



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die Pflege der Monumentalmalerei in Preußen.
(Fortsetzung.)

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

Die Pflege der Monumentalmalerei in Preußen.

Von Adolf Rosenberg.

(Fortsetzung.)



Wenn wir zunächst den Bilderschmuck für die Aula des Jüsterburger Gymnasiums betrachten, so dürfen wir in erster Linie der Wahl des Stoffes unsere volle Anerkennung zollen. Die klassische Bildung spielt nun einmal — wir gehören zu denen, die da sagen: mit Recht — eine so hervorragende Rolle, daß die bildliche Verkörperung der Gestalten der griechischen Heldensagen sich von selbst ergab. Die plastische Kraft Homers, die Anschaulichkeit seiner Schilderungen kommt der jugendlichen Phantasie ebenso sehr entgegen wie dem Darstellungsvermögen des Künstlers. Und in der Odyssee besonders zeigt sich diese plastische Kraft ungleich vielseitiger als in der Ilias, in welcher sich Kampf an Kampf reiht, bei deren bildlicher Gestaltung selbst der phantasievollste Künstler kaum Wiederholungen vermeiden könnte. Nicht so ganz können wir uns mit der Ausführung dieses Gedankens einverstanden erklären. Einmal widerspricht es dem innern Wesen der monumentalen Kunst, daß die Gemälde auf Leinwand ausgeführt worden sind und nicht direkt auf die Wand. Die leichtere Möglichkeit der technischen Herstellung verleitet den Künstler, in der Erzielung koloristischer Effekte mit der Ölmalerei zu wetteifern, und das soll und darf die monumentale oder dekorative Malerei nicht, da sie sich als dienendes Glied der Architektur unterzuordnen hat. Gründe genug werden die Maler anzuführen haben, um ihr Verfahren zu motiviren. Alle drei üben an der Königsberger Kunstakademie eine Lehrthätigkeit aus, welche unliebsam unterbrochen worden wäre, wenn sie Monate lang in Jüsterburg festgehalten worden wären. Auch arbeitet es sich im Atelier vor der Staffelei bequemer als auf dem Gerüst. Endlich ist es für eine unruhige, an das wechselnde Treiben einer großen Stadt gewohnte Künstlerseele nicht angenehm, sich lange Wochen hindurch in die philiströse Stille einer Kleinstadt zu vergraben. Und doch haben Künstler wie Wislicenus und Janssen, der eine in Goslar, der andre in Erfurt, sich diese Entsagung auferlegt, und vielleicht ist gerade die innere Sammlung, welche sie in einer kleinen Stadt leichter finden konnten als in der großen, ihren Werken zu Gute gekommen. Aber die Art der Ausführung ist am Ende der kleinere Vorwurf, welcher dem Jüsterburger Gemäldecyclus zu machen ist. Viel schwerer wiegt der Umstand, daß derselbe nicht von einem, sondern von drei Künstlern gemalt worden ist, und daß es ihm aus diesem Grunde an Einheitlichkeit ge-

