



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 : (Schluß)

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

Die Gelehrten, die gegenwärtig mit ihrer eignen Zeit leben und an ihren litterarischen Kämpfen und Bestrebungen teilnehmen, sind auch heute noch zu zählen. Wir sehen also hier wieder einen Beweis für unsre vorhin ausgesprochene Ansicht über das Verhältnis der Kulturgeschichte zur Literaturgeschichte.



Die Kunst in England

Von R. Muther

(Schluß)



Der Deutsche sucht in der National Gallery selbstverständlich zuerst nach Hogarth, da Hogarths Kupferstiche durch Lichtenberg bei uns eingebürgert, seine cyklischen Folgen, das Leben einer Dirne, das Leben eines Wüßtlings, die Heirat nach der Mode uns allen bekannt sind. In der National Gallery, die die Originale zur Mariage à la mode besitzt, ist man namentlich über Hogarths technisch-malerische Qualitäten erstaunt. Während die Kupferstiche leicht zu der Meinung verleiten, daß Hogarth nur ein Satiriker und Moralist gewesen sei, der zufällig den Pinsel statt der Feder geführt habe, lernt man ihn hier als Maler im vollen Sinne des Wortes kennen. Das Karrikaturartige, Fehlerhafte, das sich in den Kupferstichen geltend macht, fällt weg; es ist eine strenge, ungeschminkte Wiedergabe der Wirklichkeit, eine Kunst, die von Anfang an ihre Wurzeln ins moderne Leben gesenkt hat. In einer Zeit, wo alle andern Völker nur jene halb mythologischen fêtes champêtres malten, auf denen die Grazien der Boudoirs und Kulissen sich Rendezvous geben, malte Hogarth, ein Engländer von Geburt, von Charakter und Temperament, seine Landsleute. Seine Welt ist London, die Weltstadt, das damals im Gegensatz zur heutigen Bigotterie noch die goldne Zeit des Rouétums durchlebte. In eine solche Welt, die heute auch noch nicht versunken, nur dezenter übereschminkt ist, führt uns Hogarth, in Punschgesellschaften, Spielhöllen, Poetenstübchen, in den Keller der Straßenräuber, in das Sterbezimmer des gefallen Mädchens. Im Straßengewühl macht er seine Skizzen und giebt uns, so sehr er zuweilen zu übertreiben scheint, die induktive Gewißheit, daß er ein schlechterdings zuverlässiger Zeuge ist. Denn auch das ist bezeichnend für die Gegensätze im englischen Leben, daß das Vornehme dort noch vornehmer, das Gemeine noch gemeiner ist als anderswo.

Die vornehme Welt, in die uns Reynolds und Gainsborough führen, wußte von diesen Dingen so wenig, wie eine heutige Lady von den Orgien weiß, die die Pall Mall Gazette erzählt. Und in demselben Maße, wie der gesellschaftliche Ton am Strand ein anderer ist als in Whitechapel, ist die Malweise eines Reynolds und eines Gainsborough von der eines Hogarth verschieden. Sie waren die echten Maler der Aristokratie, nicht nur die größten Porträtisten, die seit der Anwesenheit van Dycks auf Englands Boden gewandelt waren, sondern die ersten Porträtmaler Europas in jener Zeit. Die berühmtesten und weisesten Männer, die schönsten und umschwärmtesten Frauen saßen ihnen. Die ganze englische Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts zieht in ihren Bildnissen an uns vorüber — zwar nicht in pragmatischer Treue, sondern in einem gewissen abgedämpften Idealismus —, es geht eine weibliche Zartheit, nichts Lenbachsches, mehr etwas Raulbachsches durch alles hindurch. Die Wiedergabe des Charakters gelingt ihnen weniger als die der Schönheit, der fein leidende Zug der jungen Mutter, die ätherische Zartheit der eben erblühenden Miß, die Eleganz vornehm erzogener Kinder. Namentlich ihre Kinderdarstellungen sind von entzückender Anmut, und nur der Farbendruck, die damals in England so hoch entwickelte Technik, kann eine Vorstellung von dem Duft geben, der über den Originalen ruht.

