



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Muther, R.: Die Kunst in England

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



Die Kunst in England

Von R. Muther



is vor kurzem wußte man bei uns nicht viel von England und seiner Kunst. Während in allen Blättern Berichte über den Pariser Salon zu finden sind, ist über die großen englischen Ausstellungen fast nichts zu lesen. Auf hundert Deutsche, die alljährlich Paris besuchen, kommen nicht zehn, die nach London gehen, da die Abgeschlossenheit des englischen Lebens und der berühmte Nebel Londons wenig zu Vergnügungstreisen einladen. Erst seit der Berliner Subiläumsausstellung, der Münchner Internationalen und der Pariser Weltausstellung wurde die englische Malerei in weitem Kreise bekannt, während wir bisher gewohnt waren, die Engländer als ein durchaus praktisches Volk zu betrachten, das in Maschinenbau, Mechanik, Chemie, Handel und Volkswirtschaft hervorragendes leistete, auf dem Gebiete der Kunst aber nur als Sammler und Käufer in Frage komme.

Nun ist es richtig, daß in der Sammlerthätigkeit der Engländer das Hauptverdienst liegt, das sie sich um die Kunst erworben haben. Zu einer Zeit, wo die andern Völker noch nicht daran dachten, alte Kunstwerke zu sammeln, haben die Engländer sie dem Untergang entzogen. Die feinsten Holländer, Hobbema und Cuyp, sind erst durch die Engländer für die Kunstgeschichte entdeckt worden. Nirgends werden so viele Bücher über Kunst gelesen, nirgends giebt es so viele vornehme Liebhaber, nirgends so glänzend ausgestattete Sammlungen wie dort. Es ist nicht leicht, in diese Privatsammlungen Zutritt zu erhalten, man braucht Empfehlungen, man muß sich als Gentleman ausweisen. Ist das aber geschehen, so wird man vollkommen als solcher behandelt. Während man in den Pariser Privatsammlungen, die viel leichter zugänglich sind, kein Blatt in die Hand bekommt, immer nur das sehen kann, was einem der Diener vorhält, kann man in den Londoner frei arbeiten, als wäre man selbst Konservator. Die Krone der öffentlichen Anstalten ist bekanntlich das wunderbare Britische Museum, mit dem auch die große Bibliothek und die Kupferstichsammlung verbunden ist, das, glänzend dotirt wie kein andres ähnliches Institut, einen ungeheuren Schatz von Kunstwerken

ersten Ranges in sich birgt und namentlich für das Studium der antiken Kunst allmählich viel wichtiger als die Sammlungen des Vatikans geworden ist. Die Vollständigkeit und Bequemlichkeit der Bibliothek ist staunenswert. Als ich mich dem Oberbibliothekar vorstellte, um die Erlaubnis für die Benutzung zu erhalten, prüfte er zur Kontrolle meines Namens den Katalog, und ich fand auf der Liste alles angegeben, was ich jemals veröffentlicht hatte. Der Arbeitsraum ist ein pantheonartiger Saal, in der Mitte thront an erhöhtem Pult der aufsichtführende Beamte, ringsum sitzen die Sekretäre; dann kommen im Kreise, durch Gänge geschieden, die Plätze der Arbeitenden. Jeder hat seinen Sessel, seinen eignen breiten Tisch mit mechanischer Vorrichtung zum Aufstellen der Bücher, die Wände füllt die Handbibliothek von zweitausend Bänden, die jedem zur Benutzung freisteht. Es wird kein Wort gesprochen, nur die Diener gehen umher, um Bestellzettel für Bücher in Empfang zu nehmen, die dann binnen zehn Minuten auf kleinen ledergepolsterten Wägelchen anrollen. Die Bibliothek ist gleich den andern Sammlungen Sommer und Winter bis abends neun oder zehn Uhr geöffnet. Man geht von der Ansicht aus, daß alle diese Institute den Zweck haben, vom Publikum benutzt zu werden, nicht brach zu liegen, wie es in manchen Städten Süddeutschlands noch immer der Fall ist, wo man während des Winterhalbjahrs die Kunstsammlungen nur im Pelz und unter der Gefahr sich mehrwöchentlichen Schnupfen zu holen betreten kann.

