



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Grübeleien eines Malers über seine Kunst.

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

$2 \times 2 = 4\frac{1}{4}$ — ich breche natürlich ab, man sieht den Sack der spielenden Möglichkeiten, der keinen Boden hat, im Menschenkopfe weit genug aufgethan und hingeschüttet, um froh genug und dankbar in den großen schönen Ernst der Weltordnung draußen zurückzukehren, die man da einen Augenblick in sich über den Haufen und durcheinander geworfen sieht, daß einem angst und bange wird. Da schlägt denn das Wortdenken in Sachdenken um, bei dem einem so innerlich wohl und sicher zu Mute wird, und man kann das daran üben, den Anfang dazu kann man aber wirklich schon bei der Henne oben machen.



Grübeleien eines Malers über seine Kunst.



Ein Künstler in den letzten Jahren zur Feder griff und so unvorsichtig war, das Geschriebene auch noch drucken zu lassen, kam selten etwas andres dabei heraus als ein galliger Erguß gegen die undankbare Welt im allgemeinen und die bösen Kritiker im besondern, welche alles besser wissen wollen und doch nicht malen oder das Modellirholz handhaben können. Vor einigen Monaten haben wir es sogar erlebt, daß zwei angesehene Künstler, von denen der eine sich auch als Schriftsteller hinreichend ausgewiesen hat, in einer Wochenschrift hart aneinander gerieten, weil eben jener eine, Maler und Poet dazu, sich die Freiheit genommen hatte, für die idealistische Richtung eine Lanze zu brechen und vor dem Versinken der Kunst in einen flachen Realismus, in eine poesielose Nachahmung zu warnen. Darob ergrimmete der andre, der sich in seinen realistischen Neigungen verletzt fühlte, und schalt den Idealisten, als ob er einen Kritiker vor sich hätte. Es scheint sich demnach eine Menge von Zündstoff in der Künstlerschaft angesammelt zu haben, der bei der geringsten Berührung losplatzt, und man ist auf eine Fülle von sittlicher Entrüstung und heiligem Zorn gefaßt, wenn man einen Aufsatz oder ein Heft zur Hand nimmt, welches den Namen eines Künstlers als Verfasseramen trägt.

Eine angenehme Enttäuschung nach dieser Richtung hat uns ein kürzlich bei Gebrüder Paetel in Berlin erschienenenes Büchlein von Otto Knille unter dem Titel „Grübeleien eines Malers über seine Kunst“ bereitet. Knille ist kein „Rufser im Streit“; er hält sich mit großer, fast allzu ängstlicher Vorsicht von allen Persönlichkeiten fern und ergeht sich besonders da, wo er sich ablehnend verhalten zu müssen glaubt, in allgemeinen Andeutungen, die nur demjenigen verständlich sind, der mit der neueren Kunstbewegung sehr vertraut ist. Ein feiner, maßvoller und behutsamer Mann, bildet er einen erfreulichen Gegensatz zu den lärmenden Vorkämpfern seiner Kunst, die ebenso leicht, wie sie ein Geschrei erheben, auch wieder verstummen, weil hohles Pathos kurzen Atem

hat. Ein grundsätzliches Bedenken rufen uns freilich auch diese „Grübeleien“ hervor. Sobald ein Künstler anfängt, über seine Kunst nachzudenken, zu spekulieren, zu philosophieren und das Gedachte zu Papier zu bringen, hat er seine künstlerische Produktion entweder abgeschlossen oder er beginnt doch darin nachzulassen. In dem Grade, als in Dürers Leben seine wissenschaftlichen Forschungen in den Vordergrund traten, gerieten seine künstlerischen Arbeiten ins Stocken. Eugen Fromentin hat in den letzten Jahren seines Lebens kein Bild gemalt, welches sich mit dem glänzenden Erzeugnisse seiner Feder Les maitres d'autrefois messen könnte, und als Ludwig Richter mit der Niederschrift seiner köstlichen Selbstbiographie begann, hatte er von seiner Kunst Abschied genommen. Es scheint in den Grenzen menschlicher Fähigkeiten zu liegen, daß das eine das andre ausschließt, daß das eine sich nur zu voller Reife entwickeln kann, wenn das andre abgestorben ist. Sonst entsteht das schwächliche Zwitterwesen, welches wir mit dem Namen „Dilettantismus“ bezeichnen.

