



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Anton Springer.

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

schädigungsfreien Fälle nicht die der ersatzpflichtigen weit übersteigt, da sie ja die Mittel zu den Zahlungen aus den einzelnen Prämien sich erst erwerben soll.

Für diejenigen Leser, welchen die Besprechung so rein materieller Fragen an diesem Orte nicht recht genehm gewesen sein mag, wollen wir einige allgemeine Bemerkungen hinzufügen. An und für sich werden sie uns einräumen, daß der ganze Gegenstand ein mindestens culturhistorisches Interesse hat, indem sich daraus erkennen läßt, wie die Menschen bei mehr und mehr geordneten Zuständen darauf verfallen, das Gebiet des Ungefähr wenigstens in seinen schlimmsten Folgen möglichst zu beschränken. Der erste Schritt zur Civilisation ist das Sparen von heute auf morgen, nur der Wilde schwelgt heute im Ueberfluß und hungert wenige Tage darauf. Versicherung nehmen ist auch nicht mehr als rechtzeitig ein Opfer zur Abwendung eines spätern möglichen Schadens zu bringen. Dazu reicht aber nicht die Vorsorge der Einzelnen, sondern nur die gemeinsame Einsicht Vieler aus; daher dann die Entstehung großer Versicherungsanstalten. Vielleicht rechtfertigt schon dieser Gesichtspunkt die genauere Bekanntschaft mit den einzelnen Versicherungsarten, als ebenso vielen Mitteln zu demselben Zwecke. Viel wichtiger ist es aber zu sehen, wie die Menschen auch ohne die Mystik der Socialisterei und das damit verbundene Hohepriesterthum der socialistischen Obererfinder und Mystagogen auf das gekommen sind, was diese als Solidarität der Interessen bezeichnen. Im Ganzen und Großen ist sie schon durch den Staat und dessen Einrichtungen dargestellt; nach einzelnen Beziehungen durch die Versicherungsanstalten. Nur kaiserlich französischer Socialismus konnte darauf verfallen, auch das gesammte Versicherungswesen an den Staat ziehen zu wollen; das hieße aber die freie Beweglichkeit des einzelnen Interesses und damit den eigentlichen Boden des Versicherens nehmen. Bei aller Kühnheit der pariser Projectmacherei mußte daher jener Plan noch vor seiner Geburt sterben.

Anton Springer.

Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert. Leipzig, Brockhaus.

Dies vortreffliche Buch vergegenwärtigt uns einen dreifachen Fortschritt unsers Jahrhunderts: in der Kunst selbst, in ihrer Erkenntniß und in ihrer Schilderung. Ueber den ersteren wollen wir uns hier um so weniger verbreiten, als man ihn aus der Darstellung des Verfassers am besten kennen lernen kann. Auch haben wir nicht einmal völlig um funfzig Jahre zurückzugehen, um die auf diesem Gebiet erfolgten enormen Veränderungen gewahr zu werden,

wenigstens in der Kunst, deren Entwicklung am kräftigsten und vielseitigsten gewesen ist, in der Malerei, kommt uns vieles jetzt schon antediluvianisch vor, was vor einem Menschenalter oder noch später Bewunderung gefunden hat. Ein Bild, wie der Compromiß von de Viasre würde heute mindestens nicht mehr als ein unbegreifliches technisches Wunderwerk angestaunt werden, wie es 1843 in Deutschland fast überall geschah. Ein Bild wie Bendemanns trauernde Juden, das 1832 einen Sturm des Enthusiasmus erregte, würde heute zwar noch immer als ein sehr respectables Erstlingswerk anerkannt werden, aber niemandem würde es einfallen, den Künstler für einen künftigen Michel Angelo zu halten. Geht man vollends noch zehn und mehr Jahre zurück, in die Periode, wo man sich an Gerhard von Kügelgens Bildern erbaute, wo die landschaftlichen Visionen von Friedrich als tiefe Poesie galten, wo die Concurrnzbilder der weimarischen Kunstfreunde mit Wichtigkeit behandelt wurden, dann glaubt man kaum, daß seit der Zeit nur dreißig oder vierzig Jahre verfloßen sind.

