niederländischen und einheimischen Einflüssen verband, ging er zu neuen eigenartigen Bildformen im Porträt, im monumental-historischen Bild und in den Porträt- und Genreallegorien (Las Meninas, Las Hilanderas) über, aber auch in diesen originellen Werken kann man den grossen historischen Impuls, der vom Realismus Caravaggios ausging, erkennen.

Die Einwirkung des Caravaggismus machte sich in dem Kunstschaffen der Familie Le Nain bemerkbar, das eine bisher unbekannte Sympathie für die Landbevölkerung in die Malkunst einführte, poetisch und in ausgeschliffener Form die besondere Lebensproblematik des Landes darstellte. Beinahe in allen westeuropäischen Ländern entwickelte sich unter dem Einflusse Caravaggios ein neuer Typus des Staffeleibildes mit Halbfiguren, der sowohl in der weltlichen, als auch in der religiösen Kunst seine Anwendung fand.

Weniger auffällig, aber ebenso intensiv, war der Einfluss Caravaggios auf die religiöse Malerei. Obwohl auf diesem Gebiete seine Auswirkung bald durch den Einfluss des dekorativen, theatralisch-sinnfälligen und repräsentativen Kunstausdrucks der bolognesischen Schule verdrängt wurde, so half auch hier Caravaggios Beispiel die realistischen Tendenzen in Form scharfer Charakterisierung der Menschentypen, der lebendigen Konkretheit, mit der das Geschehen aufgefasst wurde, und durch die enge Beziehung zum damaligen Leben zu entwickeln. Den grossen und befruchtenden Einfluss können wir auch an der tschechischen Kunst, an den Schöpfungen Karl Škréty's belegen, der mit dem Beispiel Caravaggios in engen Kontakt kam, anfangs durch Vermittlung der neuvenezianischen Koloristen, etwas später durch den Einfluss der römischen Kunst, deren Wiederhall gut aus dem Bilde Karl Boromäus besucht einen Pestkranken (1647) ersichtlich ist.<sup>43</sup>

Wenn wir die Einflusssphäre der befruchtenden Auswirkung Caravaggios nach allen Seiten hin bestimmen wollten, müssten wir uns mit der Aufgabe seiner Kunst im Schaffen der grössten Persönlichkeiten des 17. Jahrhunderts in den Werken Rubens', ebenso wie Rembrandts und Vermeerens befassen. Wir müssen von Ribera und Zurbaran, Honthorst und Terbruggen und von einer Menge weiterer Künstler mit klingenden Namen sprechen. Es ist sicherlich nicht nötig in dieser Studie besonders zu betonen, dass der Realismus des 17. Jahrhunderts nicht bloss ein Ergebnis der Auswirkung Caravaggios war. Er entwickelte sich in den einzelnen europäischen Ländern vielfach auf Grund der einheimischen Entwicklungsbedingungen infolge der Logik des gesamten Entwicklungsprozesses der Kunst, dessen Gesetzmässigkeit wir kurz an dem italienischen Beispiel de-

monstriert haben. Die Aufgabe Caravaggios und seiner Nachfolger bestand eher darin, dass ihre Kunst in den verschiedenen Ländern die passendsten Anschauungs- und Schaffensformen darbot, welche den fortschrittlichen künstlerischen Tendenzen der Zeit entsprachen. So erleichterte das Beispiel Caravaggios auch den allerbedeutendsten Künstlern die Orientierung und gab der ganzen weiteren Entwicklung der europäischen Malerei ihre Richtung. Es führte zum unmittelbaren Studium der Wirklichkeit und ermöglichte so die verschiedenartige persönliche Umformung im Sinne der einheimischen Tradition und der nationalen Besonderheit.

Der Typus des Realismus Caravaggios charakterisiert natürlich nur eine, vielleicht die wichtigste, Form der verschiedenen realistischen Strömungen des Barocks. Diese Form des Realismus überwog besonders in der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert (wobei einige Schwankungen in der Entwicklung der einzelnen Länder feststellbar sind), später musste sie jedoch neuen künstlerischen Tendenzen weichen. Der ablehnende Standpunkt gegenüber Caravaggios Realismus wurde nach Mitte des 17. Jahrhunderts in Italien von den Vertretern der klassizistischer Auffassung, besonders von Bellori, der von der Antike ausging und sich besonders zu Poussin und Reni bekannte, formuliert. Bellori kritisierte Caravaggio wegen des Mangels an Idealisierung, welche nach der Meinung der Klassizisten die Unvollkommenheit der Natur korrigieren sollte. Zum Unterschied von Caravaggio, der die Schönheit in die materielle Wirklichkeit selbst versetzte, und sie in der einmaligen menschlichen Persönlichkeit, in den konkreten Dingen, die exemplarisch die lebendige Wahrheit verkörpern, entdeckte, verband der barocke Klassizismus die Schönheit mit der Idee. Den Begriff der Idee formulierte er zwar im Wesen neuplatonisch, aber ästhetisch fasste er sie in neuem Geiste. Nach dem Klassizismus sollte der Künstler die Lebenserscheinungen der Idee angleichen, die Natur in Form und Farbe veredeln und alle Unvollkommenheiten, welche mit der Materie verbunden sind, verbessern.<sup>44</sup> Zum Unterschied gegenüber der Meinung der Manieristen entsteht aber nach Bellori die Idee des Künstlers nicht metaphysisch, sondern bei dem sinnlichen Erkennen, durch bewusste Wahl der passenden Züge, der natürlichen Schönheit der Natur. Dieser Auffassung gemäss wird die künstlerische Idee zur vollkommenen Vorstellung der Sache, zum künstlerischen Ideal, geformt, welches seinen Ursprung in der Naturbetrachtung hat und daher in Goethes Sinne ein Resultat der Erfahrung ist. Aus diesem Grunde konnte Bellori sowohl die Naturalisten, als auch die kritisierenden, welche das Studium der Natur unterschätzen und nur aus phantastischen Ideen ihre Werke schufen.<sup>45</sup>

Schon aus dieser Darlegung ist ersichtlich, dass der barocke Klassizismus schon in der theoretischen Formulierung das Vermächtnis der künstlerischen Form vom Ende des 16. Jahrhunderts und vom Anfang des 17. Jahrhunderts verwertete.

Die Kunstpraxis des Klassizismus bot noch bessere Voraussetzung für das Studium der Wirklichkeit als dessen Theorie.

Zum Gegensatz zur vorhergehenden Phase des Barockrealismus unterstrich der Klassizismus die umformende ideelle Seite des künstlerischen Bildes und versuchte den Gleichgewichtszustand zwischen Objekt und Subjekt durch eine sichere künstlerische Norm, welche sich auf das Suchen nach universellen Werten stützte, gesetzlich festzulegen. Er bedeutete nicht nur die Negation des vorangehenden Realismus Caravaggios, sondern eine bedeutungsvolle Entwicklungsstufe, die dem inneren ästhetischen Bedarf der neuzeitlichen Kunst entsprach. Der Klassizismus steckte den Weg in die Zukunft gerade dadurch ab, dass er die neuen Probleme der künstlerischen Ideenhaftigkeit eröffnete.

Bei Caravaggio war die ideelle Seite des künstlerischen Bildes nicht genügend als bewusste bildnerische Tätigkeit ausgebildet, sie wurde eher betrachtend und deswegen metaphysisch aufgefasst. Caravaggio identifizierte die Idee mit der materiellen Wirklichkeit und durch die Realität in ihrer Ganzheit drückte er die Idee als unsichtbare Quelle des Lebens aus. Von hier nahm die Spannung zwischen der unmittelbaren Abbildung und der ideellen Umgestaltung der Wirklichkeit ihren Ursprung, der das Werk Caravaggios seine bewunderungswürdige Wirkungskraft verdankt und die sein Schaffen wesentlich von der naturalistischen Beschreibung unterschied. Diese Spannung äusserte sich in der formenden Umwertung der Wirklichkeit, die gedanklichen Möglichkeiten dieser Transformation waren jedoch beschränkt. Es war das Verdienst des barocken Klassizismus, dass die aktive Umgestaltung der Wirklichkeit zu einem Bestandteil des bewussten künstlerischen gerichteten Schaffensprozesses wurde.<sup>46</sup> Hierdurch wurde für die Zukunft der Weg zum neuen künstlerischen Suchen freigemacht. Die Kunst emanzipierte sich auf Grund dieses Entwicklungsprozesses gnosologisch nach und nach an den metaphysischen Gleichsetzung der Idee mit dem göttlichen Geist und verankerte die ideelle Seite in der menschlichen Phantasie, die als seelische Funktion, welche mit der natürlichen Schaffens- und Erkenntnistätigkeit des Menschen verbunden war, aufgefasst wurde.

So haben wir uns in rohen Umrissen die Dialektik der weiteren künstlerischen Entwicklung und das weitere Schicksal des Realismus angedeutet: Der Klassizismus, der auf die allzu enge Verbindung der einmaligen Naturvorlage mit dem künstlerischen Bild reagierte — dies war ein notwendiges Glied von Caravaggios künstlerischem Beitrag — ermöglichte durch neuen Nachdruck auf die ideelle Seite in der Schöpfung die Darstellungsmöglichkeiten der Kunst zu erweitern und trug so zur Schöpfung eines neuen höheren Kunsttypus, der sich aus der metaphysischen Abhängigkeit von transzendenten Vorstellungen befreite, bei.