Gegenüber dieser Sammlerthätigkeit, in der die Engländer unerreicht sind, steht nun freilich das, was sie selbständig auf dem Gebiete der Kunst geleistet haben, entschieden zurück. Man würde Mühe haben, eine englische Kunstgeschichte nach Art unsrer Compendien zu schreiben. In der Blütezeit des Mittelalters, zur Zeit des romanischen und des gothischen Stils, war die englische Kunst nie frei von bizarren Formen, charakteristisch, aber unschön. Die Renaissancebewegung hat nie festen Fuß gefaßt, sie war mehr von außen importirt. Man begnügte sich, die Holbein und van Dyck als Gäste einzuladen und fremde Meisterwerke in Galerien zu sammeln. Unter allen europäischen Nationen sind die Engländer am spätesten in die Kunstgeschichte eingetreten. Ihre Kunst hat keine selbständige Vergangenheit gehabt, sich nicht allmählich aus ungeschicktern, naiven Anfängen zu virtuosen Leistungen entwickelt, sondern sie sprang im Beginn des achtzehnten Jahrhunderts mit einer gewissen überreifen Plötzlichkeit in die Höhe. Als sie begann, mußte sie sich ausschließlich auf ihre eigne Kraft verlassen, konnte sich an keine Überlieferung anlehnen, keinem bereits ausgebildeten Kunstkreise einordnen. Es war ihr nicht beschieden, aus eignen Keimen zu wachsen und zu reifen, es kam nie zu jener Schulüberlieferung, die den Künstler trägt und hält, daher auch nie zu einer wirklich großen Kunst, und es hat den Anschein, als ob für einzelne Zweige dem Engländer überhaupt die Begabung abginge.

Bekannt ist z. B. — trotz Flaxman und den neuesten Versuchen — das Fehlen einer englischen Plastik. Es mangeln ihr weder zahlreiche noch würdige Aufgaben. Wenn man die Kathedralen und die öffentlichen Plätze Londons durchwandert, beneidet man die Bildhauer um die thätige Teilnahme, die sie überall finden. Aber so viele Nelson, Peel und Wellington in Erz und Marmor uns begegnen, ein befriedigendes Werk trifft man nur selten an, wenn man nicht als Sportsman mit der getreuen Wiedergabe der Rassenpferde und dem tadellosen Sitz der Reiter vorlieb nimmt. Noch weniger Lorbeeren hat die englische Phantasie auf dem Gebiete der Idealplastik errungen. Hier hat offenbar pietistische Brüderie am vollen Erfassen gesunder Formenschönheit gehindert. Denn ist es die vollsaftige, naive Sinnlichkeit des Pariser Lebens, die dort die Plastik so groß gemacht hat, so konnte sie natürlich in einem Lande nicht gedeihen, wo ein Stuhlbein shocking ist, und die Sinnlichkeit nach den Enthüllungen der Pall Mall Gazette sich zuweilen in mehr absonderlichen als naiven Formen äußert. Ebenso wird niemand, der nach England fährt, sich dort ernstlich mit moderner Architektur beschäftigen. Zwar brauchen die englischen Architekten im verständnisvollen Reproduzieren alter Bauweisen keinen Vergleich zu scheuen. Wie die zahllosen modernen Kirchen und die Riesenbauten der Parlamentshäuser zeigen, hat man sich mit großem Erfolg bestrebt, namentlich den altheimischen Stil der Gothik wieder zu Ehren zu bringen. Aber an öffentlichen Bauwerken, in denen der moderne Baugeist seine eigne Sprache redet, steht London hinter Paris und selbst hinter Berlin zurück.