Am epochemachendsten aber ist England für die Landschaftsmalerei geworden. Von England aus wurde im Beginn der modernen Zeit — durch Bacon — ein neues Weltalter auf Grund der Beobachtung der Natur verkündigt. Kein Wunder, daß dort auch die moderne Landschaftsmalerei ihre ersten Triumphe feierte. Auch auf diesem Gebiete vermieden die Engländer alle idealistischen Irrwege, hielten sich an das nächstliegende, allen bekannte, an den heimischen Boden und wurden auf diese Weise verhindert, sich von der Wirklichkeit zu entfernen. Bis zu der schöpferischen Gewalt eines Breller ragt daher keiner heran; auf der andern Seite fehlen aber auch all die lauwarmen klassizistischen Schemen, die das Gros der deutschen Landschaften jener Zeit bildeten. Ihre Stoffe waren von jeher einfach. Bald war es die endlose Tiefe des Himmels in seinen tausenderlei Erscheinungsformen und Beleuchtungen, bald tiefblau in hellem Mittagschein, bald unheimlich düster und zerrissen, aber stets bewegt und farbenleuchtend, die sie sowohl in Gemälden als in kühn behandelten Aquarellen zur Darstellung brachten; bald waren es Ausblicke auf die gleichmäßigen Rasenflächen mit dem wolkenlosen klaren Himmel darüber, die man so oft in England antrifft, und die zwar durch ihre Einförmigkeit, durch ihren Mangel an Charakter, durch das Weiche und Sentimentale ermüden, aber doch stets intimen Reiz haben. Was diesen Bildern namentlich in der ersten Hälfte unsers Jahrhunderts ihre ganz eigenartige Bedeutung gab, war zunächst schon das Motiv, die liebevoll wahre Auffassung einer unscheinbaren Natur, dann namentlich auch die damals einzig dastehende Helligkeit

des Tons, zu der die Engländer durch die Aquarelltechnik geführt wurden, die sie vor dem Fehler, „soßig“ zu werden, bewahrte. Nachdem bereits John Crome den Anfang gemacht hatte, selbst ganz einfachen Naturmotiven durch liebevoll wahre Auffassung und harmonische Färbung einen tiefen Reiz abzugewinnen, drang besonders John Constable mit seinem ehrlichen, ungeschminkten Naturalismus durch. Constables Stoffe sind weder reich noch vielumfassend. Es genügt ihm ein Stück Wiese, eine Schleuse mit etwas Gesträuch, einer verästeten und zerfaserten Baumgruppe, ja das erste beste Kornfeld. Aber er studiert alles, Erdboden und Laubwerk, in seinen Einzeltönen, seinem besondern Zuschnitt, vor allem die Luft und die Wolkenbildungen. Dies Luftleben ist es, was seine Bilder über die gewöhnliche Kopie eines landschaftlichen Bruchstückes erhebt und ihnen das Wesen der elementaren Naturseele mitteilt. An diesen Werken hat sich, als sie 1824 im Pariser Salon erschienen, der junge Millet, haben sich Corot, Diaz, Dupré, Rousseau und Daubigny begeistert, und bald darauf schlugen sie ihr Heim im Walde von Barbizon auf.

Gehört Constable zu den objektivsten Meistern, die die Kunstgeschichte kennt, und konnte er deshalb schulbildend selbst auf die französische Landschaftsmalerei wirken, so tritt uns ein Künstler, den niemand nachahmen kann, einer der eigenartigsten und geistvollsten Landschaftler aller Zeiten im William Turner entgegen. Was für ein sonderbarer Mensch, dieser Turner! Wie kann er die ärgern, die nur das Regelrechte in der Kunst lieben! Sie teilen Turners Leben in zwei Hälften, die eine, wo er vernünftig, die andre, wo er ein Narr war. Sie geben ihm einiges Talent für die ersten fünfzehn Jahre seiner Wirksamkeit, aber in dem Augenblicke, wo er ganz Herr seines Werkzeugs ist, wo der Maler anfängt, in glühender Begeisterung sein persönliches Ideal zu verkörpern, da weisen sie ihn aus dem Reiche der Kunst und sperren ihn ins Irrenhaus. Als in den vierziger Jahren ein farbeglühendes Bild Turners der Münchner Pinakothek angeboten wurde, wußte man dort, wo man an Cornelius und seine Konturen gewohnt war, nur darüber zu lachen. Aus seiner letzten Zeit erzählt man, er hätte eine Landschaft auf eine Ausstellung geschickt, die Jury habe dem Bilde nicht ansehen können, was oben und was unten gewesen sei, und habe es verkehrt aufgehängt. Als Turner später in die Ausstellung kam und der Irrtum gut gemacht werden sollte, sagte er: Nein, lassen Sie nur, es wirkt so in der That besser.