bricht. Heydeck und Meide sind Historienmaler, Max Schmidt ein Landschaftler. Naturgemäß hat der letztere auf den vier Gemälden seines Anteils den Schwerpunkt auf die Landschaft gelegt und die Figuren als Staffage behandelt. Daraus ergibt sich zunächst ein Mißverhältnis, welches die jugendlichen Geister nicht zu fassen und sich auch nicht zu erklären vermögen. Auf dem einen Bilde erscheinen Odysseus und Eumaios als winzige Figuren wie verloren in der großen Landschaft, auf dem andern Bilde sieht man den Helden von Ithaka in riesengroßer Gestalt seine immer treffenden Pfeile auf die Freier abschnellen. Aber damit noch nicht genug. Der eine Maler hat die Kallypso blondhaarig, der andre sie mit schwarzen Haaren dargestellt. Wenn die Insterburger Jungen ebenso „helle“ sind wie die Berliner, und wir zweifeln nicht daran, und wenn sie dann hinter diesen Zwiespalt der Meinungen kommen, dann haben die Maler ihre Partie trotz aller ihrer Kunst verloren. Die Bilder wurden in Berlin aufgestellt, ehe sie nach ihrem Bestimmungsorte übergeführt wurden. Vielleicht ist noch zur rechten Zeit zwischen den beiden Lesarten eine Übereinstimmung hergestellt worden. Sie wird sich aber nicht mehr herstellen lassen zwischen der verschiedenartigen Malweise. Während Heydeck und Meide stark in die Farbe gegangen sind und glänzende koloristische Effekte erzielt haben, sind die Landschaften Schmidts in einem erheblich matteren Tone gehalten worden. Der letztere hat wohl Recht gehabt. Denn er hat nicht vergessen, daß seine Landschaften bloße Dekorationen sind, welche sich in den architektonischen Rahmen, in die Wand, einfügen sollen. Im übrigen hatte gerade er einen schweren Stand, da er mit der Reminiscenz an Brellor zu kämpfen hatte. Des letztern Odysseelandschaften sind, namentlich was ihren heroischen Charakter anlangt, kaum noch zu übertreffen, und deshalb hat der Königsberger Maler seinen Landschaften mehr den Charakter der heitern Idylle aufgeprägt. Einmal führt er uns auf die Insel der Phäaken, dann auf die der Kallypso, dann auf das Cyclopeiland, hier in den schroffen, zackigen Felsen des Gestades mehr das heroische Element der Landschaft betonend, und endlich noch Ithaka, wo Odysseus dem Sauhirten Eumaios begegnet. Die figürliche Staffage ist durchweg nicht gelungen. Die Figuren sind alle zu zierlich und zimperlich, zu modern und sentimental, zu sehr Theaterhelden und erste Liebhaberinnen. Sie sehen so aus wie die Gestalten aus den antiken und Renaissanceromanen von Ebers, deren Modelle sich der Leipziger Professor aus ästhetischen Theezirkeln geholt hat. Solche mit Marzipan und Cafés gefütterte Menschen nehmen sich in den großgedachten Landschaften, welche den Charakter der griechischen und italischen Meeresküsten widerspiegeln, recht unglücklich aus.

Heydeck hat auf zwei großen Kompositionen die Tötung der Freier durch Odysseus und Telemach und die Wiedererkennung des Odysseus durch Penelope und auf einer dritten kleinern, deren geringerer Umfang dadurch motivirt ist, daß sie den Platz über einer Thür einzunehmen hat, Athene dargestellt, welche die