Wenn wir von diesem breiten und weitreichenden Folgen der neuen klassizistischen Auffassung zum künstlerischen Schaffen des 17. Jahrhunderts zurückkehren, können wir feststellen, dass die ideelle typisierende Seite des Klassizis-

mus mit höheren Prinzipien der kirchlichen und ständischen Repräsentation verbunden war. Der Klassizismus stellte die Kunst in den Dienst des Staates und der gesellschaftlichen Macht. Dies zeigt sich klar an dem Schicksal des barocken Klassizismus in der bolognesischen Schule, die im gesellschaftlichen Leben und in der Kunst eine andere Aufgabe als das Schaffen Caravaggios hatte, obwohl sie sich ebenfalls an der damaligen Kunstreform beteiligte. Während Caravaggios Schöpfung nach der treffenden Formulierung Fritz Baumgarts,<sup>47</sup> eher ein persönliches Bekenntnis war und der individuellen Seite der Menschlichkeit und der Natur entsprach, wurde die Kunst der Carracci und der ganze Nachfolgerschaft hauptsächlich ein Ausdruck der überindividuellen Ordnung, von deren Vorstellung das gesamte Denken und die Lebenspraxis jener Epoche durchdrungen waren. Die religiösen Prinzipien und die grundlegenden weltanschaulichen Fragen wirkten sich deswegen in dieser Kunst nicht in individuell psychologischer Form aus, sondern sie hatten ihre Geltung als allgemein anerkannte gesellschaftliche Grundsätze und stabile Ideen. Die Kunstformen, welche die bolognesische Schule herausarbeitet hat, kamen deswegen der Anforderung der zeitgenössischen Ausschmückung entgegen und dienten sehr elastisch dem künstlerischen Ausdruck der Standesrepräsentation in Form von Palastdekorationen, ebenso wie dem Bedürfnis der monumentalen kirchlichen Propagation in den Kirchenfresken. Die neue Gedanklichkeit, welche die klassizistischen Grundsätze betonte, und die gesamte spätere Entwicklung des Barocks erlaubten bildnerisch die gesellschaftlich fest verankerte Repräsentationsprinzipien auszudrücken, ebenso wie die ideell bestimmten dogmatischen Gedankenprogramme in weit höherem Masse als die konventionsfreie, beunruhigende Schöpfung Caravaggios, die sich auf direkte Wirklichkeitsbetrachtung und auf persönliche Anteilnahme an den schmerzlichen Fragen des individuellen Lebens stützte. Dies war der Grund, warum die künstlerischen Ergebnisse der bolognesischen Schule so schnell Allgemeingut wurden und warum ihre Kunst den Charakter der kirchlichen Kunstschöpfungen so tief beeinflusste und deren grundlegenden Ausdrucksformen bestimmte.

Neben der ideellen repräsentativen Strömung wirkte sich zu jeder Zeit im Barock auch die direkte künstlerische Erkenntnis, welche auf das individuelle Erlebnis und auf den geistigen Problemen des Einzelmenschen beruhten, aus. Die Spannung zwischen diesen Polen, welche sich auch im Innern der einzelnen Werke geltend machte, war für den Barock während seines ganzen Bestehens bezeichnend: Es ist eines der Hauptzüge, welche die ästhetische weltanschauliche und so schliesslich auch indirekt soziologische Eigentümlichkeit des Barocks als einer besonderen historischen Etappe der Kunstentwicklung kennzeichnet.<sup>48</sup>

Wenn im Hochbarock und teilweise auch im Spätbarock das monumental-repräsentative Kunstschaffen zur Hauptform wurde, erlangten natürlich die realistischen Bemühungen notwendigerweise eine andere Gestalt als am Ende des

16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wo sie sich in erster Linie in Bezug auf das Staffeleibild, weltlichen oder religiösen Charakters, auswirkten. Der Realismus dieser neuen Entwicklungsphase eignete sich ideelle Beredtheit an, welche während der ganzen Entwicklung der Barockkunst zu der Entfaltung der schöpferischen Phantasie beitrug. Gerade weil die künstlerische Phantasie im Barock ständig durch die sinnliche Empirie verifiziert und unterstützt wurde, konnten die realistischen Tendenzen an die verschiedensten Strömungen anknüpfen, welche sie im Rahmen der offiziellen pathetischen Kunst zeigten. Die grosszügige Übertreibung und die ideelle Sprache der legendären Vorfälle, welche sich in den Bildern und Statuen in dynamische Bewegung mächtiger plastische Formen umwandelten, die Farbe der Lichter, wurden zu überzeugenden Ausdrucksmitteln der inneren persönlichen Bekenntnis der scharfsinnigen Erfassung des realen Lebens. In diesem Sinne eignete sich der Barockrealismus eine bisher unbekannte Beredtheit und eine besondere emotionale Wirksamkeit an.

Die Werke der grossen Meister, welche in Böhmen den Charakter des Hochbarocks bestimmten, Peter Brandl in der Malerei und F. M. Brokof und M. B. Braun in der Bildhauerkunst, zeigen sehr klar, wieviel menschliche Erkenntnis in dem an die ständige kirchliche Aufträge gebundene Schöpfung und für die feudale ständische Repräsentation aufgewendet wurde. Die realistischen Züge dieses Hochbarocks unterschieden sich von den Schöpfungen Caravaggios und dessen Nachfolger in erster Linie dadurch, dass sie weit mehr an die einigende stilschaffende Kraft der allgemeinen Vorstellungen und der Ausdrucksformen gebunden waren und sich deswegen keine selbständige Stilform herausarbeiten konnten. Umso schwieriger ist die Arbeit des Kunsthistorikers und umso feinere analytische Mittel muss er anwenden, wenn er die komplizierten Entwicklungswege richtig darlegen will, wenn er die Motive und Ergebnisse messen und die inneren Widerstreite sowie den Beitrag der einzelnen Persönlichkeiten abwägen will und wenn er es versucht, die bleibenden künstlerischen Werte, welche uns noch heute überzeugen, herauszuheben.

Wenn wir nun kurz die theoretischen Hauptergebnisse unserer Untersuchung zusammenfassen und verallgemeinern wollen, können wir sagen, dass der Realismus und die realistischen Bemühungen in der neuzeitlichen Kunst, von der Renaissance an uns als eine gesetzmässige Entwicklungstendenz erscheinen, welche mit der historischen Notwendigkeit die Kunst in enge Berührung mit dem zeitgenössischen Leben, mit dem Bedürfnisse der Gesellschaft und mit der Wirklichkeit im weitesten Sinne des Wortes zu bringen, zusammenhängen. Diese künstlerische Bemühung zeigt sich in den Versuchen die Beziehung zwischen der objektiven und subjektiven Seite des künstlerischen Bildes der Wirklichkeit so auszugleichen, dass sich die Kunst aus der Einseitigkeit, in der sie sich aus verschiedene Gründen infolge ihrer eigenen Entwicklung und der gesamten Bewegung der Gesellschaft

zeitweise befindet, befreie. Es handelt sich hierbei darum, dass sich die Kunst dem Niveau der allgemeinen Erkenntnis, das die Gesellschaft erreicht hat, anpasse und dass sie in dialektischer Einheit mit dem Erkennen gleichzeitig die künstlerischen Anschauungen ausdrücke, — und hierdurch gleichzeitig die gesellschaftlichen Ideen, welche den fortschrittlichen Bedürfnissen der objektiven Entwicklungstendenz Vorschub leiste. Hierbei wird gewöhnlich das bisherige Weltbild bereichert. Die objektiven Entwicklungstendenzen erweitern direkt oder durch ihre Folgen die gesellschaftliche Auswirkung der Kunst, sie demokratisieren sie und machen sie breiten Schichten zugänglich.

Die Kunst strebt in den verschiedensten Situationen immer von Neuem dem Realismus zu. Diese Tendenz ist durch die Dialektik der Kunstentwicklung und gleichzeitig durch die objektiven Bedürfnisse der Gesellschaft bedingt. Der Realismus erscheint von diesem Standpunkt aus als ein gesetzmässiger Prozess der Erneuerung der schöpferischen Kräfte, welche es der Kunst ermöglichen, auf die neue historische Situation zu reagieren, auf die Veränderung in der gesellschaftlichen Struktur und in der psychologischen Realität (in der Mentalität und der Sensitivität der Menschen) und hierbei die Ausdrucksmöglichkeiten, welche in der vorhergehenden Entwicklung erreicht wurden, auszunützen. Diese Synthese der Ausdrucksmittel dient der realistischen Kunst zur Vertiefung der ästhetischen Abspiegelung der gegenseitigen menschlichen Beziehungen, welche die gegebene Etappe charakterisieren. Hierin liegt gerade einer der wichtigsten Aspekte der Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit. Der Realismus und die realistischen Tendenzen sind ein Ausdruck der Lebensfähigkeit der Kunst, ihr Streben ist auf ein ganz universelles Welterfassen, auf die Eröffnung neuer Territorien für das menschlichen Ergreifen der Wirklichkeit gerichtet.