Dennoch sind auf einigen Gebieten der Kunstthätigkeit den Engländern wichtige Anregungen zu danken, obwohl sich ihr Einfluß gewöhnlich nicht unmittelbar, sondern durch zufällige Vermittlung der Franzosen geltend machte. Denn der Kanal bildet eben auch in künstlerischer Hinsicht eine Trennungslinie zwischen den britischen Inseln und dem Festlande. Die englische Kunst entwickelte sich ausschließlich auf dem heimatlichen Boden, meist unbekümmert um die künstlerischen Strömungen im übrigen Europa; sie fand jederzeit ihr Publikum bei sich zu Hause, und der Markt des Kontinents war ihr gleichgiltig. Um sie würdigen zu können, muß man sie also an der Quelle studiren.

Ich kam nach London zuletzt im vorigen Herbst, nachdem ich die Freuden und Leiden der Pariser Ausstellung durchgekostet hatte. Von Paris nach Calais, von Calais nach Dover, und der Boden Englands ist erreicht. Welcher Gegensatz gegen Frankreich! An Stelle der französischen Waggons, die viel zu wünschen übrig lassen, nehmen uns Eisenbahnwagen von der bequemsten Einrichtung auf, wie man sie in Deutschland nur beim Orientexpresszug kennt. Man schaut noch eine Weile auf das blaue Meer, dann wendet sich der Zug landeinwärts, grüne Wiesen und prächtige Holzungen, in der feuchten Meer-

lust gebadet, erfreuen das Auge. Man faust an kleinen Städten, Arbeiterdörfern, vornehmen Landsitzen vorbei, deren Dächer freundlich im Sonnenschein blinken. Die Luft wird allmählich schlechter und dicker, man fährt zwanzig Minuten über ein Häusermeer hin, dann hält der Zug. Ohne daß das Billet kontrollirt wurde, steigt man aus — das englische Volk ist zur Mündigkeit erzogen und braucht keine zurechtweisende Kontrolle. Man sitzt in einer Droschke und fährt auf Asphalt, ringsum von Wagengewühl umgeben. Sonderbare Einspänner, deren Kutscher hinter dem Wagen sitzen, eilen vorüber, und vorn sitzen immer dieselben Herren im Zylinder und roten Handschuhen. Omnibusse, von oben bis unten mit Plakaten bedeckt, rasseln dahin; die Kondukteure rufen verworrene Namen, die den unbehilflichen deutschen Kleinstädter wahnsinnig machen, während die Herren auf dem Verdeck ruhig ihre Zeitung lesen oder gelassen in die Luft starren. Zuweilen muß gehalten werden, um Raum zu schaffen; Polizisten mit schwarzen Kopfbedeckungen leiten das alles mit kleinen Handbewegungen. Frauen und Kinder eilen dann von den Trottoirs in sicherer Ruhe über den Fahrweg. Hier rufen Zeitungsjungen ihre Journale aus, dort schreien sich Stiefelwischer heiser, in der Tiefe pfeift gellend die unterirdische Stadtbahn. Es rasselt, schreit und dröhnt von allen Seiten, überall Arbeit, Kampf ums Dasein, Prosa des Lebens — das ist London, überwältigend groß und niedererschmetternd für die Nerven, wenig Freuden versprechend für den, der eben den heitern kunstdurchtränkten Boden von Paris verlassen hat.

Doch die Gegensätze berühren sich. Nachdem ich ins Hotel gekommen war, dort die Schwere und Gediegenheit der Einrichtung bewundert, von der wir in Deutschland gar keine Ahnung haben, den üblichen Lunch eingenommen hatte, der ebenso schwer als teuer ist und nach der leichten Küche der Franzosen recht sonderbar anmutet, war mein erster Gang nach der National Gallery gerichtet, die ich mehrere Jahre nicht gesehen hatte. Es ist ein weites, finstereblickendes Gebäude, architektonisch unschön, doch merkwürdig vornehm im Innern. Im Louvre in Paris blutet einem das Herz über den Ruin, dem die Bilder verfallen sind, über ihren trostlosen Zustand, der fast den künstlerischen Genuß unmöglich macht, über die lieblose Übereinanderhäufung der verschiedensten Dinge. Hier hängt in den weiten Sälen immer nur eine Reihe von Bildern neben einander, gerade in der Gesichtshöhe des Beschauers und so weit von einander entfernt, daß jedes mit ruhigem Auge gewürdigt werden kann. Die einfach vornehmen Rahmen unterscheiden sich sehr vorteilhaft von den schwerfälligen, plump verzierten, mittelmäßig vergoldeten oder bronzierten, die sich anderwärts breit machen. Die Gemälde selbst, in vorzüglicher Erhaltung, sind unter Glas; den Hintergrund bildet rote Seide von wohlthuend ruhigem Ton. Wer die reizendsten Botticellis, die herrlichsten Tizians, die feinsten Holländer sehen will, muß in die Londoner National Gallery gehen.