In Wahrheit ist Turner von Anfang an derselbe gewesen. Er hatte nur eine Absicht, einen Traum, er wollte das Licht malen. Um dazu zu gelangen, war ihm nichts zu schwer. Lange bescheidet er sich, stellt sich unter die Nachfolger des Lichtmalers par excellence, studiert, analysiert, kopiert Claude Lorrain, nimmt vollkommen dessen Stil an, malt Bilder, die Claude an Großartigkeit und Leuchtkraft der Farbe weit übertreffen. Aber in der Stunde, wo man ihm sagt: Sie sind der wahre Claude Lorrain, antwortet er: Setzt verlasse ich

die Schule und beginne Turner zu sein. Zunächst sind es die atmosphärischen Erscheinungen im Lande des Nebels, die ihn beschäftigen. Dann, als ihm das ewige Grau zu spleenig wird, sucht er im Lande der Sonne die volle Verkörperung seiner Lichtträume. Es ist unmöglich, in Worten eine Vorstellung von dem Wesen Turners zu geben, auch Nachbildungen können nur falsche Vorstellungen erwecken. Um auf kleinem Raum möglichst viel Licht zu sammeln, nimmt er die Perspektive weit und tief, den Himmel grenzenlos, das Meer als Reflektor des Lichts. Überall, bis an den Rand des Gemäldes ist Licht. Alle Abstufungen des Lichtes, von der silbernen Morgendämmerung bis zum goldenen Glanz des Abendrots hat er gemalt. Dabei wird die Anordnung immer freier und leichter, die Pinselführung immer duftiger und zügelloser, die Färbung und Gesamtstimmung immer märchenhafter und phantastischer. Bald ist es die Menschenkraft im Kampf mit Naturphänomenen, wie „Feuer auf See,“ „Das Dampfschiff im Seesturm,“ „Der Eisenbahnzug im Regen und Sturm,“ bald sind es ganz der Phantasie entsprungene poesiereiche Farbenspiele wie „Die Sonne Venedigs.“ Ich möchte sagen, daß er der größte Farbensdichter gewesen sei, der je gelebt habe.

Aber in England ist manches verdreht, und so war auch die Weiterentwicklung der englischen Malerei ein Krebsgang. Kurz vor der Mitte des Jahrhunderts begann in England ganz unvorhergesehen die Strömung, die etwa mit unsrer deutschen Romantik parallel geht. Sie hing zusammen mit der religiösen Bewegung, mit der Restauration der Gothik und der Romantik im allgemeinen, zum nicht geringen Teil aber mit kunsthistorischen Studien in Italien und der Richtung des Sammeleifers, Strömungen, die naturgemäß zu archaischen Formen und Techniken wie zu legendarischer und allegorischer Stoffwahl pietistischen oder klassizistischen Charakters führen mußten. Auf die Zeit des gesunden Mannesalters folgte also die Kinderkrankheit des Prärafaelitentums, das unter der Protektion des Kunstphilosophen Ruskin das ganze Highlife ansteckte. Die englische Kunst, die nie eine Jugend gehabt hat, wollte sich auf diese Weise eine künstliche Kindheit erträumen. Man hatte die frömmsten Fra Angelicos, die süßesten Botticellis tagtäglich in der National Gallery vor Augen, auf den jährlichen Reisen nach Italien sog man sich voll von dem Blute der alten Meister und begann nun kindlich fromm wie sie zu stammeln, aus dem nebligen London der Eisenbahnen sich in das sonnige Italien Botticellis zu flüchten. Es war die Zeit, wo die Londoner Backfische wie Frühitalienerinnen aus Dantes Inferno einhergingen, wo Zella By Postlethwaite zur Mittagsstunde in ein Restaurant ging, sich ein Glas Wasser kommen ließ und eine Bilie, die er mitgebracht hatte, hineinstellte. Was darf ich sonst bringen? fragte der Kellner. Nichts, hauchte er, das ist alles, was ich zum Sattwerden brauche. Zu der ältern englischen Kunst verhält sich diese prärafaelitische wie Thee zu Beefsteak. Sie vertritt das ästhetisch