Gos zurückhält, um die Nacht zu verlängern. Heydeck ist kein Künstler von genialer, frappirender Begabung, sondern ein kühl räsonnirendes Talent mit einem stark akademischen Zuge. Seinem Pathos fehlt es an hinreißender Wärme, und wenn ihm auch ab und zu ein Anlauf zu originellerer Charakteristik gelingt, bleibt er doch überwiegend in zwar wohlklingender, aber doch leerer Deklamation stecken. Während in dem Kopfe des Helden von Ithaka der listenreiche Odysseus glücklich zur Erscheinung gekommen ist, könnte Telemach in seinem theaternmäßigen Kostüm und in seiner Bewaffnung sehr gut von David oder einem seiner Nachahmer gemalt worden sein. Erfreulicher ist die Szene mit Penelope, namentlich ersetzt hier die Wärme und Kraft des Kolorits, was den Figuren etwa an tieferer Charakteristik fehlt. Ebenso ungleich sind die vier von Meide ausgeführten Gemälde, von denen zwei Thürbilder sind. Eines der letztern verdient vor den übrigen den Vorzug: Odysseus ringt nach dem Schiffbruch mit den aufgeregten Wogen, während im Hintergrunde der zürnende Poseidon erscheint. Diese Komposition übertrifft alle andern an Leben und Bewegung. Wenn sie alle auf dieser Höhe stünden, würden wir nur Worte der Anerkennung und des Lobes haben. Indessen bleiben selbst die übrigen Bilder Meides, die Begegnung des Odysseus mit Teiresias in der Unterwelt, die Botschaft des Hermes an Kalypso und das Erwachen des Odysseus auf Ithaka, hinter jenem weit zurück. Namentlich das zweite dieser Bilder ist eine schwache Leistung, die man kaum begreift. Im Prinzip wird man sich mit der Auffassung der drei Maler nur einverstanden erklären können. Sie haben sich streng innerhalb einer idealen Formensprache gehalten, weil diese der heranwachsenden Jugend gegenüber allein berechtigt ist. Aber die Ungleichheiten in der Ausführung schaden dem Gesamteindruck ihrer Schöpfungen. Sie hätten vermieden werden können oder wären doch weniger schwer ins Gewicht gefallen, wenn die ganze Arbeit einem allein übertragen worden wäre. Etwas anderes ist es, wenn wie z. B. im Zeughaufe vier geschichtliche Momente aus vier verschiedenen Epochen von vier verschiedenen Malern dargestellt werden. Wo aber, wie auf jenen Odysseebildern, dieselbe Person überall wiederkehrt, mußte die Ausführung notgedrungen einem Künstler überlassen werden. Dann wäre man mit einemmale allen Disharmonien aus dem Wege gegangen. Die Figuren von Max Schmidt hätten nicht durch die Zusammenstellung mit den kräftigen Gestalten Meides gelitten, und Heydeck hätte einen größern Erfolg erzielt, wenn man ihn nicht mit Meide zu vergleichen brauchte. Wenn ein Künstler Gemälde ausführt, kann eine schwächere Leistung viel leichter durchschlüpfen, als wenn drei Künstler sich abmühen, ihr bestes zu geben. Die Landeskunstkommission wird hoffentlich diese Erfahrung beherzigen und in Zukunft nicht wieder die Einheit eines Kunstwerkes dem an und für sich ja gerechtfertigten, aber, wie der Erfolg lehrt, nicht glücklichen Bestreben zum Opfer bringen, ihre Aufträge auf möglichst viele Künstler zu verteilen.

Unter den sieben großen Kompositionen für die Insterburger Aula ziehen sich noch sieben kleinere Friesbilder hin, welche von Heydeck und Meide im Stile der rotfigurigen Vasenbilder — rote Figuren auf schwarzem Grunde — ausgeführt und viel lebendiger komponirt, viel einheitlicher durchgeführt sind als die großen Gemälde.

Daß in einem größern Cyklus von Darstellungen, welche von einem Künstler geschaffen worden sind, minder gelungene den Gesamteindruck weit weniger beeinträchtigen als bei einem Zusammenwirken verschiedner Kräfte, lehren am besten die Fresken Prells im Berliner Architektenhause.