Aber ich sah zunächst überhaupt nichts von Bildern. Es war Donnerstag, Studientag, und die ganze Galerie war von malenden Damen besetzt. Da saßen sie und malten in schwärmerischer Verzückung die alten Italiener ab. Sobald man vor ein Lieblingsbild gekommen war, saß so eine liebe Dame davor und versperrte die Aussicht. Sie sind weniger schön als interessant — blond, blaß und schlank, mit kurzgeschnittenen Locken und feuchten, schwärmerischen Augen. Die Kleidung, originell in Schnitt und Farben, scheint fast künstlich in Unordnung gebracht, und vor ihnen auf dem Maltischen steht ein buntes Glas, aus dem eine Sonnenblume oder eine Lilie nickt. Das sind die Wesen, wie sie Sullivan in seiner Operette *Patience* schildert, die verkörperte Ästhetik, ästhetisch an Leib und Seele, als hätten Botticellis Madonnen Fleisch und Blut angenommen und wären aus der vierten Dimension als ätherische Spirits herübergekommen.

Dieser Gegensatz, der sich zwischen dem rasselnden Straßenleben und der ästhetischen Zartheit dieser Wesen geltend macht, geht durch das ganze Leben des Engländers hindurch. Es ist in jeder Hinsicht das Land der Gegensätze: die Heimstätte der praktischen Vernunft und die Wiege des Spiritismus, eine Republik mit einer Königin, die abgöttisch verehrt und zugleich in den heißendsten Satiren verspottet wird. In den vornehmen Vierteln herrscht der üppigste Reichtum und die satteste Tugend, in Whitechapel die hungerndste Armut und das schreiendste Laster. Selbst die Restaurants haben ein Doppelf Gesicht: vorn die Räume für Steaks und Ale, dahinter die für Kuchen, Limonade und Thee. Zwei Seelen wohnen in des Engländers Brust. Am Tage ist er ein trockner Geschäftsmann, ganz aufgehend in der Arbeit und in den Interessen des Tages, am Abend, im Privatleben, kommt die Reaktion — da herrscht das ewig Weibliche und mit ihm die Ästhetik. Reizend mit Blumen ist der Tisch geschmückt, die Dame und die Töchter des Hauses sprechen verständnisvoll von Kunst und Musik, man hat wohlgezogen zu sein, für immer verloren ist, wer den geringsten Verstoß im Gebrauch von Messer und Gabel macht. Auf der Veranda atmet man die frische Luft des Hyde Park, kein Ton, der an das Tagesgetriebe erinnern könnte, dringt herüber.

Es ist fast selbstverständlich, daß auch die englische Kunst diese Gegensätze aufweist: auf der einen Seite die Richtung aufs Nützliche, die technische Fingigkeit, auf der andern die Romantik, die sanfte Schwärmerci, das ästhetische Träumen.

Bleiben wir in der Abendgesellschaft und sehen wir uns darauffin die Wohnungseinrichtung an. Was ist sie vom Salon bis zum Lavatory anders als eine Nützlichkeitseinrichtung par excellence! Noch bis vor kurzem gerade auf dem Gebiete des Kunstgewerbes als Barbaren verschrien, entweder von den Franzosen abhängig oder in dem, was sie selbständig leisteten, fast noch unter dem Niveau unsers Biedermeierstils stehend, haben die Engländer seit