weibliche, jene das gesund männliche Element im englischen Nationalcharakter. Die Bilder, die im South Kensingtonmuseum vereinigt sind, überbieten an Zartheit und sweetness, freilich auch an spiritistischer Mystik alles, was jemals andre Völker darin geleistet haben. Von heiligem Eifer für die gute Sache erfüllt, empfanden es Rossetti, Hunt, Burne Jones und ihre Genossen als einen Mangel, daß die englische Kunst in ihren Stoffen bisher zu unbedeutend gewesen sei, und suchten mit der Begeisterung von Fanatikern eine große poetische englische Kunst zu schaffen, schossen dabei aber über das Ziel hinaus, indem sie, statt an das Bestehende anzuknüpfen, gleich den deutschen Nazarenern zu weit entlegenen Zeiten und der Sprache eines völlig fremden Volkes griffen und sich überdies an Stoffe hinanwagten, die die Grenzen des Darstellbaren überschreiten. Was sich poetisch andeutungsweise wiedergeben ließ, sollte hier zu greifbarer Gestalt gebracht werden; da es aber mit seinem Inhalt weit über die Form hinausgeht, blieb es unklar und mystisch. Infolge des mangelnden Zusammenhanges mit ihrer Umgebung und dem Publikum verbissen sie sich immer mehr in ihre Absonderlichkeiten und brachten so jene farbenstrahlenden und minutiös durchgeführten Bilder hervor, die es im Grunde doch nicht über den kaleidoskopartigen Eindruck hinausbringen, weil ihnen das Beste fehlt: die Unmittelbarkeit, Frische und Einheit der Empfindung.

Aber diese Periode zarter Überschwänglichkeit, die überdies in England berechtigter war und viel Schöneres als unser Nazarenertum hervorgebracht hat, wurde rasch überwunden. Der heutige englische Maler zieht den Klang des Goldes entschieden dem Silienduft vor. Namentlich die in England thätigen Ausländer haben sich bekanntlich mit ihrer Malerei dort große Vermögen erworben. Hubert Herkomer, der Bauernsohn aus Landsberg am Lech, hat sein eignes Theater, läßt sich nach dem Erfolge der Miß Grant für seine Porträts 3 bis 4000 Pfund, also 60 bis 80000 Mark bezahlen und hat auf Jahre hinaus Bestellungen. Alma Tadema kann heute für seine Bilder verlangen, was er will, und findet jeden Tag Käufer. Er hat sich mitten im Herzen Londons aus einem stockenglischen Hause eine römische Villa geschaffen, dem Garten einen römischen Anstrich gegeben, ein großes daranstoßendes Glashaus mit südlichen Palmen und Platanen bepflanzt, dort findet er jene prächtig wahre, klassische Lokalfarbe, die aus seinen Werken spricht. All die berühmten Marmorbänke und Marmorbassins, die steinernen und bronzenen Figuren, die Tigerfelle, die antiken Gefäße und Gewänder seiner Bilder trifft man in dem merkwürdigen Hause mitten in London an. Vergeblich aber wird man nach einem ältern Bilde Tademas, selbst nach einer Farbenskizze suchen. Alles, was er schafft, wird ihm unter dem Pinsel weggekauft und wandert in die englischen Schlösser oder nach Amerika. Es ist der Name, die Firma, die mit Gold aufgewogen wird, wir können froh sein, daß wir es bei uns noch nicht

ganz so weit gebracht haben. Unfre berühmtesten *Faiseurs* sind Kinder gegen die Reklamehelden Englands. Im *Art Journal*, in der Tagespresse, in den Salons der Damen und den aristokratischen Klubs der Herren muß der Künstler „gemacht“ werden, dann huldigt das sonst so selbständige Volk äffisch dem Löwen des Tages, den eine Koterie ihm aufdrängt.