Hermann Prell, der Maler dieser Fresken, ein geborner Leipziger, ist ein junger Mann, der die dreißig noch nicht erreicht hat und der bis zu dem Augenblicke, wo ihm das Vertrauen der Staatsregierung jene umfassende Aufgabe zuwendete, erst einige Porträts und ein Genrebild gemalt hatte. Wir sind zwar in unsrer Zeit daran gewöhnt worden, daß monumentale Arbeiten nur gereiften Männern übertragen werden. Indessen könnte es nichts verkehrteres geben, als wenn diese Gewohnheit zum Gesetz erhoben würde. Darin liegt eben eine der Hauptursachen an dem Verfall der monumentalen Kunst in unsrer Zeit, an dem geringen Verständnis für die Stilgesetze derselben und an dem Mißlingen so vieler monumentalen Arbeiten, daß die Künstlerjugend nicht bei Zeiten dazu angehalten wird, sich in den monumentalen Stil hineinzugewöhnen. Zu Cornelius' Zeiten war das anders. Junge Leute, die eben die zwanzig überschritten hatten, wurden von ihm nicht nur zur Mitarbeiterschaft an seinen Fresken herangezogen, sondern auch mit der selbständigen Lösung großer Aufgaben betraut. Diese frühzeitige Gewöhnung hat es zu Wege gebracht, daß selbst die Arbeiten von Künstlern, deren ursprüngliche Begabung eine geringe war, von einer gewissen Größe und Erhabenheit erfüllt sind, und daß diese Würde des hohen Stils über den Mangel an Wahrheit und echter Empfindung hinweghilft. Wie soll aber unsern jungen Künstlern, die ihre Laufbahn mit Porträts, mit Genrebildchen, mit Zeichnungen für illustrierte Blätter, für lyrische Anthologien, Adressen und Festprogramme beginnen, jene Größe der Anschauung kommen? Deshalb wollen wir nicht den Autor der Fresken im Architektenhause allein für das Mißlingen mancher Partien seines Cyklus verantwortlich machen. Ein Teil der Schuld fällt auf die Ungunst der Zeitverhältnisse, die erst jetzt eine systematische Pflege der monumentalen Kunst ermöglicht haben. Diejenigen Künstler, die jetzt beginnen, müssen ihre Haut zu Markte tragen und für andre die glühenden Kastanien aus dem Feuer holen. An ihren Fehlern werden diese erkennen, was sie zu vermeiden und wo sie zu bessern haben. Wenn die Fürsorge der Staatsregierung nicht erlahmt, werden wir unzweifelhaft in absehbarer Zeit noch die Früchte dieser neuen Bestrebungen ernten. Für jetzt ist es unsre Pflicht, das Gute anzuerkennen und auf das Verfehlte schonend aufmerksam zu machen.

Brell war zuerst ein Schüler Theodor Grosses in Dresden gewesen und ist dann durch die Schule des kühnen Realisten Karl Gussow gegangen, dessen ungekünstelte, rücksichtslose Ausdrucksweise er sich anzueignen versucht hat. Der Naturalismus eines Gussow schließt den Idealismus im landläufigen Sinne keineswegs aus. Wir haben nicht selten mit freudigem Erstaunen bemerkt, daß der Maler runzlige Greise, alte Frauen und die zartesten Mädchengestalten, dort wie hier nur allein der Wahrheit folgend, mit überzeugender Naturwahrheit zu einer glänzenden malerischen Erscheinung zu bringen weiß. Wir haben längst aus der objektiven Betrachtung der Kunstgeschichte gelernt, daß der subjektive Schönheitsbegriff, welchen uns Philosophen und Ästhetiker konstruiert haben, nur dazu dient, uns die Erkenntnis der Wahrheit zu erschließen, und daß, wie alle Wege nach Rom führen, auch alle Kunststrichtungen, mögen sie heißen wie sie wollen, in sich befähigt sind, ein Höchstes zu erreichen, welches wir kurz und bündig als die Wahrheit bezeichnen können.

So hat auch Hermann Brell, der jugendliche, noch keineswegs zur Klärung gekommene Naturalist, in einer der elf Fresken, welche den Festsaal des Berliner Architektenhauses schmücken, auf dem von ihm eingeschlagenen Wege eine solche Höhe erreicht, und diese Thatfache mag mit manchem Unreifen, Unfertigen und Ungehörigen versöhnen. Er hat mit Rücksicht auf den Beruf der Inhaber des Hauses unternommen, in diesen elf Fresken die Hauptepochen der Architekturgeschichte zu versinnlichen, und den Gipfelpunkt seiner Darstellungen natürlich in dem Zeitalter der Renaissance gefunden. Das dieser Glanzzeit der Künste gewidmete Bild nimmt die Mitte der den Fenstern gegenüberliegenden Wand ein. Vor einer weißen Marmormwand, die durch eine Bogennische gegliedert ist, thronen die drei Schwesterkünste. In der Mitte die Architektur, ein stolzes, königliches Weib von jungfräulicher Schönheit, in der Tracht der deutschen Renaissance. Sie legt ihre Linke auf die Schulter der Skulptur, welche sinnend das Haupt auf die linke Hand stützt, während die rechte den Meißel hält. Mit ihrer rechten Hand umfaßt die Architektur schützend und liebend die Malerei, eine holdselige, schüchtern den Blick senkende Jungfrau, welcher zwei Genien, die sich zwischen Blumen und Früchten tummeln, farbige Blüten reichen. Auf der rechten Seite der Komposition schleppen zwei andre Genien eine hohe Base, ein kostbares Erzeugnis der Kunstindustrie herbei, während ein fünfter sich anschickt, in das Becken der im Vordergrunde sprudelnden Fontäne hinaufzusteigen. Auf der Marmormwand sitzt ein Pfau, und darüber hinweg blickt man in einen Pinienhain, der in die fatten Tinten des Südens getaucht ist und aus dessen dunkeln Grün weiße Marmorbilder hervorleuchten. Für die idealen Vertreterinnen des Kunstschaffens hat der Maler auf dem Grunde einer getragenen Formensprache auch einen edeln Ausdruck gefunden, ohne das Gebiet körperlicher Wahrscheinlichkeit zu verlassen und sich in transscendentale Wolkenregionen zu verirren. Die drei Frauengestalten sind keine fleisch- und blutlosen Abstrakta,

