



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die Hauptströmungen in der bildenden Kunst der
Gegenwart. 1.

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

die cyprischen Thongefäße klassificirt, der Zweite durch seine ägyptologischen Anmerkungen, die den Text Cesnolas berichtigen oder erklären. Die Sternsche Uebersetzung ist lesbar und, soweit wir gesehen, auch treu. Die Ausstattung ist, wie Professor Ebers sagt, der das Ganze besür- und bevormortet hat, nicht nur würdig, sondern geradezu glänzend.

Leipzig.

B. Gardthausen.

Die Hauptströmungen in der bildenden Kunst der Gegenwart.

1.

Die Pariser Weltausstellung einerseits und die internationale Münchener Kunstausstellung andererseits haben eine so gewaltige Menge der ausserlesensten Kunstschöpfungen aus allen europäischen Kulturländern zusammengeführt, daß das Wagniß, auf Grund dieses umfangreichen Materials ein Bild von den Hauptströmungen, von den bewegenden Faktoren der modernen Kunstentwicklung in Europa zu entwerfen, nicht allzukühn erscheinen dürfte. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß sowohl in Paris wie in München die Quintessenz dessen vereinigt war, was die bildenden Künste in den einzelnen Ländern während der letzten fünfzehn Jahre geleistet haben. Was wenigstens Frankreich, Belgien, Oesterreich und Italien anlangt, so kann der Schreiber dieser Zeilen nach seinen Studien an Ort und Stelle eine gewisse Garantie dafür übernehmen. Für Deutschland, welches in Paris numerisch nur schwach, in München numerisch desto stärker, aber qualitativ bei weitem nicht der wahren Sachlage entsprechend vertreten war, bieten die akademischen Kunstausstellungen in Berlin den nöthigen Stoff, um ein sicheres Urtheil über den gegenwärtigen Stand seiner Kunst zu gewinnen.

Dies Urtheil wird sich nun freilich etwas anders gestalten, als es der französische Akademiker Charles Blanc in seinem Buche über „Die schönen Künste auf der Weltausstellung von 1878“ gefällt hat. Der bekannte Kunstschriststeller, der sich in seinem Vaterlande einer wahrhaft beneidenswerthen Infallibilität erfreut, kann von dem Verdachte, auf dem Gebiete der Kunstkritik Revanche für Sedan nehmen zu wollen, nicht ganz freigesprochen werden. Er ist nicht unwissend genug, um nicht gewußt zu haben, daß der Saal voll

Genrebilder und Landschaften, die in aller Eile nach den willkürlichen Neigungen einiger Künstler zusammengerafft waren, die deutsche Kunst in ihrer Totalität nicht repräsentiren konnte. Trotzdem faßt er sein Urtheil über die außerfranzösische Kunst in folgende Sätze zusammen: „Was diese gemeinsame Konkurrenz unsern Augen offenbart, ist folgendes: Die Kunst erwacht in Griechenland und Italien, sie geht in Spanien einer Umwandlung entgegen, und in Portugal schläft sie ein; England verleiht ihr in merkwürdiger Weise einen eigenthümlichen Privatcharakter, Belgien kultivirt sie mit Erfolg und Liebe, und Deutschland hält ihre Ehre aufrecht; in Holland wird sie grämlich, in Dänemark vegetirt sie, in Schweden führt sie ein beschränktes Dasein, und in Rußland feiert sie. Die Schweiz besitzt nur eine fragmentarische Kunst. Oesterreich-Ungarn scheint allein die edle, ehrgeizige Absicht zu haben, eines Tages, wenigstens in der Malerei, vorneanzustehen.“