Die Werke der eigentlichen englischen Maler wurden, da nicht für den Export gearbeitet wird und es auf dem Festland, abgesehen von Hamburg, keine englischen Bilder giebt, erst seit den letzten großen Ausstellungen bei uns bekannt, und es gehört seitdem zum guten Ton, die moderne Malerei Englands, die man früher unterschätzte, da man nichts von ihr wußte, nun, wo man sie kennt, zu überschätzen. Jedes Jahr, wenn die Engländer in Deutschland erscheinen, wiederholt sich allgemeines Staunen über so viele ernste und gediegne Bilder, die uns sämtlich mit der ruhigen Sicherheit wohlgeborgener Menschenkinder anblicken, die nicht mehr für ihre Existenz zu sorgen haben. Den englischen Künstler zwingt nichts zu jener fieberhaften Produktion, die bei uns so viele Talente frühzeitig aufzehrt, sondern er kann in aller Ruhe seiner Kunst leben. Auf deutsche Maler macht eine Ausstellung englischer Werke daher jedesmal den Eindruck, als ob jenseits des Kanals nur reiche Leute Künstler würden, so kondensirte, teure Arbeit spricht aus den Leistungen.

Auf der andern Seite tritt freilich auch, je öfter die Engländer auf das Festland kommen oder je öfter man Gelegenheit hat, die Londoner Ausstellungen zu sehen, um so deutlicher hervor, in wie engem Rahmen sich ihre Kunst bewegt. Gewiß macht sie, auch wenn man sie zu Hause, in der Royal Academy aufsucht, einen sehr sympathischen Eindruck. In den elf Sälen des vornehmen Renaissancepalastes herrscht eine so eigentümliche Ruhe und Behaglichkeit, daß man gern darin verweilt und sie öfter wieder besucht, während man den Sälen des französischen Salons, sobald man seine Pflicht gethan hat, gern für immer den Rücken kehrt, froh, aus dem traurigen Reiche der Realistik sich in die meistens angenehmere, wenn auch viel zu wünschen übriglassende Wirklichkeit zurückzuersetzen. Aber so gut wie auf den deutschen Ausstellungen wirkt die englische Malerei in ihrer Heimat nicht. Man sieht eben doch, daß die Bilder, die uns damals überraschten, nicht so zufällig zusammengewürfelt waren, wie man uns glauben machte, sondern Paradesperde und der Extrakt des Besten aus einer längern Zeit. Die englische Malerei kann heute weder mit der französischen noch mit der deutschen Malerei in die Schranken treten, dazu ist schon ihr Stoffkreis zu eng. Für kirchliche Zwecke hat die Kunst nichts zu thun, da die Formen des Kultus dies verbieten; zu monumentalen, zur Dekoration öffentlicher Gebäude wird sie nicht herangezogen, und wenn einmal der Versuch gemacht wird, ihr solche Aufgaben zu gewähren, wie bei der Ausschmückung der Parlamentshäuser, so fällt die Sache ungenügend aus, denn hierzu mangelt es den englischen Künstlern an Sinn wie an Vorbildung. Es