Wenn wir bei Otto Knille auch kein völliges Stocken seiner künstlerischen Thätigkeit zu befürchten haben, so kann doch nicht in Abrede gestellt werden, daß seine Entwicklung nicht ganz den Hoffnungen entsprochen hat, welche sein im Jahre 1873 gemaltes Bild „Tannhäuser und Venus“ erweckte. Seit jener Zeit hat er außer einigen kleinen Genrebildern und einer Reihe von Zeichnungen nur jene vier Friese für die Universitätsbibliothek zu Berlin geschaffen, welche die geistige Kultur des Altertums, des Mittelalters, der Renaissance und der neueren Zeit in ihren Hauptsitzen Athen, Paris, Wittenberg und Weimar durch Männer der Kunst und Wissenschaft darstellen. Ob seine eigentümliche, mehr auf Reflexion als auf Ursprünglichkeit gegründete Begabung, oder ob seine Lehrthätigkeit an der Berliner Kunstakademie, oder ob endlich die Erkenntnis, daß die moderne Kunst immer mehr von seinem eignen Ideale abweicht, seine Schaffenslust beeinträchtigt hat, wissen wir nicht. Vielleicht ist es die letztere, die an mehr als einer Stelle seines Buches melancholisch zum Durchbruch kommt. Unsere Kunstanschauungen und Kunstbegriffe haben sich seit jener Zeit, wo Knille seine akademischen Studien abschloß, also seit der Mitte der fünfziger Jahre, so gründlich verschoben, daß die kühnen Realisten und Revolutionäre von damals heute als verstockte und bezopfte Idealisten, im günstigsten Falle als Romantiker und Phantasten gelten. Ein solcher Romantiker der alten Schule ist auch Knille, obwohl sein Kolorit an Glanz und Kraft noch mit dem eines jeden Virtuosen der Farbe wetteifern kann. Seine Stellung der Natur gegenüber ist es, welche ihn von der modernen, immer mehr um sich greifenden Richtung, die man die naturalistische nennt, unterscheidet. „Das Häßliche — sagt er in seinem Büchlein — hat nur insofern Berechtigung in der Kunst, als aus ihm der negative Beweis des Schönen sich ergibt.“ Damit ist Knilles Standpunkt gekennzeichnet und zugleich das Ziel angedeutet, auf welches seine „Grübeleien,“ die eigentlich systematisch Untersuchungen sind, hinausstreben.

Er geht freilich nicht ohne Umwege auf sein Ziel los. Im Vorworte stellt er sich sein Thema in folgenden Sätzen: „Familientradition, Verwandtschaftsgefühl ziehen unsre Malkunst nach der Vergangenheit hin; ihr eigener Verjüngungstrieb, sowie der Zeitgeist drängen der Zukunft entgegen. Rückwärts oder vorwärts? Welche Verbindungen wird sie bewahren, welche lösen, welche neu eingehen?“ und nach hundertundfünfundzwanzig Seiten, die mit einem schnellen Blick über die Entwicklung der Malerei vom Altertum bis auf die Gegenwart, mit einer Kunstgeschichte in nuce ausgefüllt sind, kommt er zu dem Ergebnis: „Darum suche der Staat die Tradition, welche uns noch mit der Idealkunst vergangener Epochen verknüpft, nach Kräften zu erhalten. Es gilt, den kunstgeschichtlichen Zusammenhang nicht trennen zu lassen; denn nur in diesem vermögen wir uns ein Korrektiv für alle Kopfsprünge des befreiten Subjekts zu bewahren. Er pflege namentlich die Monumentalkunst und übe damit die Gabe, große Vorstellungen in großen Zügen zu gestalten, selbst auf die Gefahr hin, daß auf solchem Wege vorläufig wohl mehr mit Reminiszenzen als aus inneren Impulsen geschaffen wird.“*)

Es bedurfte keines Künstlers, um uns mit dieser „runden Weisheit“ bekannt zu machen. Knille wiederholt nur, was die Kunstgelehrten schon seit vierzig Jahren gefordert und jetzt — in Preußen wenigstens — durch einen der ihren, durch Max Jordan, der eine in vielen Dingen entscheidende Stellung in der preussischen Kunstverwaltung inne hat, glücklich erreicht haben, soweit eben die Mittel des Staates für die Pflege der monumentalen Kunst verfügbar sind. Wie erfreulich es auch für die Kunstgelehrten sein mag, einen Künstler als Bundesgenossen auf diesem Wege zu begegnen, so darf doch nicht verschwiegen werden, daß das Ergebnis der Knilleschen „Grübeleien“ für die Männer, welche sich wissenschaftlich mit der Erforschung der Kunstgeschichte beschäftigt haben, kein überraschendes ist, ebensowenig wie der Abriss der Kunstgeschichte, durch welchen Knille zu seinem Ergebnis gelangt ist. Alles, was er uns zu sagen hat, führt auf literarische Quellen, auf Burckhardt, dessen großer Gedanke von der Entwicklung, Vollendung und Befreiung des Menschen der Renaissancezeit von den Fesseln der Überlieferung auch den Grundgedanken der geschichtlichen Auseinandersetzungen Knilles bildet (letzterer sagt nur „Konvention“ statt „Tradition“), auf Kugler, Reber, Lübke und andre Schriftsteller, die sich mit moderner Kunstgeschichte befaßt haben, zurück. Selbst da, wo Knille offenbar auf Grund von Erinnerungen aus seiner Düsseldorfer und Pariser Studienzeit erzählt, erwartet man vergebens neue Mitteilungen, die über die Anekdote hinausgehen. Für seine Kunstgenossen, deren Mehrzahl bekanntlich wenig Bücher liest und noch weniger kauft, mag Knilles Schrift gewiß viele neue Offenbarungen enthalten, die, abgesehen von einigen Unrichtigkeiten und stilistischen

*) Beiläufig: Tradition, Epoche, Korrektiv, Subjekt, Reminiszenz, Impuls — das läßt sich doch alles recht gut deutsch sagen. D. Red.

Unbeholfenheiten, auch in eine gefällige Form gekleidet sind*); dasjenige Publikum aber, welches die populären Werke unsrer Kunstschriststeller kauft und liest, wird sich wundern, daß einer aus der Mitte derer, die es schroff ablehnen, daß ein anderer, der nicht auch Farben verquisten kann, sich über Malerei zu schreiben erdreistet, trotz aller Grübeleien keine selbständigen Gedanken über seine Kunst hervorzubringen weiß. Viel wertvoller als der Abriß der Kunstgeschichte wäre uns und vielen andern Kunstfreunden gewesen, wenn Professor Knille seine Gedanken über die heutige Monumentalkunst in eine kritische Übersicht, wenn auch nur in eine solche über Stil, Technik, Material u. s. w., gekleidet, wenn er uns z. B. gesagt hätte, ob er glaubt, daß es den strengen Stilgesetzen der monumentalen Malerei entspricht, wenn man monumentale Bilder im Atelier auf Leinwand malt und nachher an den für die Aufnahme der Bilder bestimmten Wänden befestigt, wenn er seine Scheu vor Nennung von Namen wenigstens so weit überwunden hätte, um uns und andern mit uns anzudeuten, wen er eigentlich mit den Malern der Zukunft meint, die im Begriff sind, durch das rote Meer nach dem gelobten Lande zu ziehen, um in dem Staate der Zukunft als „zweibeinige Aufnahmeapparate zwischen Natur und Mitbürgern“ zu wirken. Aber diese Fragen, die vielleicht mehr interessiren als der von andern schon genügend aufgeklärte Zusammenhang zwischen Vergangenheit und Gegenwart, läßt Knille unbeantwortet. Er begnügt sich mit einigen Komplimenten vor den Berliner Kunstpäpsten Menzel und Knaut, wobei er die unrichtige Behauptung aufstellt, daß Knaut ein Original sei, „welcher aus eignen und tiefen Quellen schafft,“ während Knaut in Wahrheit das Beste seines Könnens, wenigstens in malerischer Beziehung, den alten Niederländern verdankt, und beschränkt sich im übrigen, wie schon oben gesagt, auf dunkle Andeutungen oder Ablehnungen. So sagt er z. B. über die jetzige religiöse Malerei: „Die Gegenwart erleidet unzweifelhaft große Einbuße dadurch, daß sie keinen aus ihr selbst quellenden künstlerischen Ausdruck mehr für das Göttliche zu finden weiß. Ihre religiösen Vorstellungen haben sich zu rein intellektuellen vergeistigt, und war die Kirche noch anschauliches braucht, das liefert die kleine Gemeinde der Heiligenmaler, ohne originelle That, nach alter Vorschrift, durchaus konventionell.“ Und in einer Anmerkung fügt er einschränkend hinzu: „Eigenartig, bei aller Anlehnung an altdeutsche Formgebung, zeigt sich hier allein der

*) Auch ohne Purist zu sein, hat man doch die Verpflichtung, ab und zu Verwahrung gegen die Verwilderung unsrer Sprache einzulegen. Knille schreibt S. 79: „Selbst Rafael in seinem Jugendwerke, dem Sposalizio (beiläufig gesagt, eine sehr weitgehende Entlehnung nach Meister Perugino) u. s. w.“ Auch bei berufsmäßigen Schriftstellern geht das Gefühl für die grammatische Notwendigkeit, daß das Attribut in demselben Kasus stehen muß wie das zugehörige Nomen, immer mehr verloren. Bei den Franzosen heißt Stillleben nicht, wie Knille S. 105 sagt, *peinture morte*, sondern *nature morte*. Wenn Knille dem Niederländer Terborch die Fähigkeit „seiner Seelenmalerei“ abspricht, so vergißt er dabei Terborchs kleine Bildnisse, die freilich erst seit wenigen Jahren zu richtiger Schätzung ihres Wertes gelangt sind.

Grenzboten III. 1887.

Protestant von Gebhardt.“ Darin liegt ein Widerspruch. E. von Gebhardt weiß ebensowenig einen aus der Gegenwart „quillenden“ künstlerischen Ausdruck für das Göttliche zu finden wie die letzten noch unter uns schaffenden Cornelianer, von denen Knille übrigens nicht viel hält. Nicht bloß in der Formgebung, sondern auch in der Innigkeit der Empfindung, in der Darstellung naiver Gläubigkeit lehnt sich der Düsseldorfer Meister an die alten Deutschen oder richtiger an die alten Niederländer an. Wenn es wirklich einen Maler religiöser Bilder giebt, der ohne Anschluß an die Überlieferung, ohne irgend eine Spur von Konvention aus der Gegenwart schöpft, so kann es nur Fritz von Uhde sein. Ihn und seine Geistesverwandten scheint Knille auch am Schlusse seines Buches, wo er eine trostlose Aussicht auf die „Zukunftsmaler“ eröffnet, im Sinne zu haben.

Man hat den Kunsthistorikern und Kunstkritikern von Künstlerseite oft genug vorgeworfen, daß sie nicht zur richtigen und gerechten Aburteilung eines Kunstwerkes berufen seien, weil ihnen das Verständnis für das Technische abgehe. Dieser Vorwurf ist insofern unberechtigt, als auch durch lange Schulung des Auges ein Einblick in die technische Methode, ohne Besitz der Handfertigkeit, erreicht werden kann. Aber nehmen wir einmal an, der Vorwurf wäre begründet. Dann würde es umso mehr die Aufgabe der Künstler, die über Kunst schreiben wollen, sein, die Kunsthistoriker und die andern armen Laien über das Technische der Malerei, der Plastik u. s. w. aufzuklären. Das wäre ein wirkliches schriftstellerisches Verdienst, das sich aber in Deutschland noch kein Künstler erworben hat. Statt dessen bekommen wir ästhetische Betrachtungen zu lesen, wie sie jeder philosophisch gebildete, schriftgewandte Laie anstellen kann, und einen Auszug aus der Kunstgeschichte, der seinem Verfasser das Zeugnis ausstellt, daß er sehr wohl eine Professur der Kunstgeschichte und Ästhetik an einer Kunstakademie bekleiden könnte.

Was wäre damit aber gewonnen? Wir hätten einen der Professoren, von denen zwölf aufs Duzend gehen, mehr, und einen tüchtigen Künstler weniger, und das wäre in unsrer Zeit, wo es unter den Künstlern der Idealisten so wenige giebt, ein schwerer Verlust. Professor Knille wird unsre Auseinandersetzungen hoffentlich nicht mißverstehen. Wir haben so oft mit freundiger Anerkennung von seinen phantasievollen Schöpfungen gesprochen, daß es uns erlaubt sein wird, ebenso offen zu sein, wenn wir ihm auf einer Bahn begegnen, auf welcher ihn die schöpferische Phantasie verlassen hat. Die „Grübeleien eines Malers über seine Kunst“ versprechen mehr, als sie halten. Es ist viel Richtiges und Gescheites darin, aber Gescheites, das nicht bloß schon oft gedacht, sondern auch oft gesagt und gedruckt worden ist. Mit dem Namen Otto Knilles denkt man sich immer etwas eigenartiges, das Gewöhnliche überragendes verbunden. In diesem Büchlein finden wir es nicht. Knille, der Maler, ist uns unendlich wertvoller, ja notwendiger als der Schriftsteller Knille. Möchte er doch

bald wieder zu dem Pinsel greifen, welcher uns einst den Dithyrambus der Romantik „Tannhäuser und Venus“ geschaffen hat!

Berlin.

Adolf Rosenberg.



Vom wunderschönen Monat Mai.



arum wird der Mai im deutschen Liede so überschwänglich gepriesen? Warum nennt man ihn den Wonnemonat? Ist sein Habitus wirklich so wonniglich? Im Brockhaus'schen Konversationslexikon heißt es von ihm, daß er einen besseren Ruf habe, als er verdiene, denn er bringe gewöhnlich mehr schlechtes als gutes Wetter. Das gleicht denn doch einer Anklage wegen unbefugter Führung eines Ehrentitels, zu deren Erhärtung man nur die drei Eismänner anzuführen braucht, die nicht nur dem Winzer und dem Landmann, sondern auch dem Stadtbewohner so unwillkommene Gäste sind. Da saust oft der Nordostwind trotz hellen Sonnenscheines schneidend durch die Ebene, oder es öffnet, wie es heuer geschehen ist, der Himmel seine Schleusen, um unendlichen Regen und kühle Tage zu senden. Indessen, was verschlägt das alles! Blumen und junges Frühlingsgrün halten dem Boreas wie dem Pluvius Stand, und so werden die Poeten auch wohl Recht haben, wenn sie den Mai als Freudenbringer nach langer Winternot feiern und als Wonnemonat begrüßen.

Unsre Altvordern freilich waren nicht ganz so poetisch gestimmt. Ist ihnen auch der Übergang vom Winter zum Sommer von jeher eine bedeutsame und heilige Zeit gewesen, so reicht doch der Name „Wonnemonat“ keineswegs bis in das Dunkel einer entlegenen Vorzeit zurück. Winnemånöt oder wunne-månöt, so heißt der Mai im Calendarium Karls des Großen, das bekanntlich von dessen Biographen Einhard überliefert ist. Das ist aber eine recht prosaische Bezeichnung. Denn das altdeutsche Wort winne bedeutet Weide, winne-månöt heißt also derjenige Monat, in welchem die Stallfütterung aufhört und das Vieh wieder auf die Weide getrieben wird. Heutzutage ist das Wort winne so gut wie erloschen, es kommt nur noch in wenigen Eigennamen vor, wie z. B. in Winnefeld. Auf die Weide weist auch die alte angelsächsische Bezeichnung unsers Monats, thrimilei, d. h. der Dreimilchuer, weil, wie schon Beda erklärt, in diesem Monat das Vieh dreimal am Tage gemolken wird. Trimjölksgräs heißt in einem schwedischen Dialekt noch jetzt eine Pflanze, die caltha palustris, woraus man auf einen altnordischen, dem angelsächsischen thrimilei entsprechenden Monatsnamen schließen kann. Dieselbe Beziehung liegt in einem andern noch jetzt auf Island gebräuchlichen Namen. Steektid nennt man dort den Maimonat, d. h. die Zeit, in welcher die Hürden für die Lämmer abgesteckt werden. Es giebt noch andre Bezeichnungen, die alle von