In diesen Sätzen ist Wahres mit Falschem gemischt. Die Absicht, Oesterreich auf Kosten Deutschlands ein Kompliment zu machen, ist unverkennbar. Aber Deutschland darf von diesem Komplimente einen guten Theil für sich in Anspruch nehmen. Die Kunst Oesterreichs, insbesondere die Malerei, ist von der Deutschlands nicht zu trennen. Männer wie Makart, Gabriel Max, Defregger, Kurzbauer, Benczur sind Sprößlinge der Münchener Schule, Munkacsy und H. v. Angeli haben ihre künstlerische Reife in Düsseldorf erhalten, und nur die Gruppe der Slawen, Matejko, Brozik, Czernak, steht außerhalb der deutschen Kunstbewegung. Freilich präsentirt sich die Kunst Oesterreichs in ihrer Gesamtheit ungleich glänzender als die Deutschlands. Das ist aber nicht so sehr der höheren künstlerischen Bedeutung und Begabung ihrer einzelnen Vertreter zu danken als vielmehr der aufmerksamen und verständnißvollen Pflege der österreichischen Regierung, speziell des Kaisers Franz Joseph, welcher in der schwersten Periode seiner Regierung den Plan zu einer hochherzigen Förderung der Künste in großem Stile faßte. Seiner Initiative ist der mächtige Aufschwung zu danken, welchen zunächst die Architektur und in ihrem Gefolge die gesammte Kunstindustrie genommen hat. Plastik und Malerei blieben nicht zurück, und besonders die erstere hat unter Kaiser Franz Joseph eine Höhe erreicht, die sie unter keinem seiner Vorgänger eingenommen. So war die großartige Huldigung, welche Kunst und Gewerbe dem österreichischen Kaiserpaare am Tage seiner silbernen Hochzeit darbrachten, keine inhaltsleere Schmeichelei, sondern ein verdienter Zoll wohlbegründeter Dankbarkeit.

Die politische Gestaltung Deutschlands macht eine gleiche Einwirkung vom Throne herab unmöglich. Die Pflege der Kunst bleibt nach wie vor den Einzelstaaten überlassen: Das Reich als solches hat für die Förderung der zeitgenössischen Kunst noch so gut wie nichts gethan. Die einzige Unternehmung

in großem Maßstabe, deren Kosten das Reich getragen, sind die Olympia-Ausgrabungen, und ihren Nutzen für die Kunst unserer Zeit nachzuweisen, mag einem Scharfsinne und einer Beredsamkeit überlassen bleiben, die größer sind als die meinigen. Es muß jedoch anerkannt werden, daß speziell in Preußen, seitdem die Sorge um Sicherung des erworbenen Besitzes und der neugewonnenen Machtstellung einigermaßen in den Hintergrund getreten ist, die Kunstinteressen mit ungleich größerem Ernste und größerem Nachdrucke gewahrt werden, als es vor dem französischen Kriege geschah. Zunächst ist freilich die Pflege, welche man neuerdings der Kunst zugewandt hat, noch eine einseitige. Man bevorzugt die alte Kunst zu sehr zum Nachtheile der modernen. Noch haben die Archäologen in den Kreisen unserer Kunstverwaltung die Oberhand, und es ist daher begreiflich, sogar verzeihlich, daß hier persönliche Neigungen den Ausschlag geben, wenn mit der Herrschaft dieser Neigungen nur nicht eine offenbare Geringschätzung der modernen Kunst Hand in Hand ginge! Die Klagen unserer Künstler hierüber sind nur zu berechtigt. Trotz des großen Abstandes zwischen heute und früher entspricht das Budget unserer Kunstverwaltung noch bei weitem nicht der Würde Preußens. Die Vergleiche mit Frankreich würden hier so beschämend für uns ausfallen, daß wir ihnen lieber aus dem Wege gehen. Nur soviel sei zum Verständniß des folgenden hervorgehoben, daß beispielsweise im französischen Kunstbudget für 1878 500 000 Frcs. für Ankäufe von Werken lebender Künstler von dem jährlichen „Salon“ ausgeworfen waren. Wenn man sich dabei erinnert, daß die Regierung bei ihren Erwerbungen in erster Linie die Malerei großen Stils bevorzugt, so hat man die Erklärung der hohen Blüthe, deren sich gerade die Historienmalerei in Frankreich erfreut. Freilich darf dabei nicht verschwiegen werden, daß dieselbe auch an und für sich in Frankreich einen günstigeren Boden findet als in Deutschland. Die Gründe dafür sind in der Natur des romanischen Volkscharakters zu suchen.