der Gründung des South Kensington Museums begonnen, auf dem Gebiete des Geschmacks eine, wenn nicht herrschende, doch beachtenswerte Rolle zu spielen. Durch die Kunstschule des Kensington Museums wurde nicht nur die vernachlässigte Geschmacksbildung der Londoner Gewerbetreibenden auf merkwürdig schnelle Weise gefördert, sondern da sich diese mit dem Museum in Verbindung stehenden Kunstschulen allmählich von Stadt zu Stadt verbreiteten, gelang es auch, den englischen Geschmack vor ziellosem Umherirren zu bewahren und in eine Richtung zu lenken. Der Charakter des englischen Kunstgewerbes, wie es jetzt vorliegt, ist gediegene Sachlichkeit. Was der französischen Kunstindustrie durch die Beweglichkeit des Geistes, das Raffinement der Erfindung und durch ihre merkwürdige Grazie zugeführt wird, das ersetzt die englische durch die Gediegenheit der Arbeit und ihr außerordentliches Verständnis für die praktischen Bedürfnisse des modernen Lebens, indem sie dem Launischen und Willkürlichen des modernen Geschmacks das Strukture und Rationelle in den Dingen gegenüberstellt. Phantasie ist in keinem Stücke bemerkbar, das wird auch nicht angestrebt, aber jedes ist bequem und vernünftig, von der größten Sauberkeit der Arbeit, dem echten Material und nicht ohne Schönheitsfönn im Kleinen. Wie jämmerlich erscheint dagegen unsere ganze Periode deutscher Renaissancebeglückung mit ihrem sinnlosen Spielen mit mißverständenen Ornamenten! Man stößt sich nicht an geschnörkelt vorspringenden Holzleisten über dem Kopfe, sitzt sich nicht wund auf unbequemen „Lutherstühlen,“ bekommt nicht Rückenschmerzen auf harten altdeutschen Divans. Jeder Gebrauchsgegenstand ist praktisch, handsome, griffig, und es ist bewundernswert, wie man alles erprobt hat, ehe man es in so vielen tausend Exemplaren herstellt. Es ist im Gegensatz zu dem stilistisch Ornamentalen hier die vollendete Zweckmäßigkeit. Das englische Kunstgewerbe hat keinen Stil, aber wenn man will, auch wieder mehr Stil als das eines andern Volkes, weil es unbekümmert um alles andre nur den Zweck vor Augen hat. Wenn nicht alle Anzeichen trügen, wird hier das deutsche Kunstgewerbe in den nächsten Jahrzehnten sich seine Vorbilder holen, nachdem die letzte Münchner Kunstgewerbeausstellung wohl den endgiltigen Beweis geliefert hat, daß wir auf dem bisherigen Wege schaler Nachahmung alter Formen nicht weiter kommen. Mit dem deutschen Grundsatz „Billig und schlecht“ müßte dann freilich endgiltig gebrochen werden.

Ein zweites Gebiet, auf dem noch viel, sehr viel von den Engländern zu lernen ist, obwohl wir uns darin überhaupt schon längst in englischen Bahnen bewegen, ist das der vervielfältigenden Künste. Unser Holzschnitt ist bekanntlich heute in demselben Grade englisch, wie er vor vierhundert Jahren deutsch war, hat mit dem alten deutschen Holzschnitt, wie ihn Dürer und Holbein übten, so gut wie nichts mehr zu schaffen. Jener war eine Reproduktion der Federzeichnung und arbeitete mit ganz einfachen Mitteln. In diesen Bahnen blieb er bis ins achtzehnte Jahrhundert, verlor aber mit der Entwicklung der bequemen Radirung