Die realistischen Tendenzen hängen dialektisch mit dem ganzen Prozess der Kunstentwicklung, der sich sprunghaft verwirklicht, zusammen. Die Unstetigkeit der Entwicklung, der objektiven und subjektiven Seite, äusserte sich in der Kunstgeschichte darin, dass gewisse künstlerische Fragen der Kunst oft auf dem Boden nicht realistischer Auffassungen formuliert werden mussten. Hierzu führte nicht nur die Begrenztheit der bisherigen Kunstauffassung, sondern auch die Eigentümlichkeiten der historischen Bedingungen, in denen die Kunstentwicklung vor sich ging. Mit dieser Tatsache hängt der Umstand zusammen, dass auch die nicht realistischen Kunstströmungen oftmals die höheren Formen des Realismus vorbereiteten, und zwar durch jene Bestandteile, welche zum Realismus tendierten, welche sich jedoch erst unter passenden historischen Bedingungen zu einer geschlossenen realistischen Auffassung entwickeln konnten. Ausserdem entwickelte sich der Realismus als Kunstströmung selbst auch unstet in dem Sinne, dass die Kunst sachlich realistisch verschiedene Seiten der Wirklichkeit, d. h. der Natur, der psychologischen oder der gesellschaftlichen Realität u. ä. in einem allmählichen komplizierten und gebrochenem Zigzagweg des Suchens er-

schloss. Der Fortschritt auf einem Gebiet war oft durch metaphysische Begrenzungen des künstlerischen Bildes beim Ausdruck anderer Wirklichkeitssphären begleitet. Der Realismus, wie wir ihn im Sinne haben, ist also nicht etwas Fertiges, nicht etwas Geschlossenes, sondern ein komplizierter Prozess, der nach und nach die ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten in breitere und tiefere Dimensionen der Realität erweitert. Der ganze Rahmen, in dem sich dieses künstlerische Suchen verwirklicht, schafft u. a. die dialektische Beziehung zwischen der Gesamtheit des menschlichen Erkennens und der relativ autonomen Entwicklung der künstlerischen Ausdrucksmittel. Die prägnante Konzentration auf die Entdeckung neuer Ausdrucksmittel, die für die moderne Kunst so typisch ist, bereitet höhere Entwicklungsstadien vor, sie führt aber zum Realismus erst in dem Augenblick, wenn die Kunst aus dieser einseitigen Einstellung heraustritt und mit den neuen progressiven Formen der menschlichen Erkenntnis fertig wird und sich mit fortschrittlichen gesellschaftlichen Ideen bereichert. Erst in diesem Augenblick können sich die neuen Ausdrucksmöglichkeiten in eine neue allgemein verständliche künstlerische Darstellung verwandeln.

Die historische Bedingtheit des Realismus macht es unmöglich ihn als bindende, für verschiedene Epochen gültige, künstlerische Norm aufzufassen. Man kann ihn nicht durch einen starr bestimmten Komplex universell gültiger künstlerischer Merkmale definieren. Die Beziehung der Kunst in verschiedenen Gebieten des gesellschaftlichen Bewusstseins verändern sich im Verlauf der Geschichte ständig je nach der Funktion, welche die Kunst im Leben zu erfüllen hat.

Man darf zwischen Realismus und künstlerischem Wert kein Gleichheitszeichen setzen, denn hohe künstlerische Qualität finden wir auch in Schöpfungen, welche man nicht als realistisch bezeichnen kann. Diese Qualität äussert sich nicht nur in der formalen Vollkommenheit des Ausdrucks und in der Formvollendung, sondern auch in allgemeinen Eigenschaften, welche die Beziehung der Kunst zur Wirklichkeit betreffen: in den Zügen und Bestandteilen, mit denen die Kunst — gegebenenfalls in historisch beschränkter Weise — zur Weiterentwicklung der künstlerischen Erfassung der Welt und zur Bereicherung der Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst beitrug.

Man kann den Realismus natürlich auch nicht ohne nähere Bestimmung seiner Beziehung zum künstlerischen Wert erfassen. Überall, wo die Kunst — die ursprünglich realistisch ist — ihre schöpferische Kraft einbüsst, verliert sie gleichzeitig die Fähigkeit künstlerisch scharfsinnig die Wirklichkeit abzuspiegeln und sie entfernt sich daher vom Realismus. Im Gegenteil dort, wo die nicht realistische Kunst hohe künstlerische Werte erreicht, sind auch gleichzeitig potentiell die Möglichkeiten zur Entstehung einer neuen realistischen Auffassung gegeben. Der Realismus kann daher nicht als ein naturwissenschaftlich klassifizierender Begriff angesehen werden, der eine der polaren Möglichkeiten

des künstlerischen Ausdrucks bezeichnet (wie dies die ältere Kunsttheorie meinte), sondern es handelt sich um eine grundlegende Wertungskategorie, welche jene Eigenschaften bezeichnet, die es der Kunst ermöglichen, im weitesten Ausmass ihre eigene Sendung in der Entwicklung der Gesellschaft zu erfüllen: Den Menschen und die menschlichen Beziehungen auszudrücken, den Bereich der künstlerisch erfassten Wirklichkeit auszuweiten und hierdurch der universellen Beherrschung der Realität entgegenzugehen und so die Wesenskräfte des Menschen zu vermehren. In diesem Sinne entsprechen auch dem schöpferischen und originellen Realismus die höchsten künstlerischen Werte. Der Realismus vertieft die Intensität des persönlichen Ausdrucks, er führt zur allseitigen und harmonischen Darstellung des Nationalcharakters und macht aus der Kunst in höherem Masse als alle anderen Auffassungen eine selbständige aktive Kraft der gesellschaftlichen Entwicklung.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Vergleiche eine Reihe von Aufsätzen in der Zeitschrift *Výtvarné umění* (Die bildende Kunst): Emil Ullitz, *Pět meditací k problematice realismu* (Fünf Meditationen zur Problematik des Realismus), Jg. VI, 1956, S. 335 u. f., S. 383 u. f., S. 431 u. f.; Eva Petrová, *Realismus v diskusi* (Realismus in der Diskussion) Jg. VII, 1957, S. 203 u. f.; Luděk Novák, *Moderní realismus* (Der moderne Realismus), Jg. VII, 1957, S. 241 u. f., S. 306 u. f.; Václav Formánek, *O některých zvlátnostech společenské funkce výtvarného umění* (Über einige Besonderheiten der gesellschaftlichen Funktion der bildenden Kunst), Jg. VIII, 1958, S. 12 u. f., S. 57 u. f., S. 106 u. f.

<sup>2</sup> Václav Zykmond, *Co je realismus* (Was heisst Realismus), Praha 1957. Über dasselbe Thema hat Marian Városov eine grössere Studie unter dem Titel *Teória realismu v umenie* (Die Theorie des Realismus in der Kunst) zum Druck vorbereitet. Von den neuesten tschechischen Publikationen müssen wir den Komplex von Aufsätzen V. V. Stechs in dem Buch *Umění? Proč a k čemu?* (Kunst? Warum und zu welchem Zwecke?) Praha 1960, und insbesondere die Studie *Umění a společnost* (Kunst und Gesellschaft), S. 7 u. f., die ursprünglich in der Zeitschrift *Výtvarné umění* (Die bildenden Kunst) Jg. IV, 1954, abgedruckt wurde. Von den älteren Arbeiten dieses Autors betrifft auch das Buch *Skutečnost umění* (Die Wirklichkeit der Kunst), Praha 1946, diese Frage. Von den neuen ausländischen Arbeiten marxistischer Einstellung wollen wir wenigstens auf das Buch *Realism in Art*, New York 1954, von Sydney Finkelstein aufmerksam machen, das auch ins Russische unter dem Titel *Realism v iskusstve*, Moskau 1956 übersetzt worden ist. In den tschechischen Diskussionen über den Realismus hatte die Studie Zdeněk Nejedlýs, *O realismu pravém a nepravém* (Über den wahren und falschen Realismus), die gegen die Simplifizierung der Problematik auftrat und den künstlerischen Wert als grundlegendes Kriterium für die Kunstforschung unterstrich, historische Bedeutung; sie erschien in der Zeitschrift *Var*. Jg. 1948, No. 8 und wurde in dem Buch dieses Autors *Za kulturu lidovou a národní* (Um eine volkstümliche und nationale Kultur), Praha 1953, S. 199 u. f. wieder abgedruckt. — Wir können hier nicht alle einschlägigen sowjetischen Studien und Diskussionen aufzählen, welche den Fragen des Realismus (besonders in der Literatur) gewidmet sind. Besonders wichtig war die allunionistische Diskussion über den Realismus in der Weltliteratur, welche im April 1957 stattfand, und die Sammelschrift *Probleme des Realismus* (1959). Eine bedeutende und anregende Arbeit ist das Buch W. Dnjeprows, *Probleme des Realismus*,