Während in Deutschland die Romantik kaum ein halbes Jahrhundert lang die Geister beherrscht hat, ist sie in dem fast ausschließlich katholischen Frankreich noch heute so mächtig wie zur Zeit des legitimistischen Königthums. So sehr die Stimmführer der dritten Republik auch mit ihrem Voltairianismus kokettiren, das Volk in seiner großen Masse sowohl wie die Crème der vornehmen Gesellschaft ist davon so gut wie ganz freigeblieben und huldigt nach wie vor dem naivsten Kinderglauben, welcher die wunderbarsten Ereignisse der Religion, der Sage und der Geschichte mit derselben Unererschütterlichkeit aufnimmt. Die kritische Geschichtsforschung, im Grunde selbst ein Kind der Romantik, ist in Deutschland zugleich ihr rücksichtslosester Gegner gewesen. Vor ihrem kalten Lichte zerstoßen die magischen Nebel der Romantik in ein

wesenloses Nichts, und der Historienmalerei in dem Sinne, wie sie die Düsseldorfser kultivierten, wurde der Boden entzogen. Alle die schönen historischen Anekdoten, welche die Düsseldorfser so herzbeweglich zu schildern wußten, die großen weltgeschichtlichen Ereignisse, die in der Begegnung zweier Monarchen oder in einer andern ebenso feierlichen Staatsaktion gipfelten, die geflügelten Worte der Weltgeschichte: *l'état c'est moi* und ähnliches, die in dramatischen Szenen darzustellen die Düsseldorfser sich ebenfalls nicht verdrießen ließen — alle diese beliebten Paradesperde der Historienmalerei wurden von der Geschichtsforschung erbarmungslos ihrer Glorie entkleidet und in die Kumpelkammer geworfen. Damit war der Düsseldorfser Richtung der Garaus gemacht. Sie starb zugleich mit ihren Begründern aus, und ich glaube, daß ihr heutzutage niemand eine Thräne nachweint. Die dritte Generation der Düsseldorfser Maler nach W. v. Schadow hatte übrigens ihren Schwerpunkt bereits anderswo gesucht und gefunden, im Genrebilde und in der Landschaft, und auf beiden Hauptgebieten der modernen Malerei Erfolge erzielt, welche mit den Jahren zu wachsen scheinen.

Ähnlich ist es mit der religiösen Malerei gegangen, die, soweit sie nicht das Andachtsbild im engeren Sinne kultiviert, eigentlich von der Historienmalerei nicht zu trennen ist. Die kritischen Untersuchungen der Tübinger Schule und ihre Popularisierung durch Strauß, der im Gegensatz zu seinem französischen Rivalen Renan keinen Schimmer von Romantik an sich hat, erschütterten ebenso sehr den Glauben an die Realität der heiligen Geschichte, wie die Forschungen der Historiker die Betrachtung der Profangeschichte in andere Bahnen gelenkt hatten. Cornelius und Overbeck hatten ohnehin niemals feste Wurzeln im Volke zu fassen gewußt. Sie und die übrigen Nazarener und selbst diejenigen Historienmaler der neudeutschen Kunst, welche gewisse Concessionen an die immer mächtiger anschwellende, realistische Zeitströmung machten, wie Kethel und Schnorr von Carolsfeld, vermochten immer nur eine kleine Gemeinde um sich zu versammeln, deren glühender Enthusiasmus und deren eifrige, literarische Propaganda den aufmerksamen Beobachter nicht darüber hinweg zu täuschen vermag, daß das Volk dieser ganzen Bewegung kalt und theilnahmlos gegenüberstand. Selbst Kaulbach, der witzige Rechner, der so geschickt die Schwächen und Neigungen des tonangebenden „gebildeten“ Publikums zu benutzen wußte, hat trotz seiner Klugheit nicht lange das Terrain zu behaupten gewußt. Am Ende platzte doch die innere Leere aus allen Nähten seiner aufgedunsenen Gliedergruppen heraus.