Das Verständniß der Kunst hat nicht minder große Fortschritte gemacht. Jeder, der die betreffende Literatur des ersten und zweiten Jahrzehnts einigermaßen kennt, weiß wie befangen, einseitig, principlos und dilettantisch der damalige Kunstenthusiasmus war. Die gegenwärtige Kritik ist schon deshalb vor Verirrungen und Parteilichkeiten sehr viel mehr gesichert, weil sie auf weit vollständigere und umfassendere Anschauungen basirt ist — Dank den Chausseen und Eisenbahnen, die von ihren Gegnern als der größte Verderb aller Romantik, Poesie und selbst aller ruhigen Bildung verschrien werden. In Eckermanns Gesprächen behandelt Goethe einmal die Befragung phidiasischer Sculpturen nach London wie billig als ein epochemachendes Ereigniß auch für die gegenwärtige Kunst, und äußert, daß man vielversprechende junge Bildhauer wol auf Staatskosten nach England senden könne, um dieses unschätzbaren Anblicks theilhaft zu werden. Heutzutage reisen nicht nur so begünstigte Künstler, sondern auch tausende von Kunstfreunden in sehr bescheidenen Verhältnissen überall hin, wo bedeutende Kunstwerke zu sehen sind. Der Verfasser des vorliegenden Buchs, der Universitätslehrer in Bonn ist (wie wir aus Erfahrung versichern können, ist dies keine der vorzugsweise begünstigten Lebensstellungen) kennt beinah die ganze europäische Kunst nach eigener Anschauung. Wenn er einige Länder, wie die skandinavische und pyrenäische Halbinsel, nicht selbst gesehn hat, so hat er diese Lücken seiner Anschauung durch den Besuch der allgemeinen europäischen Kunstausstellung in Paris genügend ausgefüllt. Eine Gesamtübersicht, wie sie dort geboten wurde, doppelt unschätzbare durch die Möglichkeit der Vergleichung so vieler verschiedenen Richtungen und Kunstweisen, würde vor einem Menschenalter kaum von einem Enthusiasten geträumt worden sein.

Endlich freuen wir uns, daß der Verfasser seinen Gegenstand so gut darzustellen versteht. Kunstwerke zu beschreiben ist immer nicht leicht; steuert man auch glücklich zwischen der Scylla tönender, aber leerer Phrasen und der Charibdis einer trocknen Specification von Details hindurch, so ist man doch noch lange nicht sicher, den Eindruck, den man selbst empfangen hat, bei dem Leser zu erwecken. Dazu ist erforderlich, daß der Ausdruck voll Wärme, Schwung und Kraft der Anschauung sei. Vor hundert Jahren gehörte das Genie Winkelmanns dazu, diese Eigenschaften der damals noch steifen und ungelenteten Sprache mitzutheilen. Schilderungen, wie er sie vom Laokoon, vom Torso und vom Apoll von Belvedere gemacht hat, konnte damals, (nicht bloß was Tiefe der Auffassung, sondern auch was Kraft und Schönheit des Ausdrucks betrifft) schwerlich ein anderer machen; und doch kostete ihm eine davon drei Monate. Es ist wol nicht so bekannt als es zu sein verdiente, daß Lessing den zweiten Theil seines Laokoon französisch herauszugeben beabsichtigte. Sein literarischer Nachlaß (Band 2 der Lachmannschen Ausgabe) enthält eine französische Bearbeitung der Vorrede zum ersten Theil. Am Schluß sagt er: „Je vais le rediger de nouveau et en donner la suite en français, cette langue m'étant dans ses matières tout au moins aussi familière que l'autre. La langue allemande, quoique elle ne lui cède en rien, étant maniée comme il faut, est pourtant encore à former, à créer même pour plusieurs genres de composition, dont celui-ci n'est pas le moindre. Mais à quoi bon se donner cette peine, au risque même de n'y reussir pas au goût de ses compatriotes? Voilà la langue française déjà toute créée, toute formée: risquons donc le paquet.“ So schwer fand es der Mann, dessen deutsche Prosa nie übertroffen werden wird, über ästhetische Gegenstände deutsch zu schreiben! Dank ihm und den andern Heroen unsrer großen Literaturperiode ist es uns Epigonen so leicht, daß es jeder Gebildete kann, der seinen Gegenstand durchdrungen und die aufs reichste entwickelte Sprache handhaben gelernt hat. Die Zahl derjenigen, die gegenwärtig über Kunst gut schreiben, ist sehr groß, und der Verfasser gehört zu denen, die am besten schreiben.