keine trocknen Allegorien, sondern sie repräsentiren ein schönes, freies Menschentum mit menschlichen Zügen in edelster Form. Die Strenge der sich rhythmisch in pyramidalen Gestalt aufbauenden Komposition entspricht vollkommen der Würde des monumentalen Stiles, die auf höchste Klarheit und Deutlichkeit abzielt und entschiedene Hervorhebung der Hauptfiguren verlangt. Hat der Künstler hier allen Gesetzen des großen Stiles in einem Maße genügt, welches unsre vollste Bewunderung beansprucht, so hat er auf der andern Seite diese Gesetze so wenig berücksichtigt, daß sich diese Vernachlässigung nur aus einer bestimmten Absicht erklären läßt. Er hat geglaubt, daß es mit Rücksicht auf die Bestimmung des Raumes als Festsaal notwendig sei, die Reihe der ernststen Darstellungen durch einige heitere oder gar komische zu unterbrechen, um dadurch ein wirksames Gegengewicht hervorzubringen. Er hat sich aber in der Wahl seiner Mittel geirrt. Links von jener oben beschriebenen Komposition hat er einen modernen Architekten dargestellt, welcher, eine Cigarrette rauchend, auf einem Berg von Plänen und Bauzeichnungen in komischer Verlegenheit sitzt, während unter ihm Gnomen die deutsche Kaiserkrone emporheben und im Hintergrunde die Einfahrtshalle eines Bahnhofsgebäudes ihr eisernes Gerippe emporstreckt. Das ist kein Motiv für eine monumentale Darstellung, sondern höchstens für die Illustration einer Einladungs- oder Tischkarte. Kaulbach hat uns in seinen großen Wandgemälden im Treppenhause des neuen Museums in Berlin gelehrt, welche Rollen allenfalls dem Humor neben den ernststen Darstellungen zu spielen erlaubt ist, indem er in einem schmalen, auch in der Farbe hinter jene zurücktretenden Fries durch das Spiel muntren Genien die Ereignisse der Weltgeschichte glossirt hat. Aber flüchtige Improvisationen mit scherzhaftem Anstrich gleichwertig und mit gleichen Präensionen neben die prächtige Allegorie der Renaissance zu stellen, ist ein Mißgriff. Derselbe wiederholt sich noch einmal auf dem die Periode des Pfahlbaues symbolisirenden Bilde, wo ein noch halbwilber Naturmensch sich vor einem grotesken Meerungeheuer auf ein Gerüst gerettet hat, welches am Ufer eines Sees aus unbehauenen Baumstämmen errichtet worden ist. Beide, der Mensch wie das Seetier, sind lächerliche Karikaturen, welche das monumentale Größenverhältnis nicht vertragen können. Aber auch die übrigen Bilder erheben sich nicht weit über die Illustration. Die griechische Baukunst ist einmal durch Orpheus, den Vater der Harmonie, vertreten, bei dessen Saitenspiel die Tiere des Waldes ihre Wildheit ablegen und geschäftige Genien Stein zum Stein fügen, bis sich die schlanke Säule erhebt, das andermal durch einen griechischen Jüngling, der im Vordergrund einer Landschaft einen Marmorblock bearbeitet, der vermutlich zum Bau des hinten sichtbaren Tempels dienen soll. Den Orpheus wollen wir gelten lassen. Sollte aber die Erinnerung an die klassischen Meisterwerke der griechischen Baukunst nicht lebendiger wachgerufen werden können als durch ein armseliges Tempelchen und durch einen langweiligen Steinhauer, auf den auch nicht ein Abglanz hellenischer Schönheit ge-