fehlen auch die großen Kraftproben, die, zwar oft totgeborne Kinder, doch den französischen und deutschen Ausstellungen ihr Gepräge geben. Die englischen Bilder werden nur für den Drawing room des Privathauses geschaffen und folgen in Stoff und Behandlung durchweg der nicht ganz unberechtigten Anschauung, daß das Gemälde in erster Linie ein behagliches Möbel des Wohnzimmers sein solle. Die Trägerin des Kunstsinnes in England aber ist die Lady; der Mann, der wichtigeres zu thun und zu denken hat, kümmert sich am Kunstsport nur insoweit, als er in der Familie dafür interessiert wird. Daher der einseitig weibliche Charakter der englischen Malerei, in der das gewaltige soziale Ringen der Gegenwart, der struggle for life, nicht im geringsten zu Worte kommt, sondern die sich, als ob es kein Whitechapel gäbe, durchweg in den Grenzen der Liebenswürdigkeit, Wohlsituirtheit und Wohlgemessenheit bewegt. Neben Landschaften und Porträts, die wie ehemals obenan stehen, giebt es nur kleine Genrebilder. Hier ist noch immer der Zusammenhang mit der Litteratur, der Anschluß an Dichtungen beliebt, Stoffen aus dem gewöhnlichen Volksleben wird irgend ein rührender Zug, eine zarte Episode, ein süßer Ausdruck eingemischt. Es kommt nicht vor, daß ein Bild bloß um der „malerischen Qualitäten“ willen treu nach dem Leben gemalt würde. Der Engländer will, wenn er seine Arbeit hinter sich hat, durch nichts an die Prosa des Lebens erinnert sein. „Darum wollen wir — sagt Redgrave, der Geschichtschreiber der englischen Malerei — auch im Bilde nur solche Gegenstände sehen, die wir lieben können, die uns eine Erquickung in den Augenblicken der Ruhe nach der harten Arbeit des Tages gewähren. Deshalb finden heimische oder fremde Dichter an den englischen Malern ihre liebevollen Interpreten, und selbst wenn diese ihre Stoffe aus dem gewöhnlichen Volksleben schöpfen, wissen sie daraus solche Züge zu wählen, durch die auch diese Gegenstände mit der edlern Menschlichkeit in uns selbst verknüpft werden.“ In der Kunst keines andern Volkes finden die entzückend ammutigen englischen Kinderdarstellungen ihresgleichen, nirgend anderswo findet man eine solche Liebe zu Tieren; aber das soziale und gesellschaftliche Leben wird als unantastbares Gebiet betrachtet. Und ebenso wenig, wie in den Stoffen ein engerer Zusammenhang mit dem Leben gewünscht wird, strebt die Farbengebung eine genaue Wiedergabe der Wirklichkeit an. Die Farben sind mit Zurückhaltung gewählt, da giebt es nichts Lautes, Kreischendes, alles ist gedämpft, gemildert, wie der Leisetreter des Bedienten im Schlosse des Lords. Die besondre Eigenart aller englischen Bilder besteht in einem grünlich oder bläulich leuchtenden Gesamtton, dem sich jeder englische Maler wie einer zwingenden Gesellschaftsform zu beugen scheint, und der selbst durch die englischen Landschaften hindurchgeht. Man wird deshalb trotz Constable kaum berechtigt sein, die Engländer als die Vorläufer der heutigen Freilichtmaler zu bezeichnen. Das Luft- und Lichtelement, das die Formen durchtränkt, ist erst durch die großen Meister von Fontainebleau

in die Landschaftsmalerei gekommen und den Engländern noch heute ziemlich unbekannt. Sowohl ihre Landschaften, wie ihre Seestücke sind äußerst fein, fast zu fein im Ton, aber ebenfalls von jener bläulichen Gesamtstimmung und solcher Schärfe der Umrisse, die uns heute, wo wir gewohnt sind, die atmosphärischen Einflüsse berücksichtigt zu sehen, die die Umrisse der Gegenstände abstumpfen, die Farben verwischen und einander nähern, schon fast altertümlich erscheint. Und deshalb war es für den, der den Charakter der englischen Malerei kannte, eine umso größere Überraschung, als in diesem Jahre über den Kanal Werke herübergeschickt wurden, die mit jenen herkömmlichen Londoner Bildern nicht das geringste gemein haben, sondern sich nach Inhalt, Form und Farbe in schroffen Gegensatz dazu stellen.