Im Volke behielt der Realismus der Düsseldorfser den Idealisten gegenüber den Sieg, so scheel auch die letzteren auf die rheinischen Farbenkünstler hinüberblicken mußten. Aber wie haben sich seitdem die Begriffe geändert! Was

man damals Realismus nannte, erscheint uns heute im Lichte des Idealismus und obenein noch in dem eines falschen Idealismus. Für uns haben sich die Gegensätze von damals fast schon vermischt. Was die Nazarener von den älteren Düsseldorfer Historienmalern unterscheidet, ist wenig mehr als die Farbe und ein tieferer geistiger Gehalt auf jener Seite, ein philosophisches Gedankenpiel, welches der Kunst eher schädlich als nützlich ist.

In den vierziger Jahren erfolgte dann jene Revolution durch die Wanderung der beiden großen Historienbilder der Belgier Gallait und de Bieffe, „Die Abdankung Karls V.“ und „Der Kompromiß des niederländischen Adels (1566)“, durch die Hauptstadt Europas, jene Revolution, welche den Sieg des Farbenrealismus vollständig machte. In Berlin erlitt Cornelius persönlich durch die belgischen Bilder eine Niederlage, von der er sich in den Augen der Berliner niemals wieder erholt hat. Aber auch die belgische Historienmalerei, welche wie ein glänzendes Meteor am Kunsthimmel Europas aufstieg, hat nur ein verhältnißmäßig ephemeres Dasein gefristet. Man wird zu tiefem, schmerzlichem Nachdenken angeregt, wenn man bei der Betrachtung einer in der Weltgeschichte so winzigen Spanne Zeit, wie die eines halben Jahrhunderts ist, gewahr wird, mit welcher fabelhaften Schnelligkeit sich die scheinbar eisenfestesten Kräfte, die produktivsten Genies aufreiben und in Atome zerstäuben. Nicht viele besitzen die Elastizität des Geistes wie Altmeister Karl Lessing, der in den letzten Jahrzehnten die Landschaftsmalerei in durchaus modernem Geiste mit demselben großen Erfolge kultiviert wie vor einem Vierteljahrhundert die Geschichtsmalerei im Sinne der älteren Düsseldorfer.

Heute nehmen die belgischen Maler eine stark prononcierte Stellung ein. Von der ritterlichen Romantik eines Gallait und de Bieffe, die zwar beide noch unter den Lebenden weilen, aber gänzlich in den Hintergrund des künstlerischen Schaffens ihrer Nation getreten sind, ist heute gar nichts mehr übrig geblieben. Unter den sich kreuzenden Einflüssen der französischen Malerei und der heimischen, auf van Eyck und seinen Nachfolgern fußenden Tradition hat sich ein kühner, häufig auch krasser Realismus und Naturalismus herausgebildet, der in seiner frischen, fast übermüthigen Reckheit mit dem zahmen Idealismus der vorausgegangenen Epoche keine Berührungspunkte aufzuweisen hat.

Auch in Deutschland war inzwischen unter der Einwirkung der Belgier eine neue Schule von Historienmalern entstanden, welche sich mit Glück der Realität der modernen Geschichtsauffassung zu accomodiren suchte. Ihr Haupt ist Piloty und ihr letzter glänzendster Sproß Hans Makart. Diplomatische Treue nicht bloß in der Darstellung der historischen Vorgänge, sondern auch in der Wiedergabe der äußeren Details, der Lokalitäten, Kostüme und Waffen, war das Hauptbestreben dieser Schule, in der sich die koloristischen Tendenzen der Düssel-

dorfer, Belgier und Franzosen zu einer neuen glänzenden Einheit verschmolzen. Was jedoch Cornelius und Kaulbach zuviel besaßen, besaß Piloty zu wenig. Neufere Handfertigkeit und geistige Vertiefung hielten sich bei ihm nicht die Wage. Er war in erster Linie Maler, und seine brillanten malerischen Qualitäten überwucherten bald alle übrigen Seiten seines künstlerischen Schaffens in dem Grade, daß über der glänzenden Schale der geistige Kern aufangs vernachlässigt, später ganz vergessen wurde. Dieser Kultus der Neufßerlichkeiten hat die Historienmalerei in München allmählich zu einer Theatermalerei degradiert, die sich selbst Genüge gethan zu haben glaubt, wenn sie den Effekt des lebenden Bildes erreicht hat. So ist aus der unwahren Romantik der Düsseldorfser die bunte Karnevalsparade der Münchener geworden, welche das wahre Wesen der Historienmalerei ebensowenig erschöpft.