seit dem Beginne des siebzehnten Jahrhunderts überall an Boden. Im achtzehnten Jahrhundert war er nur noch für ganz untergeordnete Zwecke im Gebrauch und sogar aus der Buchillustration durch den zarten Kupferstich verdrängt, obgleich sich dieser nur sehr umständlich und kostspielig in den Typendruck einfügen ließ. Erst Thomas Bewick erweckte ihn zu neuem Leben, indem er das raffinierte Verfahren des modernen Holzschnittes erfand, der nur noch dem Namen nach mit dem alten zusammenhängt, sich aber sonst als eine ganz neue, nach eignen Gesetzen arbeitende Reproduktionsgattung darstellt. Die Nachfolger bildeten in regem Wettstreit Bewicks Prinzipien weiter. In wenigen Jahrzehnten hatte der Holzschnitt die Buchausstattung zurückgewonnen, und bereits 1842 wurde die erste illustrierte Zeitung gegründet. Damit beginnt für den Holzschnitt eine neue Periode. Keiner andern Reproduktionstechnik wurden jemals so mannichfache Aufgaben gestellt. Englands Interessen gehen über den ganzen Erdball. Was sich in der Heimat und in den Provinzen zutrug, wurde sofort durch die Hand des Zeichners festgehalten. Von Wichtigkeit wurde namentlich das große Format der Zeitungen, wodurch ein monumentaler Zug, der sich bis dahin an den zierlichen Buchillustrationen nicht hatte entwickeln können, in die Darstellung kam. So schnell Deutschland dem Vorgange Englands folgte, so haben die englischen illustrierten Zeitungen doch bis heute das höchste Maß künstlerischer Haltung — man braucht nur den *Graphic*, die *Illustrated London News* oder *Harpers Magazine* mit den entsprechenden deutschen Blättern, der *Leipziger Illustrierten*, „Über Land und Meer“ und andern unsrer illustrierten Wochenschriften zu vergleichen. Nirgends weiß man so geschickt die entsprechende Art der Darstellung für jeden Gegenstand zu finden, vom Facsimileschnitt der flüchtigen Skizze eines Schlachtenbeobachters bis zu den raffiniert durchgebildeten Schilderungen des gesellschaftlichen Lebens, die den Roman des Blattes illustriren.

Von den Arten des Kupferstichs ist die Radirung wohl die einzige, der man noch eine Zukunft prophezeien kann. Während der eigentliche Kupferstich aus seinen ausgefahrenen Geleisen selten mehr heraustritt, seit der Durchbildung der mechanischen Reproduktionstechniken immer mehr an Boden verliert und trotz Kunstvereinsprämien nur noch als Zimmerschmuck für die mittlern Kreise in Betracht kommt, die sich den Luxus eines „Ölbildes“ nicht gestatten können, hat die vornehme Radirung in dem Kunstbetriebe der Gegenwart wieder wachsende Bedeutung gewonnen, nachdem sie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ebenfalls völlig vergessen und überall durch die Lithographie verdrängt worden war. Ihre Wiederbelebung erfolgte durch die englischen Dilettanten, die, zu Hunderttausenden verbreitet, dort ein wichtiges Bindeglied zwischen Künstlerschaft und Publikum bilden, als vornehme Liebhaber in gewissem Sinne den Geschmack dirigiren und sich sogar an positivem Können vom berufsmäßigen Künstler oft nur dadurch unterscheiden, daß sie aus der Kunst „kein Gewerbe