- Leningrad 1960. Die Ergebnisse der sowjetischen Diskussionen wirken sich schon auf die neuen Lehrpläne der marxistischen Ästhetik aus. Über die sowjetische Literaturdiskussion informiert der Aufsatz von Radegast Parolek, Problémy realismu (Probleme des Realismus) in Plámen Jg. III., 1961, No. 2, S. 58.
- <sup>3</sup> Max Dvořák, Vorwort zum Zyklus der Zeichnungen Oskar Kokoschkas, Variationen über ein Thema, Wien, Prag, Leipzig 1921.
- <sup>4</sup> In dieser Formulierung berufe ich mich auf den Aufsatz L. Nováks, Dialektika estetické hodnoty (Die Dialektik des ästhetischen Wertes) in: Filosofický časopis CSAV, Jg. VI, 1958, S. 760.
- <sup>5</sup> Vergleiche z. B. den Aufsatz Václav Formánek, Jde o rozmezí pojmů (Es handelt sich um die Grenzen zwischen den Begriffen) in Výtvarné umění Jg. VII, 1957, S. 281 u. f., ebenso wie der Aufsatz Luděk Nováks, Moderní realismus (Der moderne Realismus), l. c.
- <sup>6</sup> Interessant schreibt heitüber z. B. Emil Filla in dem Buche Jan van Goyen, Úvahy o krajinářství (Jan van Goyen. Erwägungen über die Landschaftsmalerei), Praha 1959, S. 10, u. f.
- <sup>7</sup> Emil Filla, l. c., S. 13 u. f. insbesondere das Kapitel Dějiny zvrátů v umění (Die Geschichte der Umbrüche in der Kunst), S. 72 u. f.
- <sup>8</sup> Emil Filla, l. c., S. 9 — wie Filla diese Möglichkeiten gerade aus der zeitgenössischen Kunstschöpfung ableitet, zeigt folgender Satz: „Je breiter die Möglichkeit der Kenntnis historischer Werke ist und je entferntere Bezirke der Mensch versteht, umso breiter und tiefer ist seine zeitgenössische Kunst“, l. c., S. 8.
- <sup>9</sup> Karl Marx — Friedrich Engels, Manifest der Kommunistischen Partei, Kleine Bücherei des Marxismus-Leninismus, Moskau—Leningrad, 1935, S. 18.
- <sup>10</sup> Leonardo, MS. CA., Fol. 76r, vgl. Marie Herzfeld, Leonardo da Vinci, Der Denker, Forscher und Poet, Jena 1926, S. 136.
- <sup>11</sup> Karl Marx über Feuerbach stammt aus dem Jahre 1845; Engels veröffentlichte sie in dem Werke Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie, im Jahre 1888, vgl. Marx-Engels, Vybrané spisy (Ausgewählte Werke), Praha 1950, S. 420.
- <sup>12</sup> Milan Sobotka, Poznámky k metodě dějin filosofie (Bemerkungen zur Methode der Geschichte der Philosophie) in Nová Mysl 1957, S. 953 u. f.
- <sup>13</sup> Auf diese Problematik machte zuerst Max Dvořák in seinen Vorträgen über den Manierismus aufmerksam. Vgl. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, Bd. II, München 1929, S. 118 u. f. — Einige dieser Fragen haben wir in dem Aufsatz Tizianův Apollo a Maysyas v Kroměříži (Tizians Apollo und Marsyas in Kremsier) z umělcovy pozdní tvorby (Aus der späten Schöpfung des Künstlers), in Umění (Die Kunst) Jg. IX, 1961, No. 4. näher zu erklären versucht.
- <sup>14</sup> Werner Hoffmann, Manier und Stil in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Studium Generale 1951, Heft 1. — René Hocke, Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst, Hamburg 1957.
- <sup>15</sup> Die wichtigste ikonologische Arbeit über die Barockmalerei ist die Studie Wilhelm Mrazeks, Ikonologie der barocken Deckenmalerei, Österreichische Akademie d. Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte, 228; Bd. 3 Abhandlung, Wien 1935. Für die heutige Ikonologie sind die Arbeiten Hans Sedlmayrs bezeichnend, die neue Anregungen und strittige Behauptungen bringen insbesondere seine Studie Johann Bernard Fischer von Erlach. Die Schauseite der Karlskirche in Wien, in: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kaufmann, Berlin 1956, S. 262 u. f. — Von demselben Autor: Jan Vermeer, Der Ruhm der Malkunst, in: Festschrift für Hans Jantzen, 1951 (welche ebenso wie der vorhererwähnte Rufsatz in dem Buch Hans Sedlmayrs, Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958, S. 161 und S. 173 u. f., wieder

abgedruckt wurde). Einige neue Erkenntnisse enthalten die Bücher verschiedener Forscher in der Sammelschrift *Die Kunstformen des Barockzeitalters*. Vierzehn Vorträge, herausgegeben von Rudolf Stamm, Bern 1956. Wichtige Anregungen finden sich auch in den Akten des III. Internationalen Kongresses für humanistische Studien in Venedig, *Retorica e barocco*, Roma 1955.

- <sup>16</sup> Vgl. z. B. die Beziehung J. Navrátil's zu dem Spätbarock und Rokoko, die Beziehung K. Purkyně's zu Karl Škréta, J. V. Myslbek's zu F. M. Brokoff, Jan Stürsas zur barocken Skulptur überhaupt und insbesondere zu M. B. Braun. Nicht weniger fesselnd sind die inneren Beziehungen, welche die moderne tschechische Malerei mit dem Barock verbinden, insbesondere die Vertreter der „Osma“ (Gruppe von acht Künstlern) und der „Tvrdšíjní“ (die Hartnäckigen).
- <sup>17</sup> Diese Problematik erhellte der Autor dieser Studie ausführlicher in seiner Arbeit *Matyáš Braun - Kuks*, Praha 1959.
- <sup>18</sup> Hierüber eingehender: Jaromír Neumann, *Maltství XVII. století v Čechách* (Die Malerei des XVII. Jahrhunderts in Böhmen), Praha 1951, besonders S. 58 u. f., 96—103 u. a.
- <sup>19</sup> Rembrandts Beziehung zum Barock ist ein kompliziertes Problem, das mit der Auslegung des holländischen Realismus im XVII. Jahrhundert zusammenhängt. Wir können uns hier mit dieser Frage nicht befassen und machen nur auf die neuere Literatur aufmerksam. Realismus und Klassizismus und Barock versucht Luigi Salerno in *Le XVIIème Siècle européen. Réalisme-classicisme-baroque* (Ausstellungskatalog in Rom aus dem Jahre 1956—57, Rom 1957 S. 13—29) voneinander abzugrenzen. Mit diesem Problem befasst sich auch Jan Biafostocki, *Barok. Styl — Epoka — Postawa. Biuletyn Historii Sztuki*, Jg. XX, Warschau 1958, S. 12 u. f. Auch die Diskussion auf der Konferenz über den Barock, welche in Posen vom 21.—22. XI. 1957 stattfand, berührte dieses Problem, insbesondere der anregende Beitrag von Lech Kalinowski, *Barok, Styl czy epoka? Biuletyn Historii Sztuki*, I. c. S. 1066 u. f.
- <sup>20</sup> Dagobert Frey, *Die Pietà — Rondanini und Rembrandts „Drei Kreuze“*, in: *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kaufmann*, Berlin 1956, S. 232.
- <sup>21</sup> Wilhelm Mrazek, *Ikonologie der barocken Deckenmalerei*, I. c.
- <sup>22</sup> Engels in dem Briefe an Margarete Harkness aus dem Jahre 1888, siehe Marx — Engels, *O umění a literatuře* (Über Kunst und Literatur), Praha 1951, S. 130.
- <sup>23</sup> Fritz Baungart, *Caravaggio, Kunst und Wirklichkeit*, Berlin 1955, S. 50 u. f. — Auf diese anregende Arbeit, in der der Autor viele Erkenntnisse fand, welche in Übereinstimmung mit seinem grundlegenden Gedanken über den barocken Realismus sind, werden wir uns noch an mehreren Stellen berufen. — Ein Verzeichnis der wichtigsten Literatur über Caravaggio findet der tschechische Leser in der informativen Monographie Jaromír Neumanns, *Caravaggio*, Praha 1957. — Von den neuen Arbeiten hat besonders das Buch Walter Friedlaenders, *Caravaggio Studies*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1955, grosse Bedeutung, da es die bisherigen Erkenntnisse zusammenfasst und weil hier alle bisher bekannten Dokumente abgedruckt sind. — Die wichtigsten Forscher für unsere Untersuchung sind: Lionello Venturi, Roberto Longhi, Denis Mahon und Pierre Francastel. — Aus der tschechischen Literatur müssen angeführt werden: Vincenc Kramář, *Vznik a povaha moderního zátiší. Tvůrčí čin Caravaggiův* (Die Entstehung und das Wesen des modernen Stillbens. Die schöpferische Tat Caravaggios) in: *Volné směry*, Jg. XXIII, 1924—25, S. 129 u. f., S. 177 u. f.; Emil Filla, *Caravaggiovo poslání* (Caravaggios Sendung), in: *Volné směry*, Jg. XXIII, 1924—25, S. 161 u. f., 192 u. f., 201 u. f., 225 u. f. wieder abgedruckt in dem Buche: Emil Filla, *Otázky a úvahy* (Fragen und Erwägungen), Praha 1936, und in dem Buche desselben Autors, *O výtvarném umění* (Über die bildende Kunst), Praha 1948.

- <sup>24</sup> Federico Zuccari, *L'idea de pittori, scultori ed architetti*, Turin 1607. Eine Analyse dieser Theorie findet man in Erwin Panofsky, *Idea*. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig—Berlin 1924, S. 47 u. f.
- <sup>25</sup> F. Zuccari, *Idea*, Bd. II, 6, S. 132; vgl. Panofsky, *Idea*, I. c. S. 52.
- <sup>26</sup> Walter Friedlaender, *Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1928—29*, Berlin 1930, S. 214 u. f., vgl. insbesondere S. 216.
- <sup>27</sup> W. Friedlaender, I. c. S. 239 u. f.
- <sup>28</sup> *Alcuni pezzi rari nell'antologia della critica caravaggesca*, *Paragone* 1951, No. 17, S. 50; zitiert auch bei Baumgart, I. c., S. 50.
- <sup>29</sup> Vgl. Theodor Hetzler, *Vom Plastischen in der Malerei*, in: *Festschrift Wilhelm Pinder*, Leipzig 1938, S. 57—58.
- <sup>30</sup> F. Baumgart, I. c., S. 67—68.
- <sup>31</sup> Kurt Bauch, *Zur Ikonographie von Caravaggios Frühwerken*, in: *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kaufmann*, Berlin 1956, S. 252 u. f. und insbesondere S. 255—259.
- <sup>32</sup> Max Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, Bd. II, München 1929, S. 160.
- <sup>33</sup> W. Friedlaender, I. c., S. 233.
- <sup>34</sup> Halldor Soehner, *Velázquez und Italien*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1955, S. 12—18.
- <sup>35</sup> Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, S. 135—143.
- <sup>36</sup> Vgl. besonders das Kapitel über Caravaggios Helldunkel bei Baumgart, I. c., S. 53—59.
- <sup>37</sup> H. Soehner, I. c., S. 13.
- <sup>38</sup> W. Schöne, I. c., S. 137.
- <sup>39</sup> W. Schöne, I. c., S. 142.
- <sup>40</sup> Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, I. c., Kap. VI, *Caravaggios Character und Religion*, S. 117 u. f.
- <sup>41</sup> W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, I. c., Kap. VI; Friedlaender führt auch die Möglichkeit an, dass es sich hier gleichzeitig um eine Anspielung auf den Stein, an dem Kristus vor Pilatus gefesselt war, handeln kann, dass hier also ein symbolischer Hinweis auf die letzte Ullung vorliegt.
- <sup>42</sup> Wir bringen hier eine freie Paraphrase von Marxens Bestimmung des Verhältnisses zwischen den politischen und literarischen Vertretern einer Klasse und der Klasse, die sie repräsentieren, *Der 18te Brumaire des Louis Napoleon*, tschechische Ausgabe, Praha 1949, S. 39—40.
- <sup>43</sup> Vgl. Jaromír Neumann, *Malířství XVII. století v Čechách* (Die Malerei des XVII. Jahrhunderts in Böhmen), I. c., S. 77; derselbe, Karel Skréta, Praha 1956, S. 13.
- <sup>44</sup> Panofsky, *Idea*, I. c., S. 57 u. f.
- <sup>45</sup> Panofsky, I. c., S. 60.
- <sup>46</sup> Dies deutet auch Panofsky an, I. c., S. 62.
- <sup>47</sup> In den Schlussfolgerungen der Monographie Baumgarts über Caravaggio (I. c., S. 83 bis 84) sind allgemeine Erkenntnisse enthalten, welche für das Studium des gesamten Barocks und seiner inneren Dialektik wichtig sind.
- <sup>48</sup> Siehe auch Baumgart, I. c., S. 84.

#### Verzeichnis der Abbildungen

1. *Caravaggio*, Der Hl. Mathäus mit dem Engel, Ölgemälde auf Leinwand, 223×183 cm. Ungefähr 1597. Früher Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, im Jahre 1945 vernichtet.

2. *Caravaggio*, Magdalena. Ólgemälde auf Leinwand, 106×97 cm. Aus der ersten Hälfte der Neunzigerjahre des 16. Jahrhunderts. Rom, Galeria Doria.
3. *Caravaggio*, Die Falschspieler. Ólgemälde auf Leinwand, 99×137 cm. Ungefähr in der Mitte der Neunzigerjahre des 16. Jahrhunderts. New York, private Sammlung. Detail.
4. *Caravaggio*, Amor als Sieger, Ólgemälde auf Leinwand, 154×110 cm. Ungefähr 1600. Berlin, Staatliche Museen.
5. *Caravaggio*, Lautenspielerin. Ólgemälde auf Leinwand, 94×119 cm. Ungefähr in der Mitte der Neunzigerjahre des 16. Jahrhunderts. Leningrad, Ermitage.
6. *Caravaggio*, Bekehrung Pauli. Ólgemälde auf Leinwand, 230×175 cm. 1600–1601. Rom, S. Maria del Popolo, Kapelle Cerasi.
7. *Caravaggio*, Madonia di Loreto. Ólgemälde auf Leinwand, 260×150 cm. 1603–1605, Rom, S. Agostino.

## K OTÁZCE REALISMU V DEJINÁCH UMĚNÍ

### *Barokní umění a skutečnost*

Autor činí v této stati pokus ujasnit pojem realismu v novodobém umění v souvislosti s procesem uměleckého vývoje a jeho zákonitostí. V rozboru vychází nejprve z realismu 19. století; ukazuje, jak toto historicky omezené pojetí realismu ovlivnilo výklad staršího umění a jak později moderní umělecká tvorba navodila nový poměr k minulosti a podstatně rozšířila dosavadní představu o realistickém výrazu. K porozumění pro starší umělecké projevy přispívají všechna vývojová stadia, jimiž umění až dosud prošlo, zvláště pak umělecký smysl vypěstovaný současným uměním, které v sobě zahrnuje dosavadní tradici v přepracované podobě, jež je pro současnost esteticky nejpůsobivější. Autor konkrétně objasňuje, čím pomohla umělecká avantgarda obohatit obecný smysl pro estetické hodnoty minulosti a jak přispěla k objevení výtvarné kultury v celé její historické, teritoriální, národní, funkční a typové diferenciaci, a to znamená také k vytvoření světových dějin umění. V souvislosti s úsilím o realismus dnešní doby korigují dějiny umění nevýhody dosavadní aktualizace, která byla provázena relativizací uměleckých hodnot, a vytvářejí předpoklady pro jejich pevnější hierarchii.

Základní otázky realismu vystupují ve stati na pozadí obecných zákonitostí uměleckého odrazu skutečností a osvětlují se v konkrétním rozboru vývojového procesu od renesance k manýrismu a odtud k baroku, jemuž je věnována hlavní pozornost. Umělecké dílo je nejen historickým dokumentem, ale zároveň živoucím organismem, který je schopen obnovovat svůj vztah ke skutečnosti. Zároveň s tím, jak barokní díla ztrácela svůj někdejší historický kontext, pozbývala i mnoho ze svých náboženských prvků, a naopak se posilovala estetická účinnost svébytného uměleckého poznání, zakotveného v jejich formě a obsahu. Barokní umění nebylo zcela determinováno dobovou náboženskou ideologií, ale odráželo skutečnost širším způsobem, v němž se zrcadlilo i estetické citění lidových vrstev. Realismus barokního umění podporovaly do jisté míry i církevní kruhy, zvláště mnišské řády, které potřebovaly umění blízké mentalitě lidu. Jejich postup byl ve shodě s barokní religiositou a odpovídal např. Duchovním cvičením Ignáce z Loyoly. V této souvislosti vysvětluje autor také rozdíl mezi barokním realismem a ilusionismem. Při estetickém rozboru se zabývá filosofickými předpoklady barokního umění a objasňuje jeho smyslově spiritualistický dualismus, který se projevoval ve snaze nazírat veškeré hmotné dění jako symbol duchovní reality. Symbolický výklad byl však zakořeněn především v dobové konvenci a jenom zčásti se uplatňoval ve

vnitřní strukturu uměleckých děl. Právě proto získávalo umění možnost svým smyslovým zaujetím pro skutečnost vzdorovat tlaku církevní ideologie a vyjadřovat i v námětech, jimž byl prisuzován ustálený symbolický smysl, životní problémy současné společnosti.

Osobitě zvláštností barokního realismu objasňuje podrobnější analýsa Caravaggiova umění, jehož revoluční nástup se dal v protikladu k pozdnímu římskému manýrismu. Autor sleduje vztahy dobové umělecké teorie a praxe a charakterizuje novou koncepcí krásy a pravdy v Caravaggiově díle, jež položilo na rozdíl od manýristického alegorismu obsahovou výmluvnost do přímého zobrazení. Caravaggio uvedl do umění prosté lidi, ale zároveň také jedinečnou lidskou osobnost jako základní článek obrazových dějů; proměnil tak tradiční náboženské a mythologické náměty v dobově příznačné zpodobení konkrétních lidských osudů. Člověka chápal jako pozemské stvoření, přitom však nepopřel jeho spojení s vyšším světem křesťanských hodnot. V jeho zánrech najdeme dokonce alegorie „Vanitas“ i bezprostřední výraz pocitu marnosti, který odhaluje vnitřní souvislost Caravaggiovy profánní malby s oltářními obrazy. Vztah Caravaggiova umění k realitě objasňuje rozbor jejich výtvarné stavby, zvláště úloha světla, kterým Caravaggio zdůrazňuje pozemskou skutečnost bytí a krásu předmětného světa, ale kterým zároveň naznačuje také vyšší neviditelný zdroj života. Ideovou podmíněnost a dějinnou omezenost Caravaggiova realismu lze uvést v souvislost s umělcovým poměrem k náboženskému hnutí, v jehož čele stál v Římě Filippo Neri.

Jiný protikladný proud umění 17. století reprezentoval klasicismus, podle něhož měl umělec zdokonalovat přírodu a přizpůsobovat ji vyšší ideji. Klasicismus, který teoreticky i prakticky reagoval na příliš těsné spojení přírodní předlohy a uměleckého zobrazení, umožnil novým důrazem na ideální stránku rozšíření zobrazovacích možností: přetvoření skutečnosti uměleckou fantazií se stalo zásluhou klasicismu součástí vědomého a záměrného procesu tvoření. V 17. století byla typizující stránka klasicismu spojována především s vyššími principy stavovské a církevní reprezentace. Zatím co Caravaggiovo umění bylo především výrazem individuální stránky lidskosti (Baumgart), pak klasicismus a pozdější barokní proudy uváděly umění stále více do služeb státu a společenské moci a činily je výrazem uznaných společenských zásad a ustálených idejí. Proto tak rychle zobecněl přínos klasicisující bolognské školy, která pronikavě ovlivnila charakter církevní výtvarné produkce. Vedle ideálně reprezentativního umění se však v baroku nepěstalo uplatňovat přímé pozorování založené na individualním zážitku. Napětí mezi těmito póly je jedním z rysů, které charakterizují estetickou, světonázorovou a nepřímou i sociologickou specifičnost baroku jako zvláštní dějinné etapy ve vývoji umění. Realismus ve vrcholném a pozdním baroku, kdy převládající uměleckou formou byla tvorba monumentálně reprezentativní, měl jinou podobu než na konci 16. a v první polovině 17. století: osvojil si ideovou výmluvnost a ideální řeč strhujících dějů, které se v obraze proměňovaly v mohutný proud tvarů, barev a světla.

Teoretické výsledky celého historického rozboru možno shrnout v několika odstavcích. Realismus a realistické snahy v novodobém umění — počínajíc renesancí — se jeví jako zákonitá vývojová tendence, jež souvisí s historickou nutností uvést umění v těsnější kontakt se soudobým životem, potřebami společnosti a realitou v nejšířším slova smyslu. Realismus v dějinách umění souvisel s procesem obnovování dialektické rovnováhy mezi subjektivní a objektivní stránkou uměleckého obrazu a začal se projevovat jako vyhraněná tendence v těch situacích, kdy umění směřovalo k typizaci jako k hlavní formě uměleckého zobecnění. Podmínkou realismu ve starším umění však, zdá se, není vyhraněná forma typizace, jak ji známe z 19. století.

Mluvíme-li o obnovování rovnováhy, vyplývá z toho, že objektivní a subjektivní stránky uměleckého obrazu se v minulosti namnoze vyvíjely nerovnoměrně a jednostranně, podle toho, jaké problémy stály před uměním a jakým způsobem byla umělecká tvorba vázána procesem společenského vývoje. Toto obnovování rovnováhy nelze samozřejmě chápat jako hledání

všeobecně platné a závazné realistické formy, nýbrž jako úsilí historicky podmíněné uměleckými ideály doby a tedy i celým jejím životním a slohovým systémem. Anatonie uměleckého vývoje se jeví z hlediska struktury uměleckého obrazu jako dialektické střídavé zdůrazňování té stránky, která je nedostatečně rozvinuta a jejíž opomíjení neumožňuje umění plnit poslání, které od něho očekává společnost i zároveň běře dílu jeho plnou estetickou účinnost. Proti naturalismu, který zanedbával umělecké ideály a lidské hodnocení vůbec, se zákonitě zvedla vlna, která musila — v zájmu nejvlastnějšího poslání umění — zdůraznit daleko větší měrou právě subjektivní přetvářející složku uměleckého obrazu. A naopak zase tam, kde subjektivní složky jednostranně zužují nebo deformují obraz skutečnosti tak, že se ocitá v rozporu s poměrem společnosti k realitě, a s dobovými estetickými názory a potřebami (umělecký subjektivismus), vzniká zákonitě nový objektivnější umělecký názor blízký společenským silám, které jsou pákou pokroku. Proto může mít obnovování rovnováhy jednou ráz trvalejší a jindy přechodnější, podle toho, jak hluboko je zakotveno v objektivních potřebách společnosti a jak široký sociální dosah má umění v dané vývojové etapě. Rozhodující je přitom poměr umění k rozvoji lidského poznání v celku a zároveň jeho vztah k progresivním společenským silám.

Umění za různých situací vždy znovu k realismu směřuje. Toto směřování je podmíněno dialektikou uměleckého vývoje i zároveň objektivními potřebami společnosti. Realismus se z tohoto hlediska jeví jako zákonitý proces obnovy tvořivých sil, které umění umožňují reagovat na novou historickou situaci — na proměnu společenské skutečnosti i psychologické reality (mentality a sensibility lidí), a přitom využít vyjadřovací možnosti, jichž bylo dosaženo v předchozím vývoji. Tato synthesace výrazových prostředků slouží v realistickém umění k hlubšímu estetickému zrcadlení vzájemných lidských vztahů, jež charakterisují danou etapu. V tom tkví právě jeden z nejdůležitějších aspektů poměru umění ke skutečnosti. Realismem a realistickými tendencemi se tedy projevuje životaschopnost umění, jeho směřování k celistvějšímu, univerzálnějšímu pohledu na svět, snaha získávat nový lidský prostor při osvojování skutečnosti.

Realismus je základním pojmem marxistické teorie umění a je nezbytný pro správné chápání nejdůležitějších umělekohistorických problémů. 1. Je ovšem třeba zbavit se názoru, který pojímal realismus jako závaznou uměleckou normu, 2. kriticky se vyrovnat s jednostranným a nehistorickým přečeňováním realismu v dějinách — s panrealismem, 3. překonat nedialektické odtrhování realismu od jiných uměleckých proudů, které sice nebudeme označovat za realistické, ale které na druhé straně nemusí být proto ještě realismu nepřátelské — protirealistické. Pod vlivem koncepce, která chápala dějiny filosofie jako boj materialismu s idealismem a všechny zásahy idealismu hodnotila negativně, se utvářela představa jako by také střetávání realismu a nerealistických proudů v dějinách umění bylo podobno zápolení nepřátelských protivníků, z nichž první představuje pokrokové společenské síly a druhý nutně jen reakci. Toto pojetí (poplatné často jak jednostrannému gnoseologismu, tak sociologické schematizaci) zanedbávalo dialektickou složitost vývoje, odtrhovalo realismus od celkového procesu tohoto vývoje anebo naopak redukovalo tento proces toliko na umělecké proudy realistické. Takový názor se nemožl obejít bez znásilňování historické skutečnosti a bez pokřiveného chápání pokroku v umění. Nerovnoměrnost při rozvíjení objektivní a subjektivní stránky se projevovala v dějinách umění tím, že některé umělecké otázky musilo umění dost často formulovat na půdě nerealistického uměleckého názoru. Vymezení blíže okolnosti, které vedly v různých obdobích k rozvoji umění nerealistického a které ani nedávaly možnosti pro vznik realismu, předpokládá konkrétní historický rozbor. Zcela uspokojivou obecnou odpověď pro všechny případy nelze nalézt. Za prvé proto, že cesta k realismu byla v dějinách umění plná protikladů. Druhý důvod je ještě závažnější: umělecký vývoj lidstva si nelze představovat — jak správně zdůrazňují nové práce sovětské — jako proces vzniku realismu, nemá

me-li zkreslit dialektickou složitost vývoje a především podcenit svébytnou kvalitu a trvalou hodnotu jednotlivých uměleckých stupňů, které neztrácejí svůj význam ve světle vývojově vyšších uměleckých forem.

Kromě toho se však realismus jako umělecký proud sám rozvíjel nerovnoměrně v tom smyslu, že umění se věcně, realisticky zmocňovalo různých stránek skutečnosti (reality přírodní, psychologické, společenské atp.) postupně ve složitém a klikatém hledání. Pokrok v jedné oblasti býval provázen metafysickou omezeností uměleckého obrazu při vyjadřování jiné sféry skutečnosti. Realismus není tedy něčím hotovým ani integrálním, ale složitým procesem, jenž postupně obohacuje možnosti esteticky vyjadřovat širší a hlubší dimenze reality. Celkový rámec, v němž se uskutečňuje toto umělecké hledání, vytváří mimo jiné dialektický vztah mezi vývojem veškerého lidského poznání a relativně autonomním vývojem vyjadřovacích prostředků umění. Vyhraněné soustředění na objevování nových výrazových forem — typické např. pro umění moderní — připravuje vyšší vývojová stadia, ale vede k realismu teprve ve chvíli, kdy umění vychází z tohoto jednostranného zaujetí, vyrovnává se s novými progresivními způsoby lidského poznání i zároveň se nasycuje pokrokovými společenskými idejemi. V té chvíli je teprve možné proměnit nové výrazové možnosti v obecně sdílný umělecký projev.

Historická podmíněnost vylučuje možnost pojímat realismus jako závaznou uměleckou normu, platnou pro různá období a pokoušet se jej definovat pevně stanoveným souborem jednou pro vždy platných uměleckých vlastností. Vztah umění k různým oblastem společenského vědomí se neustále historicky proměňuje podle funkcí, které umění v životě plní.

Příklady, které jsme tu uváděli a rozebírali, nám unožují ujasnit si, v čem se především kvalitativně lišil realismus renesance a baroka od realismu 19. století i od realismu doby nejnovější.