Wie billig nehmen in einer Darstellung der gegenwärtigen Kunstzustände (nur eine „Geschichte“ möchten wir sie nicht nennen, obwol der Verfasser diesen Titel in der Einleitung zu vertheidigen sucht) Sculptur, Malerei und deren Schwesterkünste bei weitem den meisten Raum ein, denn von unsrer Architektur ist nicht viel Positives zu sagen. Der Verfasser „bekennt sich zu realistischen Grundsätzen“ was, wie wir denken, jeder thut, der das geistige Leben der Gegenwart begreift. Eine Kunst, die den Realismus durchaus negiren wollte (so weit dies bei unsrer gegenwärtigen Cultur überhaupt möglich ist), würde wie ein exotisches Gewächs absterben, dem ein fremder Himmel und ein fremder Boden keine nährenden Stoffe zuführen kann. Damit ist natürlich dem

Idealismus nicht die Berechtigung abgesprochen, ja er ist das andere Lebensprincip, ohne das eine gesunde Entwicklung unmöglich ist, aber die ausschließliche Herrschaft auf dem Gebiet der Kunst kann er in der Gegenwart nicht beanspruchen, und weder seine Freunde noch seine Gegner können sich der Einsicht verschließen, daß der Sieg des Realismus bereits entschieden ist. Trotz dieser Parteilichkeit ist der Verfasser, wie uns scheint, vollkommen gerecht, namentlich in seiner Darstellung von Cornelius und Kaulbach. Man hat das Urtheil über den letztern hart gefunden (und allerdings dürfte einiges, namentlich was über die Fresken für die neue Pinakothek gesagt ist, der Milderung bedürfen), aber ihm Ganzen wird es jeder unterschreiben, der an die höchste Begabung auch den höchsten Maßstab anlegt. Allenfalls kann man dem Verfasser vorwerfen, daß er die Realisten mit größerer Wärme geschildert hat als die Heroen des Idealismus. Die Schilderung von Gallait dürfte das Glänzendste in dem ganzen Buch sein, wir wollen eine Stelle daraus mittheilen. Er wird mit Biasre verglichen, den der Unverstand des großen Publicums bei dem ersten Bekanntwerden leider in Deutschland (und zum Theil noch jetzt) für seinen ebenbürtigen Rivalen ansah. Sehr richtig wird Biasre als ein großer Colorist, aber kein großer Maler bezeichnet. „Ueber seine Farbe erstreckt sich die Herrschaft seiner Phantasie nicht, die Fähigkeit des Colorits, gleichmäßig wie die Zeichnung das Innere der Seele zu öffnen und die Bedeutung des Vorgangs symbolisch zu offenbaren, ist ihm größtentheils entgangen. Desto klarer tritt dieselbe in Gallait's Bildern uns entgegen. Wenn vor allem die malerische Vollendung derselben gepriesen wird, so wird darunter nicht allein das hohe Maß technischer Kraft, sondern auch der große Antheil, den die Farbe an der Composition, an der tiefen Schilderung besitzt, verstanden. Gallait denkt und fühlt in Farben. Kaum taucht in seiner Phantasie ein Motiv auf, kaum hat er eine Gestalt im Geiste entworfen, so ist ihm auch schon die eigenthümliche Färbung gegenwärtig, welche ausschließlich zu dem Charakter jener paßt und eine physiognomische Wahrheit in sich trägt. Welche Beleuchtung, welcher Gesamnton angewendet werden müsse, dafür entscheidet sich Gallait nicht durch Rücksicht auf den zufälligen äußern Effect, sondern durch die klare und unmittelbare Einsicht in die innere Nothwendigkeit. Ob ein volles und klares Tageslicht die Scene mit schneidender Schärfe erhellen, ob leicht verwebtes Helldunkel einen ungewissen Schein über den Vorgang verbreiten oder eine schwere bleierne Luft sich über den Vorgrund lagern, hinten aber der Himmel sich aufklären und das gepreßte Gemüth beruhigen soll, dies steht immer in dem innigsten Zusammenhange mit der geistigen Stimmung, welche der Schilderung zu Grunde liegt, und hängt unmittelbar mit der Bedeutung und Natur der Handlung zusammen. Bei diesen Allgemeinheiten bleibt Gallait nicht stehen; bis in die geringste Einzelheit herab behält