machen.“ Diese erinnerten sich, daß die Radirung eine Lieblingsbeschäftigung fast aller bedeutenden Meister des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts gewesen und eine dankbare, verhältnismäßig leichte Technik sei. Sie studirten die Werke der alten Radirer, namentlich des Großmeisters Rembrandt, und wußten die Geheimnisse fast vergessener Prozeduren und Rezepte zu ergründen. Sie begannen mit anspruchslosen Landschaften und Seestücken und gingen allmählich zu Figurenkompositionen und zum Bildnis über. Auf diese Weise wurde England die vornehmste Pflegestätte der modernen Radirkunst. Nicht nur Maler wie Whistler und Herkomer, auch eine ganze Anzahl von Dilettanten verfügen über alle Ateliergeheimnisse und praktischen Kunstgriffe der Radirer vom Fach. Die Gediegenheit der Platte, wie sie alle englischen Erzeugnisse, selbst die des Londoner Schneiders auszeichnet, kommt auch den englischen Radirungen zu statten. So sehr sich bei uns in den letzten Jahren die Radirung gehoben hat, so ist eine Konkurrenz mit den Engländern doch noch nicht möglich. Unsere Kupferstecher und Radirer haben nicht nur viel zu lernen, sondern ebenso viel zu verlernen, ehe sie einen Vergleich mit jenen aushalten können. Was hilft es uns z. B., den alten Linienstich noch immer künstlich hinzupäppeln, nachdem er in allen andern Ländern klanglos begraben worden ist? Diese kalte, mühsame und daher so selten vom Hauch des Genius berührte Technik muß allmählich zu den überwundenen Dingen gerechnet werden. Das Kalligraphische an ihr, die Meisterschaft, die der Stich als solcher erfordert, und die vollkommene Entäußerung von allem Persönlichen, die dem Kupferstecher als Höchstes vorschwebt, imponirt nicht mehr, sondern erscheint als verlorne Liebesmüh, seitdem die Camera obscura dasselbe Ergebnis, wozu der Kupferstecher Jahre schweißtriefender Arbeit braucht, mühelos in ebensoviel Sekunden erzielt. Stiche nach klassischen italienischen Bildern mögen noch eine gewisse Berechtigung haben, während in allen andern Fällen, wo es sich weniger um Form als um Farbe handelt, also bei allen Reproduktionen niederländischer oder moderner Bilder, der Kupferstich nur als Anachronismus erscheint. Übrigens werden solche Stiche nach modernen Bildern in Zukunft von selbst aufhören, seitdem der Naturalismus, der das Wesen der Kunst im optischen Eindruck, in der Impression sucht, all den schönen Vorwürfen, in deren Wiedergabe sich der Linienstich zu ergehen liebte, den Laufpaß gegeben hat. Der Grabstichel ist seiner Natur nach nichts weniger als impressionistisch und muß daher ganz von selbst vor dem Abwasser die Waffen strecken, das keinen höhern Ehrgeiz kennt, als farbige Werte in schwarz und weiß zu überlegen.

Gerade deshalb und wegen ihres unverfälglichen individuellen Reizes wird die Radirung stets neben den mechanischen Reproduktionsarten das Feld behaupten, und daß sie sich, gleich Aquarell und Pastell, auch bei uns glücklich aus Zopf und Pedanterie emporzarbeiten beginnt, ist als einer der haupt-

fächlichsten künstlerischen Erfolge der letzten Jahre zu begrüßen, so wenig wir, wie gesagt, trotz Klinger, Koepping, Unger und manchen andern vorläufig mit den Engländern wetteifern können. Ich will gar nicht davon reden, daß die Radirung dort eine selbständige Kunst, bei uns — von Klinger abgesehen — nur Reproduktionsmittel ist, und daß der vor einigen Jahren in Berlin mit Mühe gegründete Verein zur Hebung der Malerradirung schon sanft wieder eingeschlafen ist. Selbst in der Technik sind die englischen Blätter den deutschen schon weit überlegen. Zu allen Feinessen der Radirkunst gesellt sich namentlich ein Raffinement des Druckes, von dem man in Deutschland noch keine Ahnung hat. Die Leute, die jedem Gebiet gleich seine Grenzen stecken wollen, alles mit dem Material ihres historischen Wissens kritisieren, klagen natürlich darüber, daß diese englischen Radirungen „zu sehr ins Gebiet der Malerei übergreifen.“ In der That läßt sich bei manchen Blättern kaum entscheiden, welchen Anteil an der malerischen Wirkung die Nadel des Radirers und welchen das Raffinement des Druckes hat. Jeder Abdruck ist so sehr eine malerische Kunstleistung an sich, daß die Nadel eigentlich nur noch das Skelett der Wirkung festzustellen hat. Aber die Hauptsache ist eben doch, daß die Wirkung erreicht wird. Ob dazu mehr das Ätzwasser oder der Wischer verwendet wurde, ist im Grunde gleichgiltig. Man freut sich über die breiten Schattenmassen und die glänzenden Lichter, über die frisch-duftige Wirkung des Ganzen, wie sie der Kupferstich mit seinen sorgfältig genauen Schraffirungen nie auch nur annähernd erreicht. Die Radirung ist ein Kunstwerk, während unser früherer Kupferstich ein Erzeugnis des Gewerbefleißes war. Daß der Preis aller dieser Blätter hoch ist und nach der Herstellung einer beschränkten Anzahl von Abzügen gewöhnlich die Platte zerstört wird, kann nur den Wünschen des vornehmen Sammlers entsprechen. Denn die Kunst verlangt eine gewisse Exklusivität und darf nicht als Massenartikel auftreten, den jeder haben kann.