fallen ist? Die dritte Freskenreihe, welche die Baukunst des Mittelalters vertritt, ist ungleich besser geraten. Auf dem Ringthurme einer Burg sitzt die Patronin des Mittelalters, Maria mit dem Kinde. Dann sieht man einen Mönch im Kreuzgange eines romanischen Klosters, welcher an einer Wandmalerei beschäftigt ist, während der Bruder Architekt seinem Werke zuschaut, und zum dritten ist das Kuppelgewölbe eines gothischen Domes geschildert, von dessen Höhe herab der Baumeister, umgeben von den Würdenträgern der Kirche und seinen Bauleuten, das Römerglas zur Weihe herabwirft. Diese Komposition steht in ihrer lebhaften Frische und in ihrer überzeugenden Wahrheit dem Renaissancebilde am nächsten.

Hinsichtlich des Kolorits hat Prell der Freskotechnik alle nur möglichen Effekte abgezwungen. Aber trotz seiner Bemühungen hat er der Freskomalerei den kühlen, starren Ton nicht nehmen können, der ihr nun einmal anhaftet, wenigstens in unserm Klima, wo das Sonnenlicht selbst im Hochsommer nicht so intensiv und gleichsam die Farbe verstärkend wirkt wie in Italien. Wenn man dabei auf den alten Grundsatz weist, daß sich die dekorative oder monumentale Malerei durch die Bescheidenheit des Tones der Architektur unterordnen muß, so darf man auf der andern Seite nicht vergessen, daß seit der Zeit, wo man jenes Dogma zuerst aufstellte, auch die Architektur ganz anders in die Farbe gegangen ist, und daß ihr die Malerei, wenn auch immer noch in gewisser Entfernung, auf diesem Wege folgen muß. Ob das mit Hilfe der Freskotechnik zu erreichen ist, scheint mir zweifelhaft. Eine vollkommen stichhaltige Probe hat dagegen die Wachsmalerei abgelegt, in welcher der dritte der monumentalen Cyklen, mit dem wir uns noch beschäftigen wollten, der Bilderschmuck des Erfurter Rathauses, ausgeführt ist.

(Schluß folgt.)



Austriacismen.



ie Nummern 48, 49 und 50 des vorigen Jahrgangs der Grenzboten enthalten unter der Überschrift „Fremdwörterseuche“ eine höchst verdienstliche Abhandlung des Herrn Herm. Kiegel, die ich mit großem Interesse gelesen habe und von der nur zu wünschen ist, daß sie allseitig nach Gebühr gewürdigt werden möchte. Freilich, gut Ding will Weile haben, und der Herr Verfasser ist auch nichts weniger als hoffnungsvoll, daß es mit der Reinigung unsrer Sprache von Fremdwörtern schnell von statten gehen werde, manche derselben sind uns ja auch kaum entbehrlich. Aber wenn die öffentlichen Behörden, die Schulen u. s. w. in seinem Sinne vorgehen, dann wird eine Wendung zum Bessern sicher nicht ausbleiben. Am wirksamsten würde die Sache ohne Zweifel durch die Tagespresse gefördert werden, falls sie, die gerade durch den übermäßigen Gebrauch von Fremdwörtern vielfach sündigt, wenigstens in ihren Leitartikeln sich einer Besserung befleißigte.