Ist dieses aber überhaupt zu erschöpfen, ist es überhaupt zu begründen und zu definiren? Steckt wirklich das Wesen der Historienmalerei darin, daß man große Schatten der Vergangenheit auf die Leinwand beschwört? Und wo hört das Historienbild auf, wo fängt das historische Genre an? Friedrich der Große, der mit seinen berühmten Freunden zu Sanssouci die Freuden der Tafel genießt — ist das ein Vorwurf für ein Historiengemälde, oder gehört das bereits dem historischen Genre an? Ist der Inhalt oder der Maßstab das Kriterium, welches uns diese Grenzen finden hilft? Ist es der Maßstab, dann wäre Defreggers „Todesgang Andreas Hofers“ große Historie und das „Letzte Aufgebot der Tiroler gegen Napoleon“ nur ein Genrebild. Soll aber der Inhalt maßgebend sein, dann würde das Resultat unserer Klassificirung ein umgekehrtes sein müssen. Kann man sich ein Historienbild von großartigem Inhalt denken als die Schlacht bei Sedan oder die Proklamation des deutschen Kaisers in Versailles? Und doch soll die moderne Schlachtenmalerei und die Zeitgeschichte nach den Forderungen der strengsten Schulästhetiker von der Historienmalerei ausgeschlossen sein, die erstere, weil sie unästhetisch sei, weil sie nach der Ausbildung der modernen Taktik nicht mit der Wahrheit konkurriren könne, die andere, weil sie zur Tendenzmalerei reize. Nach diesen Grundsätzen, die sich merkwürdigerweise am nachdrücklichsten in der extrem-fortschrittlichen Presse vertreten finden, müßten wir Deutsche also auf die künstlerische Verherrlichung unserer größten Thaten verzichten, weil wir das Unglück gehabt, diese Thaten erst in der jüngsten Vergangenheit vollführt zu haben. Daß die Tendenzmalerei jedoch ebensosehr in der Schilderung uralter historischer Vorgänge zum Ausdruck oder zum Ausbruch gelangen kann, beweist am besten die Historienmalerei der polnischen Künstler, insbesondere eines Josef Brandt und eines Jan Matejko. Brandt ist noch der objektivere von beiden, der sich auf die Glorifikation polnischer Tapferkeit beschränkt. Matejko kehrt jedoch die Pfeile seiner Tendenz gegen andere

Rationen, auf seinem letzten Wanderbilde, „Die Schlacht bei Tannenberg“, in welcher die Blüthe des deutschen Ritterordens dem vereinten Ansturme der Polen und Lithauer erlag, gegen Preußen, den Hort des Germanenthums, welches als solcher der gefürchtetste Gegner jenes Panflawismus ist, der erst kürzlich bei dem Jubiläum des polnischen Romanschriftstellers Krasszewski die lächerlichsten Demonstrationen verübt hat. Auch der polnische Historienmaler Siemiradzki betheiligte sich dabei, der bei dieser Gelegenheit sein krasses Spektakelstück „Die lebenden Jackeln des Nero“ losgeworden ist und noch obenein die Gloriole des opferwilligen Patrioten eingeheimst hat.