Neben der Radirung ist das Aquarell die eigentliche Leib- und Magenkunst der Engländer geworden. Diese Technik, in der unser Dürer, die Holländer des siebzehnten und die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts so Interessantes schufen, wieder zum Leben erweckt zu haben, rühmen sie selbst als ihr hauptsächlichstes kunstgeschichtliches Verdienst. Nun sind sie darin zwar gegenwärtig von den Italienern und Spaniern, die durch sie die Anregung erhielten, entschieden überflügelt, auch wird das Aquarell, da es technisch auf zu schwachen Füßen steht, überhaupt nie von größerer Bedeutung im Kunstbetrieb anderer Völker werden können. In England aber wurde es wichtig wegen des unverkennbaren Einflusses, den es auf die Ölmalerei ausübte. Das Studium unmittelbar vor der Natur und im Freien gab dem Aquarell von Anfang an seine Eigenschaften dem Ölmalereibetriebe gegenüber. Die Aquarelltechnik gab der englischen Palette gewissermaßen den Ton, wirkte auf die Öltechnik zurück und

bewahrte sie vor Irrwegen. Auf diese Weise konnte die Unart, an der wir so lange krankten — verräucherte Galeriebilder nachzuahmen, die ursprünglich auch einmal frisch waren —, in England nie Wurzel fassen. Der ganze Krieg zwischen Asphalt und Kremsjerweiß, der auf unsern letzten Ausstellungen tobte, brauchte in England nicht geführt zu werden. Die ganze gesunde, klare Entwicklung der englischen Malerei kann uns Deutsche, die wir uns fast ein Jahrhundert lang am Gängelband einer falschen Ästhetik haben führen lassen, überhaupt nur wehmütig berühren. Seitdem es eine englische Malerei giebt, war sie die unbefangenste, natürlichste, nationalste und technisch am malerischsten entwickelte von allen. Den Hauptvorsprung erhielt sie schon dadurch, daß der aller Kunst die Lebensadern unterbindende Klassizismus, der sich durch Winkelmanns Einfluß am Schlusse des vorigen Jahrhunderts durch ganz Europa verbreitete, in England fast keinen Boden fand. Schon um die Wende dieses Jahrhunderts, als die „große“ Malerei überall die technische Tradition verloren hatte, hat England „Maler“ im eigentlichen Sinne besessen. Und zu derselben Zeit, wo die Landschaftsmalerei des übrigen Europas nur schemenhafte, kraft- und saftlose Claude Lorrains fabrizirte, kehrte in England ein Landschaftler zur ewig jungfräulichen Natur zurück — es dauerte Jahrzehnte, bis die Nachbarn folgten. Zur Bestätigung dessen braucht man nur einen Blick in die National Gallery zu werfen.

(Schluß folgt)



Ein Januskopf



Freunde Döllingers haben ein Bündchen Briefe und Erklärungen herausgegeben, in denen der Verewigte das Verharren bei seinem Widerspruch gegen das Vatikanum begründet.*) Den Anfang machen einige der Kundgebungen, die schon 1869 und 1870 in der Allgemeinen Zeitung und anderwärts veröffentlicht worden sind. Vor viertehalb Jahrhunderten hielten neun Zehntel aller Deutschen den Papst für den Antichrist, und vor zwanzig Jahren strengten sich einige Theologen vergebens an, vierundzwanzig Millionen deutsch redender Katholiken davon zu überzeugen, daß der Papst nicht unfehlbar sei, die großen protestantischen

*) Briefe und Erklärungen von F. v. Döllinger über die Vatikanischen Dekrete 1869 bis 1887. München, C. F. Beck, 1890.