Hlavní odlišnost spatřujeme v tom, že starší realismus nebyl založen na přírodovědeckém názoru jako tvorba 19. věku a že byl v nejobecnějších hlediscích při poznávání nejobecnějších souvislostí člověka a společnosti, člověka a reality vůbec, vázán na metafysický světový názor. V tomto smyslu nebyl realismus integrální, ale konkrétně *historicky omezený a pod míněný*. Další odlišnost tkvěla v tom, že zobecnění se nedalo ještě formou typizace, jakou známe z 19. století, ale jiným historicky odlišným a nainoze i komplikovanějším způsobem. Ve vrcholné renesanci byla to například kombinace individualizujícího pozorování se zvláštní formou idealizace. Později u Caravaggia se objevil princip typizace, vázaný stále na symbolickou platnost obrazových elementů (Caravaggiovo světlo), naznačujících druhý skrytý metafysický plán reálných výjevů. Přesto však lze podle našeho názoru i v těchto případech mluvit netoliko o realistické tendenci, nýbrž již o realismu, ovšem historicky omezeném. Bylo by zanedbáním vývojové dialektiky, odtrhovat toto realistické umění od pozdějších vyšších stupňů realismu, které s těmito fázemi velmi úzce souviselo.

Mezi realismus a uměleckou hodnotu není možné položit rovnítko, neboť vysokou uměleckou kvalitu nacházíme stejně v projevech, jež nelze označit za realistické. Tyto kvality se projevují nejen ve vytříbenosti formového výrazu a v dokonalosti tvárného provedení, nýbrž také v obecnějších vlastnostech, jež postihují vztah umění ke skutečnosti: v těch stránkách a složkách, jimiž umění — třeba v historicky omezené podobě — přispělo k rozvoji uměleckého osvojení světa a k obohacení výrazových možností v umění.

Realismus ovšem zároveň nelze postihnout bez bližšího vymezení jeho vztahu k umělecké hodnotě. Všude tam, kde umění původně realistické ztrácí tvořivou sílu, pozbývá zároveň své schopnosti pronikavě umělecky odrazit skutečnost a rozchází se tudíž s realismem. A naopak zase tam, kde umění nerealistické dosahuje vysoké umělecké hodnoty, jsou zároveň dány potenciální možnosti ke vzniku nového realistického názoru. Realismus nemůže být tedy přírodovědecky pojatým klasifikačním pojmem, který by vyznačoval jednu z polárních

možností uměleckého výrazu (jak tomu chtěly starší teorie umění), nýbrž jde o základní hodnotící kategorii, která označuje ty vlastnosti, jež umění umožňují v nejvyšší míře plnit jeho nejvládnější poslání ve vývoji společnosti: vyjadřovat člověka a lidské vztahy, rozšiřovat oblast uměleckého osvovení skutečnosti a tím i jejího universálního ovládnutí a vším tím rozmnožovat bytostné lidské síly. V tomto smyslu odpovídají také tvořivému a původnímu realismu nejvyšší hodnoty umělecké. Realismus prohlubuje intenzitu osobního výrazu, napomáhá k všestrannému a harmonickému vyjádření národního charakteru a více než jiné názory činí z umění samostatnou a aktivní sílu společenského vývoje.

## К ВОПРОСУ О РЕАЛИЗМЕ В ИСТОРИИ ИСКУССТВА

### *Искусство в стиле барокко и действительность*

В данной статье автор делает попытку выяснить понятие реализма в искусстве нового времени в связи с процессом художественного развития и его закономерности. При анализе он исходит, прежде всего, из реализма XIX в.; автор показывает, что ограничение реализма рамками XIX в. повлияло на толкование искусства более ранних периодов и что более современное художественное творчество способствовало созданию нового отношения к прошлому и существенным образом раздвинуло рамки существующих представлений о выразительных средствах реализма. Пониманию более ранних произведений искусства способствуют все стадии развития, через которые прошло искусство до наших дней, особенно же эстетические вкусы, воспиганные современным искусством, включающим традиции в такой форме, которая наиболее действенна для современности. Автор конкретно объясняет как способствовал „авангард“ современных художников обогащению общего понимания эстетических ценностей прошлого и каким образом эти художники способствовали открытию культуры изобразительного искусства во всей ее исторической, территориальной, национальной, функциональной и типовой дифференциации, а тем самым также созданию всемирной истории искусства. В связи с тяготением к реализму нашего времени историки искусства освещают отрицательные актуализации, и то, как они пока проводились, сопровождались релятивизацией художественных ценностей, и создают предпосылки для их более прочной классификации.

Основные проблемы реализма выступают в статье на фоне общих закономерностей художественного отражения действительности и освещаются в конкретном анализе процесса развития с периода возрождения к манерности и дальше к искусству барокко, которому посвящается главное внимание. Художественное произведение не только исторический документ, но одновременно и живой организм, способный воспроизводить свое отношение к действительности. По мере того как произведения эпохи барокко теряли „исторический контекст“, они лишались также многих из своих религиозных элементов, а, наоборот, росла их эстетическая действенность, своеобразие художественного познания, заключавшегося в их форме и содержании. Искусство барокко не было полностью детерминировано религиозной идеологией своего времени, а отражало действительность шире, способом, в котором сказывалась эстетическое чувствование народа. Реализм искусства стиля барокко поддерживался в определенной мере и церковными кругами, особенно монашескими орденами, нуждавшимися в искусстве, близком психологии народа. Их отношение к этому вопросу находилось в соответствии с пониманием религиозных чувств, характерных для эпохи барокко. Оно находилось в соответствии также, напр., с Духовными занятиями Игнатия Лойолы. Автор в этой связи объясняет также отличие между реализмом и иллюзионизмом эпохи барокко. При эстетическом анализе автор занимается также философскими предпосылками искусства барокко и объясняет его чувственно-спиритуалистический дуализм, проявившийся в стремлении рассматривать всё материальное как символ духовной реальности; это

символическое толкование основывалось однако на современных эпохе условиях и только отчасти проявлялось во внутренней структуре художественных произведений. Именно поэтому, благодаря своему интересу к действительности, искусство приобрело возможность оказывать сопротивление давлению церковной идеологии и выражать и в темах, которым присуждалось устоявшееся символическое значение, жизненные проблемы современного общества.

Особенности реализма эпохи барокко объясняются подробным анализом творчества Караваджо, революционность выступления которого заключалась в его направленности против поздне-ренессансного манерного стиля. Автор прослеживает отношения тогдашней теории и практики искусства и характеризует новую концепцию красоты и правды в творчестве Караваджо, положившем в отличие от манерного аллегоризма основной момент содержания в прямой показ действительности. Караваджо же ввел в искусство простых людей, но одновременно и отдельную, индивидуализированную человеческую личность, как основное звено действия картины; таким образом, он превратил религиозные и мифологические темы в обладающий типичностью показ конкретных человеческих судеб.

Он понимал человека как земное создание, не отрицая при этом его связи с внешним миром христианских ценностей. Среди использованных им жанров мы найдем даже аллегорию и непосредственное изображение чувства тщетности, в котором обнаруживается внутренняя связь светской живописи и алтарных картин Караваджо. Отношение творчества Караваджо к действительности раскрывается анализом изобразительной структуры, особенно роли света, посредством которого Караваджо подчеркивает земную действительность бытия и красоту предметного мира, но посредством которого он одновременно намекает также на высший незримый источник жизни. Идею обусловленность и историческую ограниченность реализма Караваджо можно связать с отношением художника к религиозному движению, во главе которого в Риме стоял Филиппо Нери.

Другое противоположное направление искусства XVII в., классицизм, сообразно которому художник должен был совершенствовать природу и приспособлять ее к выражению высшей идеи. Классицизм, являвшийся в области теории и практики реакцией на слишком тесную связь природы и художественного изображения, создал предпосылки, в результате подчеркивания им идеала, расширения возможностей изображения: преобразование действительности фантазией художника стало благодаря классицизму составной частью сознательного и целенаправленного процесса творчества. В XVII в. связывали типизацию классицизма, прежде всего, с высшими принципами сословной и церковной репрезентации. Между тем, как искусство Караваджо было, прежде всего, выражением индивидуальной стороны человечности (Baumgart), то классицизм и более поздние течения барокко все больше и больше ставили искусство на службу государству и общественной власти и превращали его в выражение признанных общественных принципов и устоявшихся идей. Поэтому так быстро распространился вклад классицистической школы живописи в Болонье, которая проникновенно сказала в характере церковного изобразительного искусства. Наряду с идеально-представительным искусством в период барокко не перестало проявляться прямое наблюдение, основанное на индивидуальном переживании. Напряжение, создающееся противоречивостью обоих этих полюсов — одна из черт, характеризующих эстетическую, мировоззренческую и непрямо социологическую специфику барокко, как особого исторического этапа в развитии искусства.

Реализм в период расцвета барокко и последнего этапа его развития, когда преобладающей формой художественного выражения была монументальная живопись, предназначенная для репрезентации, имел другой облик, чем в конце XVI и в начале XVII вв.: он овладел идейным красноречием и языком идеалов, показываемых в захватывающих действиях, превращаемых на картинах в могучий поток форм, красок и света.

Теоретические выводы проделанного исторического анализа можно дать в нескольких абзацах. Реализм и реалистические тенденции в современном искусстве — начиная с периода ренессанса — проявляются как закономерные тенденции развития, вытекающие из исторической необходимости связать искусство более тесно с современной жизнью, нуждами общества и объективной действительностью в наиболее широком смысле. В истории искусства реализм был связан с процессом восстановления диалектического равновесия между субъективной и объективной стороной художественного образа и начал проявляться как законченная тенденция на тех этапах, когда искусство стремилось к типизации как главной форме художественного обобщения. Однако, условием возникновения реализма на более ранних этапах искусства, кажется, не является законченная форма типизации, известная нам из XIX в.