Daß einer eine moderne Malerkolonie ausgräbt, von der die Welt noch keine Ahnung hatte, kommt gewiß ebenso selten vor, als daß einer in ägyptischen Gräbern altgriechische Bildnisse findet. Dieses glückte bekanntlich vor ein paar Jahren einem Herrn Theodor Graf, durch dessen merkwürdigen Fund wir erfuhren, daß schon vor Christi Geburt Porträts gemalt worden sind, deren geistreicher Auffassung und meisterlicher Technik sich ein Lenbach nicht zu schämen brauchte. Senes gelang im vorigen Frühling den Herren Paulus und Firlé, als sie nach England gegangen waren, um von dort Bilder für die Münchner Ausstellung zu beschaffen. Wer wußte bisher, selbst in England, etwas von den Geheimnissen der schottischen Kunst! Wir wußten, daß es in Edinburg eine Kunstakademie gebe und daß Glasgow eine rauchige Fabrikstadt sei mit Baumwollspinnereien, Maschinenbau, Töpfereien und Glashütten, wo auch der eine oder andre Fabrikant, wie das dort selbstverständlich ist, ein paar gute alte Meister besitze. Aber eine „Glasgower Malerschule“ wird erst von jetzt an in den Handbüchern der Kunstgeschichte zu verzeichnen sein, und die guten Glasgower werden vielleicht später gar nicht mehr glauben, aus was für unscheinbaren Anfängen sich ihre „Schule“ entwickelte.

In Glasgow giebt es viel, sehr viel junge Kaufleute. In einem Lande, wo viel mehr als in Deutschland auf Selbstbildung gegeben wird, wo selbst der Kohlengrubenarbeiter die Vorlesungen der Universität hört, fühlten auch diese jungen Kaufleute das Bedürfnis, ein wenig zeichnen zu lernen, und besuchten zu diesem Zwecke die Mechanics Institution, eine jener Fortbildungsschulen, die sich nach dem Vorbilde des Southkensingtonmuseums über alle Städte des Königreichs verbreitet haben. Von da bis zum Bildermalen war nur noch ein Schritt. Frisch und guter Dinge wanderten die jungen Leute vor oder nach den Büreaustunden mit dem Malkasten vor die Thore der rauchigen Stadt, zwischen Feldern und niedrigen, kaum belaubten Anhöhen die Ufer des Clyde entlang, auf staubigen und ausgefahrenen Wegen, wo ihnen nur der Bauersmann mit seinem Karren oder der Schiffsführer mit seinen

stämmigen Gäulen begegnete. Sie brachten wohl auch ihre Sonntage in einem der benachbarten Arbeiterdörfer zu; wo sonst nur im Grünen liebende Pärchen lustwandelten, da beobachteten sie das Wehen der Luft durch die Gipfel zierlicher Buchen und das Spiel des Lichts auf spärlichem Wiesenrain, malten Apfelblüten, Kornfelder, das Einfachste und Anspruchsloseste, was sich malen ließ. Einige verkauften ihre Arbeiten für 15 bis 30 Pfund an ihren Prinzipal, und schließlich gelang es dem einen oder andern, einen Beschützer zu finden, der ihn zur weitem Ausbildung nach Paris schickte. Auf diese Weise kam Glasgow zu einer Malerschule. Heute, nach fünfzehn Jahren, giebt es dort bereits dreihundert Maler, die sämtlich ihre Studien in Paris gemacht haben. Im Glasgow Institute of the fine arts veranstalten sie alljährlich Ausstellungen ihrer Werke; in der Scottish Art Review haben sie sich ein Organ gegründet, in Professor Baldwin Brown und Patrick Geddes zwei Wortführer gefunden, die ebenso geistreich wie begeistert über die Bestrebungen der jungen Schule schreiben, und heute stehen wir auf dem Festlande vor diesen Werken wie vor einer Offenbarung.

