Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 28 (1941)
Heft: 8

Buchbesprechung: Meister des schönen Handwerks [Karl Scheffler]

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

meine, objektive. Wollte man Begriffe spalten wie jene, die die abstrakte Kunst in «konkrete Kunst» umsophistizieren (— was durchaus «geht» — wir landen damit beim Universalienstreit der mittelalterlichen Scholastik), so müsste man gerade die Maler idealer Bildinhalte als die eigentlichen «Realisten» bezeichnen, denn sie allein nehmen die Gegenstände und Figuren ihrer Bilder als Gegenstände und Personen ernst, und eben deshalb müssen sie sie so gruppieren und aus Realität und Vorstellung auswählen, dass sie schon an sich, schon ungemalt ein «Kunstwerk» vorstellen, das dann nur noch «abgemalt» werden muss. (Und aus diesem Grund gibt es auch vergleichsweise mehr schlecht gemalte «idealistische» als «realistische» Bilder — was jedoch kein Einwand gegen die guten ist.) Eine solche Auswahl und Gruppierung hat der realistische Maler nicht nötig, weil für ihn alles Gegenständliche von vorneherein nur als Rohstoff für seine, alles ins Ideale transponierende Malweise in Betracht kommt, ja er wird sogar für das Unordentliche, Hässliche, Krasse, Zerfallene eine Art Vorliebe haben, um daran die Meisterschaft seines idealisierenden Könnens um so strahlender leuchten zu lassen. *P. M.*

«Meister des schönen Handwerks»[1]

Dieses Buch befasst sich gerade mit dem, was einer soziologischen Betrachtungsweise entgeht und entgehen muss: mit der spezifisch künstlerischen Seite der Kunst, mit ihrer Innenseite sozusagen. Es handelt von den Malern, die alle Problematik nach innen wenden, so dass sie zur scheinbar unproblematischen Intensität des Handwerks, zur malerischen Qualität wird, während eine auf Ideen fussende, oder gar manifesthafte Wirkung nach aussen fast immer auf Kosten dieser Qualität geht — ausser bei einigen Allergrössten, die beides vereinigen.

Scheffler sieht die Grenzen der «Nur-Maler» deutlich, die Gefahr der Ungeistigkeit und die beschränkte Wirkung auf ein grösseres Publikum: es ist Kunst für Künstler und Kenner, als solche aber von grösstem Einfluss und fortzeugender Kraft quer durch die Kunstgeschichte, in dem Sinn, dass Meister des XIX. Jahrhunderts, wie Delacroix, Manet, Leibl an das «schöne Handwerk» der alten Niederländer oder Spanier anknüpfen konnten, um daraus eine eigene spezifische Modernität zu entwickeln. Einige Kapitel: Courbet und sein Einfluss; Leibl und sein Kreis; «Wahltraditionen»; die Niederländer, die Spanier, Deutschen, Franzosen. Jeder Meister wird knapp und treffend charakterisiert, und jedem sind schöne Bilder beigegeben. *p. m.*

Ein Zitat, ausgewählt wegen der Richtigstellung des oft missdeuteten Begriffs des «Realismus»:

«Über den Eingang des Pavillons, den Courbet sich im Jahre 1855 gelegentlich der Weltausstellung erbaute, um demonstrierend seine Bilder zu zeigen, schrieb er das Wort: «Le Réalisme». Dieses Schlagwort war zutreffend, insofern er den unmittelbar aus seiner Umwelt genommenen, den alltäglichen, in keiner Weise ideologisch erhöhten Stoff bevorzugt und nur darstellte, was die Augen wirklich sahen; das Wort war jedoch irreführend, insofern es auch auf den Lebensgehalt und auf die Form bezogen wurde. Denn die Form Courbets und aller Maler des schönen Handwerks war nicht weniger übertragen, entmaterialisiert und entrealisiert als die Kunstformen der vorangegangenen Epochen: die Form war nur in einer andern Weise dem Stilgesetz der Malerei unterworfen. Dem Leser ist zu empfehlen, dass er niemals dem Namen, womit Kunstrichtungen etikettiert werden, zu unbedingt vertraue, denn solche Namen entstehen immer halb zufällig und bezeichnen summarisch ein einziges Merkmal. Die Kunsthistoriker haben sich gewöhnt, die verschiedenen Epochen der Malerei des 19. Jahrhunderts mit den Namen Klassizismus, Romantik und Naturalismus zu bezeichnen. Dagegen ist nichts einzuwenden, sofern nicht versucht wird, zwischen Romantik und Naturalismus einen Bruch zu konstruieren. Es gab keinen Bruch, sondern einen sinnvollen Gestaltwandel. Versteht man die Bezeichnung Naturalismus richtig, so zeigt sich, dass das ganze 19. Jahrhundert naturalistisch war, schon weil es sich um eine bürgerliche, also sinnlich konkrete, einfühlungsfreudige, wirklichkeitsfrohe Malerei handelte. Innerhalb dieses umfassenden Naturalismus bezeichnen die verschiedenen Epochen nur Nuancen derselben Stilhaltung. Man darf behaupten, alle drei Epochen wären sowohl romantisch wie naturalistisch gewesen; und von den Malern, die den Gegenstand unserer Betrachtung bilden, lässt sich mit gutem Recht sagen, auch ihr Handwerk sei im Grunde romantisch gewesen. Eben darum ist es ja *schönes* Handwerk geworden. Die Romantik liegt nicht mehr im archäologisch Eklektizistischen wie bei David und Ingres, nicht mehr im dichterisch Erzählenden wie bei Delacroix und auch nicht in der Landschaftslyrik der Meister von Fontainebleau, sie ist jetzt unmittelbar im Auge und in der Hand, sie ist auf der Palette und im Werkzeug, sie meint die Oberfläche des Bildes. Diese Romantik ist gebunden, sie ist passiv – was kein Werturteil, sondern die Feststellung eines Tatbestandes ist. Die Romantik des schönen Handwerks erzählt, und dramatisiert nicht, sie verfällt nicht sittlicher Entrüstung, predigt nicht und manifestiert sich nicht als romantische Ironie, sie heroisiert so wenig wie sie lyrisiert. Sie ergründet das Sichtbare: das ist ihr Ethos. Die optischen Eindrücke werden mehr erlitten als beherrscht, doch schliesst dieses Erleiden Adoration ein. Hier ist die Ursache, warum den Malern des schönen Handwerks jede Erscheinung zum Stilleben wurde, selbst das Bewegte, warum im Stillebenhaften jedoch die Naturkräfte wie von innen heraus aktiv wurden. Nicht Handlung sollte dargestellt werden, sondern Zuständlichkeit, das heisst, Existenz an sich. Daraus ergab sich von selbst der Wille zur reinen Malerei, der mit Fleiss den neutralen Stoff sucht. Dass Courbet Steinklopfer, dass Leibl Bauern malte, hat mit sozialen Tendenzen nichts zu tun; beide ergriffen den an sich unpoetischen Stoff, weil dieser nicht zu gemalten Dichtungen verführt, weil das Optische von ihm abgelesen werden kann, ohne dass sich verwirrend poetische Assoziationen dazwischenschieben.»

[1] Aus vier Jahrhunderten europäischer Malerei von Karl Scheffler. 206 Seiten 19,5 × 26 cm, 98 Abbildungen. Scientia AG., Zürich, 1940.