Из вопроса о восстановлении равновесия вытекает, что объективная и субъективная стороны художественного образа в прошлом развивались большей частью неравномерно и односторонне, в зависимости от того, какие проблемы стояли перед искусством и каким способом было художественное творчество связано процессом общественного развития. Восстановление равновесия нельзя, конечно, понимать как поиски всеобщепризнанной и обязательной реалистической формы, а как тенденцию, исторически обусловленную художественными идеалами времени и, следовательно, также всей жизненной и стилевой системой времени. Если отправляться от структуры художественного образа, то в основе художественного развития мы обнаружим диалектически чередующиеся подчеркивание той стороны, которая недостаточно развита и невнимание к которой делает искусству невозможным выполнение миссии, требуемой обществом и одновременно лишает произведения их полной эстетической действительности. Против натурализма, который оставлял в стороне художественные идеалы и оценки вообще, закономерно поднялось движение, которое должно было — в интересах наиболее присущей искусству миссии — подчеркнуть в гораздо большей мере именно субъективный преобразующий элемент художественного образа. А наоборот, там, где субъективный элемент односторонне сужает или деформирует отражение действительности таким способом, что приходит в противоречие с отношением общества к действительности и с эстетическими взглядами и запросами времени (субъективизм в искусстве), закономерно возникают новые, более объективные художественные взгляды, близкие общественным силам, которые являются рычагом прогресса. Поэтому восстановление эстетического равновесия может носить в одну эпоху более длительный характер, а в другую эпоху более переходный характер, смотря потому, как глубокого оно уходит корнями в объективные нужды общества и насколько широко социальное значение искусства в данную эпоху развития. При этом решающим является отношение искусства к развитию человеческого познания в общем и одновременно его отношение к передовым силам общества.

Искусство в разных ситуациях всегда снова тяготеет к реализму. Это тяготение обусловлено диалектикой развития искусства и одновременно объективными нуждами общества. С этой точки зрения реализма — закономерный процесс восстановления творческих сил, дающих искусству возможность откликнуться на вновь создававшееся общественное и историческое положение, на изменения в общественной действительности и психологии (духовного склада и степени чувствительности), искусство одновременно получает возможность воспользоваться средствами выражения, созданными на прежних этапах развития. Такой процесс синтеза средств выражения служит реалистическому искусству для углубленного эстетического отображения человеческих отношений, характеризующих данную эпоху. В этом заключается один из важнейших аспектов отношения искусства к действительности. В реализме и реалистических тенденциях, следовательно, проявляется жизнеспособность искусства,

его тяготение к более целостному, более всестороннему пониманию мира, стремление завоевывать новые просторы для освоения действительности.

Реализм является основным понятием марксистской теории искусства и как таковой необходим для правильного понимания важнейших искусствоведческих проблем. Во-первых, необходимо, конечно, освободиться от взгляда, воспринимавшего реализм как обязательную художественную норму. Во-вторых, необходимо критически осмыслить одностороннюю и антиисторическую переоценку реализма в прошлом (панреализма). В-третьих, необходимо преодолеть антидиалектическое изолирование реализма от других художественных течений, которые мы, правда, не будем считать реалистическими, но которые, с другой стороны, не обязательно должны быть враждебными реализму — антиреалистическими. Под влиянием концепции, воспринимающей историю философии как борьбу материализма с идеализмом и всякое вмешательство идеализма оценивающей отрицательно, создалось представление как будто бы также столкновения реализма и нереалистических течений в истории искусства были аналогичными схваткам враждующих противников, из которых первый представляет передовые силы общества, а другой, конечно, только реакцию. Такое понимание вытекающее часто или из одностороннего гносеологизма, или из социологического схематизма), не учитывало диалектическую сложность развития, отрывало реализм от общего процесса этого развития или же, наоборот, сводило процесс развития только к реалистическим художественным течениям. Такой взгляд не мог избежать искаженного отражения исторической действительности и искаженного понимания прогресса в искусстве. Неравномерность в развитии объективной и субъективной стороны искусства проявлялась в развитии истории искусства так, что некоторые вопросы искусства довольно часто должны были формулироваться на платформе нереалистических художественных взглядов. Задача точнее охарактеризовать обстоятельства, которые в разные эпохи привели к развитию нереалистического искусства и которые не давали никакой возможности для возникновения реализма, предполагает конкретный исторический анализ. Общий ответ, подходящий для всех случаев, нельзя найти. Во-первых, потому, что путь к реализму в истории искусства был полон противоречий. Вторая причина еще более важна: художественное развитие человечества нельзя представлять — как правильно подчеркивается в новейших трудах советских исследователей — как процесс возникновения реализма, чтобы не исказить диалектическую сложность развития и прежде всего недооценить своеобразие качества и непреходящую ценность отдельных ступеней художественного развития, не теряющих своего значения в свете более высоких по развитию художественных форм.

Но кроме того сам реализм как художественное направление развивался неравномерно, а именно в том смысле, что искусство объективно, правдиво, реалистически овладевало разными сторонами действительности (действительностью природы, психологии людей, общественной действительности) постепенно, сложным, извилистым путем поисков. Прогресс в показе одной стороны действительности сопровождался метафизической застенчивостью художественного выражения в другой области действительности. Значит, реализм не что-то готовое или окончательно сложившееся, а сложное развивающееся явление, процесс, постепенно создающий все более богатые возможности эстетически выражать более широкие и более глубокие явления действительности. Общие рамки в которых эти художественные поиски осуществляются, создают, помимо прочего, диалектическую связь между развитием всего человеческого познания и относительно автономным развитием выразительных средств искусства. Выразительно проявляющаяся сосредоточенность на открытии новых форм выражения — типичная и определяющая для современного искусства — подготовка более высоких ступеней развития, но к реализму она приводит только тогда, когда искусство выходит из такой односторонности, когда оно овладевает новыми, передовыми способами познания, пронизываясь одновременно передовыми общественными идеями.

Только тогда возникает возможность использовать новые средства выражения в общедоступном художественном произведении.

Историческая обусловленность исключает возможность понимать реализм, как художественную форму, обязательную для разных периодов и пытаться определить его как прочно, раз и навсегда, сложившуюся сумму качеств. Отношение искусства к разным областям общественного сознания постоянно в течение истории меняется сообразно функциям, выполняемым искусством в жизни.

Примеры, которые мы выше приводили и анализировали, дают нам возможность объяснить, чем прежде всего качественно отличался реализм эпохи Возрождения и барокко от реализма XIX в. нашей современности.

Главное отличие мы усматриваем в том, что реализм более древних эпох не был основан на естествоведческих взглядах как искусство XIX в. и что он был в наиболее общих критериях познания наиболее общих отношений личности и общества, человека и действительности вообще, связан с метафизическим мировоззрением. В этом отношении это не был интегральный реализм, а конкретно-исторически ограниченный и обусловленный. Следующее отличие заключается в том, что обобщение не делалось еще путем типизации, известным из XIX в., а другим исторически своеобразным и в большинстве случаев более сложным способом. В период расцвета Ренессанса пользовались, например, индивидуализирующими наблюдениями, сочетая их с особой формой идеализации. Позже, у Караваджо, появился принцип типизации, всё еще связанный с символической функцией отдельных элементов картины (свет), намечающих второй, скрытый метафизический план реальных явлений. Но несмотря на это, можно, на наш взгляд, и в этих случаях говорить не только о тенденции к реализму, но уже о реализме, исторически, конечно, ограниченном. Отрывать такое реалистическое искусство от более поздних, высших ступеней реализма, искусство, которое было весьма тесно связано с этими этапами, значило бы неучитывать диалектику развития. Между реализмом и художественной ценностью нельзя ставить знак равенства, потому что высокое художественное качество можно обнаружить также в произведениях, которые нельзя считать реалистическими. Это качество проявляется не только в отточенности формы и в совершенстве исполнения, а также в более общих качествах, характеризующих отношение искусства к действительности: в тех моментах, которыми искусство — хотя и в исторически ограниченной форме — способствует обогащению выразительных возможностей искусства.

Реализм, конечно, нельзя определить, не выяснив, в то же время ближе его отношения к художественной ценности. Везде там, где искусство, первоначально реалистическое, теряет творческие силы, оно одновременно теряет свои возможности отражать действительность, и, следовательно, расходится с реализмом. И, наоборот, там, где нереалистическое искусство достигает высокой художественной ценности, одновременно даны предпосылки возникновения новых реалистических взглядов. Реализм, следовательно, не может оставаться классификационным понятием естествоведческого типа (так реализм рассматривался более ранними теориями искусства), а должен быть основной оценочной категорией, выражающей те качества, которые дают искусству возможность в высшей степени выполнять его основную миссию в обществе: выражать человека и человеческие отношения, расширять область художественного усваивания действительности и тем самым увеличивать силы, присущие человеку. В этом отношении творческому и оригинальному реализму соответствуют и высшие художественные ценности. Реализм углубляет интенсивность индивидуального выражения, способствует всестороннему и гармоничному выражению национального характера и в большей мере, чем другие взгляды, делает из искусства самостоятельную и активную силу развития.