In einer Zeit, wo die englische Malerei mehr und mehr einer schablonenhaften Sauberkeit verfällt, tauchen plötzlich diese weltentrückten Schotten auf, die so merkwürdig frisch und gesund, durch kein Vorurteil gehemmt, mit naiv kindlichem Selbstvertrauen auf ihr Ziel losgehen. Ihre Werke bezeichnen das Aufkommen des Impressionismus innerhalb der britischen Kunst, wodurch sie sich schon von vornherein in scharfen Gegensatz zu den Engländern stellen. Während jene ohne Rücksicht auf die jeweiligen atmosphärischen Einflüsse die Töne zu einer hellen Harmonie zusammenstimmen, die geschickt damit rechnet, daß die Bilder in den dortigen Drawing rooms vorzugsweise abends bei Gaslicht betrachtet werden und wirken sollen, sehen die Schotten von allem Bildmäßigen ab und wollen nichts als frische, ganz moderne Naturstudien geben. Den allgemeinen Eindruck der Landschaft zu fassen, wie sie in der Licht- und Lufthülle schlummert, bildet ihr erstes Streben, und auch die Behandlung hat es nur darauf abgesehen, die erste Frische des Natureindrucks mit raschem Griff abzupflücken. Wie sich in dem Festhalten einer wie ein Nebelhauch vorüberziehenden Luftstimmung das malerische Talent zeigt, so auch in dem kecken, flotten Vortrag, der nur aus einer gewissen Entfernung wirkt, während für das nahe Auge alle Töne unentwirrbar durch einander schwirren. Daher findet sich in allen Bildern eine skizzenhafte Flüchtigkeit, aber die fest gewollte und sicher erreichte Stimmung giebt ihnen doch stets einen Empfindungsgehalt, der sie in die Sphäre der wahren Kunst erhebt. Diese Guthrie, Lavery, Walton, Roche, Henry, Hornel, Melville, Paterson, Morton, Grosvenor, Kennedy und wie sie alle heißen — wer hat sie gelehrt, Primitiven gleich das Feld und das Gras, die Halme und die Blumen des Feldes zu betrachten? Man erblickt auf ihren herrlichen Bildern gewöhnlich weite Ausdehnungen von

gewelltem Terrain an strahlenden Frühlingstagen. Das Gras glänzt, die Sonne leuchtet, es ist eine weite Fernsicht. Hinten weiden wohl Kühe oder Schafe, vorn ist ein großes Wasser oder ein niedriges Gebüsch, alles einfach, nur von Luft umflossen. Darin liegt die Poesie. Es sind Landschaften von einer so entzückenden Zartheit, von einem so keuschen Duft, daß man fast glaubt, die Künstler seien Knaben gewesen, denen zum erstenmale die reine und kindliche Liebe zur Natur aufgegangen sei. In diesen Schotten haben die großen Meister von Barbison ihre wahlverwandten Nachfolger gefunden. Zu den Werken der heutigen Franzosen verhalten sich die ihrigen ähnlich wie etwa die jugendliche Kraft der neuen russischen Romane zu der ausgeschriebenen Routine der französischen.

Und noch eins. In einer Zeit, wo in Frankreich der Geist, der einst Jean François Millet befeelte, schon wieder verslogen und nur die Schablone geblieben ist, wo man dort das Äußerliche des neuen Prinzips genau festgestellt hat und nun nach diesem Rezept tausende von Bildern fabrizirt, führen einzelne dieser Schotten ihre schwärmerisch bewegte Subjektivität auf den Schauplatz. Während die Naturalisten ringsum ihren höchsten Ehrgeiz in der Unpersönlichkeit, im photographischen Schaffen sehen, wagen es Melville und Henry geradezu als Farbedichter aufzutreten, in ihrer Malerei nicht vom Natureindruck, sondern vom Klang, vom Rhythmus der Formen und Farbenmassen auszugehen. Und die Farbenakkorde, die sie anschlagen, sind schwellend, voll, tief und rund wie Orgeltöne, sodaß sie schon auf die Seele wirken, ehe man den Gegenstand des Bildes erkannt hat. Man wird an die Stelle bei Lionardo da Vinci erinnert, wo er den jungen Malern sagt, daß sich in den Wolken und in verwittertem Mauerwerk gar merkwürdige Gestaltungen und Fabelwesen entdecken ließen — im Prinzip des Schaffens ist ihnen von unsern Malern nur Böcklin verwandt. Es ist eine musikalische Malerei, die sich freilich nur genießen, nicht nachahmen läßt.