Hier hat man die verpönte Tendenzmalerei zu suchen, hier und im Lager der ultramontanen belgischen Maler, die ihrem Deutschenhaß dadurch Luft machen, daß sie die dunkelsten Momente der deutschen Geschichte, Deutschland in seiner tiefen Erniedrigung, auffuchen, in lebensgroßen Figuren mit schadenfrohem Realismus versinnlichen und so ihren Groll, der an dem festgegründeten Bollwerk der Humanität, Geistesfreiheit und Gerechtigkeit im Herzen Europas ohnmächtig abprallt, gleichsam durch die Blume ausfauchen. Selbst ein französischer Kriegsmaler von ultrachauvinistischer Richtung, der in den Franc-tireurs der Loire und den Pariser Mobilgarden lauter Leonidasse sieht, ist nicht so verblendet, wie diese ultramontan-slawischen Farbenpolitiker, die nicht müde werden, sich den Gang nach Canossa mit ausführlichster Behaglichkeit auszumalen. Wir müssen im Gegentheil der Unparteilichkeit der französischen Militärmaler, welche Szenen aus dem letzten Kriege geschildert haben, unsere vollste Anerkennung zollen. Mit demselben Fleiße, mit demselben Respekt wie ihre eigenen Landsleute wird fast durchweg von ihnen der deutsche Krieger behandelt. Im Augenblick, wo letzterer ihnen zum Gegenstande künstlerischer Darstellung wird, gewinnt der den Franzosen eigenthümliche künstlerische Ernst die Oberhand über nationale Sympathien und Antipathien. In Frankreich fällt es keinem Menschen ein, die Kriegsmaler des Chauvinismus zu zeihen oder ihre Schöpfungen gar als unkünstlerisch oder unästhetisch zu verdammen, weil in Frankreich Jedermann eine viel zu hohe Achtung vor der geistigen und bildnerischen Thätigkeit eines Künstlers hat, um selbige durch engbrüstige Paragraphen und Definitionen in ihrem Glanz niederzuhalten. Der Romane sieht nach seinem Naturell und nach seiner geistigen Erziehung in erster Linie auf die Erscheinungsform, nicht auf den Ideenkeim, welcher die Form so und nicht anders gestaltet. Der Germane fragt als unverbesserlicher Idealist nicht nach dem Wie? sondern immer zuerst nach dem Was? nach der innerwohnenden Idee. Es ist wahrlich tragikomisch, zu sehen, wie die deutsche Malerei einen Entwicklungsgang genommen hat, der den tief sinnigen Spekulationen unserer Aesthetiker schnurstraks widerspricht. Die philosophische Gedankenmalerei der dreißiger, vierziger und fünfziger Jahre hat

sich allmählich bis zur nichts sagenden Phrase verflüchtigt. Fast vor jedem deutschen Historienbilde der neueren Zeit kehrt die Klage der Gebildeten wieder, daß das Gemälde so ganz und gar nichts zu ihnen „sagt“. Und so sehr diese Klage auf Thatfachen beruht, so wenig ist sie berechtigt. Die allegorischen Schildereien unserer Symboliker mit ihren kleinlichen Geheimnißkrämereien haben die moderne Malerei in die Opposition getrieben und den geistigen Bankrott, an welchem der größte Theil unserer zeitgenössischen Historienmalerei krankt, mitverschuldet. Das ist nur eine Konsequenz, die jeder unbefangene Beobachter als eine historische Nothwendigkeit begreifen wird.

Innerhalb der deutschen Plastik hat sich eine fast entgegengesetzte Bewegung vollzogen. Der stramme Realismus eines Rauch, der mit nichts hinter dem Berge hielt, der in seiner reglementsmäßigen Nüchternheit das rechte Abbild des preußischen Gamaschenthums ist, ließ wenigstens in der preußischen Hauptstadt nichts neben sich aufkommen. Das mehr weiblich veranlagte, ungemein poesievolle Talent eines Tieck zog sich vor den rauhen Tritten der Soldatenstiefeln bescheiden in den Hintergrund zurück, und Rauch wurde so zum Vater einer Bildhauerschule, welche Berlin mit Monumenten von tadelloser Formenbehandlung, voll schärfster Charakteristik und frappanter Naturwahrheit, aber ohne Schwung und Phantasie bevölkert hat. Erst Rietschel, der sich von Rauch frühzeitig abzweigte, hat wenigstens in die Genreplastik einen romantisch=phantastischen Zug wieder eingeführt, und sein Schüler Johannes Schilling, der Schöpfer des Nationaldenkmals auf dem Niederwald, hat diesen Zug mit großem Glück auch auf die monumentale Kunst ausgedehnt. In Berlin kämpfen gegenwärtig die letzten Vertreter der Rauchschen Richtung einen harten Kampf mit derjenigen Strömung, welche durch die machtvolle Künstlererscheinung von Reinhold Vegas in Fluß gebracht worden ist. Hier versucht man, durch eine naturalistische Formensprache die intimsten Regungen der Seele und das Pathos höchster Affekte auszudrücken.