die Farbe die seelenhafte Natur; auch die ausgearbeitetste Individualität wird mit vollendeter Wahrheit durch die eigenthümliche Farbengebung charakterisirt. Gallait kennt nicht die selbstständige, für sich bestehende Linien Schönheit, im Aufbau der Gruppen, in den Umrissen beharrt der Meister bei der anspruchslosen Einfachheit, welche die wirkliche Natur offenbart; ungezwungene Deutlichkeit ist alles, was er in dieser Beziehung anstrebt. Im Gegensatz zu deutschen Werken, die im unfertigen Zustand als Skizze oder Carton die größte Vollendung besitzen, üben Gallaits Bilder nur als Gemälde geschaut den echten Eindruck; natürlich da sie Poesie, Stimmung, Individualität erst durch die Farbe erhalten, bei ihrer Schöpfung schon auf die Mitwirkung der letztern gerechnet wurde. Das unterscheidet Gallait von den meisten Kunstgenossen und hebt ihn hoch über die gesammte belgische Schule, daß seine Phantasie eine ausschließlich malerische ist, in welcher Gedanke und malerische Form, Zeichnung und Colorit in Eins zusammenfallen, daß er nur mit rein malerischen Mitteln wirkt, aber diese vollkommen beherrscht und mit Meisterschaft handhabt.“

Man mag mit diesem Urtheil nicht ganz übereinstimmen, auch Verehrer Gallaits werden vielleicht seine Vorzüge zu stark hervorgehoben, seine Mängel zu sehr vertuscht finden, da die „anspruchlose Einfachheit“ seiner Linien bisweilen in der That unstatthafte Nachlässigkeit oder Vernachlässigung ist. Aber man wird wenigstens daraus entnehmen, daß der Verfasser im besten Sinne des Worts zu sehen versteht. Dies sollte allerdings bei einem Kunstkritiker selbstverständlich sein — aber da es doch leider in Wirklichkeit nicht immer der Fall ist, muß es als ein Vorzug hervorgehoben werden. Der Verfasser bemerkt mit Recht, daß das Auftreten der gewöhnlichen Kritik die absurde Meinung vieler Künstler, über die Kunst könne nur ein Künstler richten, bis auf einen gewissen Grad entschuldige. Mit Unrecht sagt er aber, daß auch Apelles diese Meinung getheilt habe. Wenn er wirklich Alexander den Großen, der sich in seinem Atelier über ästhetische Dinge vernehmen ließ, mit der Bemerkung unterbrach, daß er von dem Farbenreißer ausgelacht werde, so that er es nicht, weil der große Monarch überhaupt Kunsturtheile abgab, sondern weil sie thöricht waren. Apelles war es ja grade, der nach der bekannten Erzählung bei Plinius seine Gemälde öffentlich ausstellte, und hinter ihnen verborgen auf die Urtheile des Publicums lauschte, um Nutzen daraus zu ziehn.

Darin liegt ein Hauptvorteil dieses Buchs, daß der Verfasser überall nach Eindrücken urtheilt, die er durch ein kunstgeübtes Auge empfangen hat, ohne sich durch Abstractionen und Theorien bestimmen zu lassen, wie es nur zu viele Aesthetiker der Gegenwart zu thun pflegen. Dadurch gerieth man in Gefahr, das Wesen der Künste zu verkennen, ihnen Leistungen zuzutraun, die mit der Natur ihrer Darstellungsmittel unvereinbar sind, zu preisen, was sie

in unnatürlicher Auflehnung gegen ihre eigensten Gesetze hervorbringen und sie zu tadeln, wenn sie sich innerhalb der ihnen angewiesenen Grenzen halten. Ueber nichts gehn wol die Ansichten so weit auseinander, als über Darstellbarkeit und Undarstellbarkeit. Es wird Vielen als Kezerei erscheinen, wenn der Verfasser die Darstellbarkeit des Gedankens in Frage zieht, der sich in der Schiller- und Goethegruppe zu Weimar aussprechen soll. „Wer den Gedanken dieser Gruppe zuerst geboren hat, meinte es wol gut mit unsern Dichterkhelden, hat aber die Leistungsfähigkeit der Plastik auf eine harte Probe gestellt. Schwerlich kann man eine härtere Abstraction ersinnen und ein minder greifbares Ding ausdenken, als die der Gruppe zu Grunde liegende Idee. Das Verhältniß zwischen beiden Dichtern, die Thatsache und die bestimmte Art ihres Zusammenwirkens soll in derselben zum Ausdruck kommen. Ist denn der Zusammenhang zwischen Goethe und Schiller etwas Einfaches und sinnlich Wahrnehmbares? Kann dieser Zusammenhang anders als zeitlich entwickelt werden? — wie er ja auch in Wirklichkeit nur nach und nach sichtbar wurde. Heißt denselben plastisch darstellen, nicht in Wahrheit ein verwickeltes und keineswegs unmittelbar verständliches Capitel der Literaturgeschichte symbolisiren? Es übersteigt schlechterdings die Grenzen der bildenden Künste und erscheint vollends für die Ausdrucksmittel der Plastik ganz unmöglich, das Wechselverhältniß zwischen den beiden Männern klar und richtig darzustellen.“ Dieser Ansicht stimmen wir (ohne das Werk gesehen zu haben) vollkommen bei, glauben aber gern, daß es dem Künstler gelungen sei, die Ungunst des Gegenstandes bis auf einen gewissen Grad zu überwinden, und wenn er auch nicht die angegebene Intention auszudrücken vermochte, doch eine schöne und bedeutende Gruppe unsrer großen Dichter zu geben.

Ganz besonders eignet sich Springers Buch zur Orientirung in den Kunstzuständen der Gegenwart durch seine Kürze und Uebersichtlichkeit. Seine praktische Brauchbarkeit wird durch ein angehängtes Künstlerverzeichnis erhöht; in diesem fehlen freilich manche Namen, die man zu finden erwarten könnte, und nicht alle Angaben dürften zuverlässig sein. Für den gewöhnlichen Gebrauch ist es vollkommen ausreichend.

Kleine ästhetische Streifzüge.

Als Schiller die Götter Griechenlands schrieb, jenes Gedicht, aus welchem eine so unnenmbare Sehnsucht nach der verlorenen Einheit der menschlichen Natur athmet, war es nicht die Kenntniß des griechischen Alterthums, was ihn befeelte, sondern ein innerer Instinct, der, durch den Pietismus und das