Die Franzosen kennen den Begriff der Historienmalerei in unserem Sinne nicht. Sie unterscheiden die Erzeugnisse der Malerei in *grande peinture*, *Portrait* und *Genre* und begreifen unter die erste Rubrik alles, was sich durch seinen Maßstab und durch den Fleiß und die Detaillirung der Ausführung innerhalb dieses Maßstabes als ernst und würdevoll ausweist. Ein Schlachtenbild mit lebensgroßen Figuren gehört in das Gebiet der *grande peinture* und ein solches mit spannenlangen Figürchen unter das *Genre*, selbst wenn es die Schlachten bei Jena und Austerlitz darstellte.

Nachdem sich bei uns in Deutschland die naive Historienmalerei im Stile der Düsseldorfer vollkommen ausgelebt und die Münchener vergebliche Versuche gemacht hat, sie zu ersetzen, wäre es an der Zeit, in der kunstgeschichtlichen und

künstlerischen Betrachtung einen Begriff aufzugeben, welcher nur noch die Rolle eines leeren Schubfachs spielt. Ebenso bedenklich ist es, wenn man an den Wechsel der philosophischen Begriffsdefinitionen denkt, in der modernen Kunst eine idealistische, realistische und naturalistische Strömung unterscheiden zu wollen, etwa wie man im Reichstage von Konservativen, Nationalliberalen und Fortschrittsleuten spricht. Der sicherste Leitstern innerhalb des Labyrinths der modernen Kunst ist nicht der IDeengehalt, der sich mit dem Zeitbewußtsein wandelt, sondern die Form. Indem wir alles, was sich unter diesen völlig äußerlichen Begriff subsumiren läßt, Zeichnung, Kolorit, Modellirung, als charakteristisches Merkmal für die Erscheinungen der Künstlerwelt auffassen, werden wir um so seltener straucheln, als der Gesichtssinn, der durch das Auge fungirt, immer noch der relativ verläßlichste unter allen fünf ist. In zweiter Linie wird dann nach der technischen die Arbeit des Geistes in Betracht kommen, die sich zunächst in der „Auffassung“ kundgibt. Wenn wir dann von einer romantischen und einer realistischen Auffassung, von einer idealistischen und einer naturalistischen Formenbehandlung sprechen, werden wir zu weit wenigeren Mißverständnissen Veranlassung geben als mit Beibehaltung der veralteten, unbequemen Schulbegriffe, die von der Feststellung des geistigen Gehaltes ausgehen.

Berlin.

Adolf Rosenberg.

Lieder eines fahrenden Gesellen.

Mit Wehmuth kann es einen erfüllen, wenn man bedenkt, welch eine Menge lyrischer Singvögel Jahr um Jahr im deutschen Dichterwalde ihre Stimmen unbeachtet erschallen lassen. Die meisten von ihnen möchten mit Heinrich Schreiber klagen:

Was nützt in dem wilden Walde
Kleiner Vögelein Gesang
Und ihr Tönen mannichsalbe,
Wer sagt ihrem Singen Dank?

Und die wenigen, die sich wirklich vorübergehend Beachtung erringen, wie bald sind sie vergessen! Schlagt unsre Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts, unsre lyrischen Anthologien auf — da stehen sie hinter Glas und Rahmen sauber in Reih und Glied, die bunten, ausgestopften Vogelleichen, aber wer fragt noch nach all ihrem Gesang? Verhallt, verweht — nur ihr Name ist noch übrig, und oft kaum der Name mehr. Freilich, die strenge tabula votiva, die Schiller den Dichterlingen seiner Zeit widmete: