



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Ästhetisches

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

Sehnsucht oder stille Wehmut senkt. Zugleich lehrt uns diese Betrachtung, wie im Wechsel der Zeiten und der Völker das menschliche Sinnen und Dichten trotz aller Verschiedenartigkeit doch im Kerne einheitlich ist, einheitlich und an bestimmte Bahnen gebunden, wie die Sterne selbst, die droben in unwandelbarem Laufe kreisen.



## Ästhetisches



ie Ästhetik, die Lehre von dem Schönen in der Natur und von dem Kunstschönen, sowie von dem Verhalten des menschlichen Geistes zu diesen beiden Gebieten, wird bekanntlich von der Philosophie als eine ihrer Abteilungen in Anspruch genommen. Die Philosophen haben sich in der Regel nicht bemüht, das Verständnis ihrer Meinungen ihren Lesern durch eine einfache und klare Sprache zu erleichtern; wer von ihnen Nutzen haben wollte, durfte sich den mühsamen Weg durch eine dunkle Schulterminologie nicht verdrießen lassen. Von dieser Erdschwere hat selbstverständlich auch die philosophische Ästhetik ihr gutes Teil, und das ist ein Grund, warum ihre Darstellungen nicht sehr viele Leser haben können, aber es ist nur einer. Denn außerdem wird, wer sich trotzdem in eines dieser Bücher hineinliest, weil er über ihren Gegenstand, die Kunst, unterrichtet sein will, bald die Erfahrung machen, daß er sich in seiner Voraussetzung ein wenig getäuscht hat. Er dachte, es sei darin von Werken der bildenden Kunst, von Statuen und Bildern, die Rede. Aber weder Kant, noch Schiller, unsre wichtigsten deutschen Ästhetiker, sagen davon viel, während z. B. Winckelmann, der mehr davon verstand, als beide zusammen, und vieles darüber gelehrt hat, das keineswegs als Philosoph und Ästhetiker that. Man würde auch irren, wenn man bei den heutigen Philosophen, die Ästhetik treiben, eine wirkliche Kenntnis der vorhandenen Kunstwerke als notwendig voraussetzte; es ist ihnen um ganz andre und ihrer Auffassung nach höher liegende Fragen zu thun, bei denen sie die materielle Erscheinung, die dem Kunstfreunde die Hauptsache ist, sehr wohl umgehen können. Wenn einzelne Männer, wie Schopenhauer oder Vischer, zugleich Kenner der Kunst und Kenner der schönen Litteratur genannt werden konnten, so war das eine rein persönliche Zugabe, die allerdings auch ihre Ästhetik etwas anschaulicher und für den Kunstfreund unterhaltender gemacht hat. Aber trotzdem wird sich jemand über Poesie nicht aus Schopenhauer unterrichten wollen, sondern aus litteraturgeschichtlichen

Büchern, und was Vischers berühmte Ästhetik betrifft, so wurde sie schon vor dreißig und vierzig Jahren, als sie eben fertig geworden war, vielleicht noch von den Alten und außerdem jedenfalls nur noch von den Professoren der Philosophie gelesen. Die Sängern und die, die sich in ernsthafter Absicht mit der bildenden Kunst beschäftigten, wollten nichts davon wissen: sie war eine Sache, und das, was sie trieben, war eine andre. So ist es im wesentlichen auch heute. Wir haben uns zwar gewöhnt, gewisse Seiten der Kunstbetrachtung als ästhetisch zu bezeichnen, aber mit der philosophischen Ästhetik hat dennoch der eigentliche Kunstforscher ebenso wenig zu thun, wie der Kunstfreund als solcher von ihr zu erwarten hat. Lehrt sie ihn etwas über Kunst, nützt sie ihm zum Verständnis bestimmter einzelner Kunstwerke, so thut sie es nicht als philosophische Disziplin, sondern vermöge der besondern Art und Bildung ihres Verfassers. In Vischers Ästhetik sind für den Kunstfreund solche Stellen am meisten wert, die für die philosophische Lehre am wenigsten in Betracht kommen, und zum Verständnis der Kunst haben z. B. Jakob Burckhardt und Schnaase mehr beigetragen, als alle philosophischen Ästhetiker zusammen.

Diese Bemerkungen scheinen sich uns auch an einem kleinen Buche zu bewähren, das aus dem Nachlasse eines jungen akademischen Lehrers von dessen Freunden herausgegeben worden ist: Vorlesungen über Ästhetik von R. Heinrich von Stein, nach vorhandenen Aufzeichnungen bearbeitet (Stuttgart, Cotta). Es ist zunächst ganz ausgezeichnet geschrieben: richtig im Ausdruck, klar, anschaulich und anziehend. Der Verfasser war ein Verehrer Schopenhauers, und der war bekanntlich ebenfalls ein Künstler der Sprache. Stein schwärmt ferner unbedingt für Richard Wagner; was davon in die Gesamtauffassung übergegangen ist, muß der Leser, dem etwa dieser Standpunkt nicht zusagt, abzutrennen suchen. Der systematische Teil des Buches, das Philosophische, macht nur reichlich ein Viertel des Ganzen aus. Er ist gemeinverständlich und anregend, die Formulierung ist persönlich, nicht allgemeingültig, vieles zufällig und zu anderer Auffassung oder Einkleidung auffordernd. Der wertvollere, jedenfalls der für den Kunstfreund wichtigere Teil sind Bemerkungen über die Kunstauffassung bei den verschiedenen modernen Kulturvölkern in geschichtlicher Folge, mit der italienischen Renaissance beginnend. Hier steht soviel gutes, feines, belehrendes und, wenn es schon allgemeiner bekannt war, doch besonders gut ausgedrücktes, daß das Buch allen, die sich für die bildende Kunst interessieren, aufs beste empfohlen werden kann. Der Verfasser war nicht nur in der Poesie und überhaupt der Nationallitteratur der einzelnen Völker bewandert und belesen, er hat auch viel Kunst gesehen und verstanden. Schade, daß man nicht für solche Mitteilungen den fachmäßig geprägten Titel „Ästhetik,“ der nach dem zu Anfang bemerkten gar nicht mehr zu diesem Inhalt paßt, fallen läßt und dafür „Kunstbetrachtung“ sagt. Ein Buch wie dies

würde dadurch nach unfreier Überzeugung viel schneller und sichrer an die gelangen, für die es doch eigentlich bestimmt zu sein scheint. Um von der Art der Betrachtung eine Vorstellung zu geben, heben wir einige Gedanken heraus, die uns zugleich einer Vervollständigung fähig erscheinen. Ob eine Kunst lebt, meint der Verfasser, zeigt sich darin, in welchem Maße Stimmung in ihr wohnt. Stimmung beruhe auf einer gewissen „Ganzheit“ des Seelenlebens. Der griechische Tempel und die ägyptischen Säulenhöfe oder die assyrischen Burgterrassen hätten Stimmung, aber der italienischen Renaissance sei eine Erweckung des innern Lebens nicht gelungen, darum habe sie nur einige Künstler, in deren Werken „Stimmung“ sei, z. B. Michelangelo, und im allgemeinen sei aus der bildenden Kunst der neuern Zeit die Stimmung verschwunden. Aber desto reicher entfalte sie sich in der Musik (S. 55). Dies alles erscheint uns doch sehr verkehrt, erwachsen aus der Gepflogenheit der Philosophen, einen Begriff wie „Stimmung“ willkürlich zu umgrenzen und daraus wie aus einer notwendigen Schlußfolgerung subjektive Eindrücke als allgemeinverbindliche Urteile hervorgehen zu lassen. Was wir andern unter „Stimmung“ zu verstehen pflegen, ist zweifellos der neuern und auch der Renaissancekunst in viel höherm Maße eigen als der antiken. Ganz gewiß hat der Philosoph und Ästhetiker Stein dem Kunstkennner Stein ein wenig im Wege gestanden und ihn gehindert, das Richtige unbefangen zu sehen. Richtig und sehr gut ausgedrückt ist bei ihm der Gedanke, daß der italienische Humanismus durch sein Humanitätsideal den Kreis der Aufgaben der Kunst erweitert, daß er aber den lebendigen, eignen Geist der Frührenaissance nicht aufzufassen vermocht habe, gegen dessen Realismus er vielmehr eine Gegenströmung bilde (S. 78). Aber kurz vorher meint er: Aufgabe der Kunsttheorie sei es, die Empfindungsweise einer Zeit ins Bewußtsein zu erheben und ihr Festigkeit zu verleihen. Das hätte die Renaissancezeit nicht gekonnt, ihr größter Theoretiker Leon Battista Alberti hätte da nicht genügt. Im Renaissancemenschen gehe im allgemeinen das Bewußtsein für sich den Weg des Gelehrtentums, inspiriert durch den Ruhmsinn, und der künstlerische Geist für sich den Weg der dekorativen Instinkte, inspiriert durch den Prachtsinn; die belebende, große, gemeinsame Gesinnung fehle. „Es läßt sich nun verfolgen, wie in den neuern Jahrhunderten das ästhetische Denken sich als eine für die Kunst keineswegs gleichgiltige, organische Kraft entwickelt und wie sich hierdurch die Einseitigkeit der individuellen Struktur allmählich ausgleicht usw.“ Aber der Verfasser scheint zu vergessen, daß bei den Griechen, dem Kunstvolk schlechthin, nicht über Kunst geschrieben und, nach ihrer Litteratur zu schließen, auch nicht viel über Kunst gesprochen wurde, daß ferner die bedeutendste Erscheinung der „neuern Jahrhunderte“, die holländische Malerei, sich um das „ästhetische Denken“ blutwenig kümmerte, und daß endlich in der neuesten Zeit, seit dieses ästhetische Denken, von dem der Verfasser soviel abhängen läßt, völlig obenauf ist, d. h. seit Kant, Schiller usw., es mit der

wirklichen Kunst der „individuellen Struktur“ jammervoll abwärts gegangen ist. Sollte man daher nicht richtiger, wenn man einmal Ursächlichkeiten konstruieren will, sagen: je mehr Theorie, je mehr Philosophen und Ästhetiker, desto weniger Künstler und Kunst? Auch das ist falsch: „Lionardo besitzt nicht, wie Goethe und Schiller, das volle Bewußtsein seiner Kunst. Das höhere künstlerische Schaffen vollzieht sich bei ihm mehr unbewußt, mit einer Art von genialem Instinkt.“ Nein, wie sein Malerbuch und seine mehr als ein Duzend Foliobände von Arbeitsjournalen zeigen, niemals hat unter irgend einem Volke in alter und neuer Zeit ein Künstler mit einem so klaren, überlegenen, bis in alle Teile der Ausführung eindringenden theoretischen Bewußtsein gearbeitet, wie Lionardo. Nach seinen Vorschriften hat man sogar in Frankreich unter Napoleon III. den Zeichenunterricht der Mittelschulen organisiert.

Stein gehörte, wie man nicht nur aus seinem Verhältnis zu Richard Wagner, sondern auch aus gelegentlichen andern Urteilen sieht, im allgemeinen einer sehr modernen Richtung an. Auf die Kunst der „Modernen,“ die Malerei der neuesten Zeit, hat er seine Vorlesungen nicht ausgedehnt. Diese „Modernen“ haben ja, wie man weiß, ihre besondern Ästhetiker, z. B. die Gelehrten des „Pan.“ Andre wieder, die über Kunst zu schreiben pflegen, sind mit ihnen wenig einverstanden, und im ganzen darf man wohl sagen, daß die meisten Beurteiler der Kunst, die über Kenntnisse und einen hinlänglich weiten Überblick verfügen, der neuesten Malerei sehr kühl gegenüberstehen. Wer sich etwa eine Zeit lang für einzelne Richtungen und Künstler interessierte, hat allmählich erfahren, daß die Leistungen so ziemlich ausgeblieben sind, und von Hoffnungen und Erwartungen kann der Mensch nun einmal nicht leben. Es hat nun aber noch eine ganz besondere Bedeutung, wenn ein Künstler darüber das Wort nimmt, nicht ein solcher, der sich überhaupt des Worts zu bedienen pflegt, weil es mit seiner Kunst nicht weit her ist (wie es namentlich früher viele Kunstkritiker gab, verunglückte Maler von gelegentlich nacherworbener theoretischer Bildung), sondern ein anerkannter Mann von tüchtigen Leistungen in der Kunst, der daneben sich durch lange geübte Gewohnheit in ein sehr vertrautes Verhältnis zu den großen Meistern früherer Zeiten gesetzt hat. Otto Knille galt immer für einen sichern Zeichner und einen selbständigen Koloristen (er war von Düsseldorf aus früh nach Paris zu Couture gekommen), seine Bilder haben in ihrem großen Wurf etwas vornehmes und historisches, er ist mit in der Reihe der Ersten gegangen, die man jetzt zu den Ältern rechnet. Mit was für Empfindungen muß ein solcher die Reklametrommel haben rühren hören für die Ansprüche der „Modernen,“ wenn er sich sagen muß: das könntest du mit der Hand gerade so gut, wenn du es nicht in deinem Herzen für Schwindel hieltest! Daß Knille die Feder führte, war bekannt. Daß er ein so durch und durch originelles Buch veröffentlicht über alte und neue Kunst, über das Technische und seine theoretischen Voraussetzungen, und in so voll-

kommer Form, wie sie nur ein klarer Kopf und ein Meister des Wortes hervorbringt, das muß gleichwohl überraschen. Wer zu einem richtigen und selbständigen Urteil über die neueste Malerei angeleitet sein will, der lese das zierliche Büchlein: *Wolken und Können in der Malerei* (Berlin, Fontane). Er wird sich, wenn er es aus der Hand legt, einige Stunden mit einem geistreichen Mann unterhalten und dabei sehr viel gelernt haben. Was wir dem Leser darüber mitteilen, schließt sich an die letzte von drei Abhandlungen an, in der die moderne Malerei sachmännisch beleuchtet wird. Ihre drei Trümpfe sind das Freilicht, eine besondere Wirkung auf den Anschauenden (Impressionismus) und die angeblich wiederum besondere Erfindung oder Phantastik. Am meisten tritt das erste hervor, weil es auf die Menge am verblüffendsten wirkte und etwas ganz neues zu sein schien.

Wenn man meint, das Problem der Freilichtmalerei sei etwas neues, so irrt man gewaltig. Schon Lionardo da Vinci weist in seinem Malerbuche hin auf den Unterschied der Erscheinung eines Gegenstandes, jenachdem er unter freiem Himmel oder innerhalb geschlossener Wände gesehen wird; es sei unrichtig, im Zimmer gemalte Körper ohne weiteres auf ein Gemälde zu übertragen, das einen Vorgang im Freien vorstellen solle. Der Künstler habe draußen zu beobachten, was er als draußen vor sich gehend im Bilde geben wolle; er müsse diese Eindrücke zu Rate ziehen, wenn er nachher das Bild im Atelier fertig mache. Die einen, heißt es bei ihm, halten Zimmerbeleuchtung für richtig, die andern Freilicht, und jede Partei findet die andre lächerlich. Was hier der tiefste Kenner der malerischen Erscheinungen mit großer Klarheit ausgesprochen hat, das haben auch die andern alten Meister empfunden und durch Beobachtung gezeigt, und auf vielen alten Bildern kann man sehen, daß sie die Bedeutung des Freilichts kannten und nicht etwa immer künstliche und konventionelle Beleuchtungen geben. Aber sie waren nicht so armselig, daß sie, wie die neuesten, auf das bißchen Freilicht eine neue Schule gründen wollten und in dem Weißgrau und den Lichtreflexen, die zufällig auf die Gegenstände fallen und oft deren Formen beeinträchtigen, das Wertvolle und Wesentliche sahen, was nun dem Bilde seinen Charakter geben mußte. Sie hatten Freude an der Lokalfarbe, am Körper und an seinen Linien und setzten ihre Gegenstände in das Licht, das ihnen am vorteilhaftesten schien. Die Naturwahrheit, die die heutigen Freilichtler zu geben meinen, ist ja etwas, worüber sich verhandeln läßt, es kann auch zugegeben werden, daß ein Anhänger dieser Richtung auf einzelne objektive Werte trifft, die sich durch die Kunst festhalten lassen, daß ihm manches offenbar wird, was der „Dreiwändemalerei“ verschlossen blieb. Aber das Verfahren ist nicht neu, die holländischen Landschaftler haben ebenfalls im Freien beobachtet, sich aber dadurch die Freude an der Farbigeit des Lebens nicht zerstört und auf ihren Bildern noch etwas besseres gegeben als Luft- und Lichtstudien, und zum Hauptprinzip erhoben schafft

dieser neue Naturalismus ja doch nur wieder eine Täuschung, eine Konvenienz anderer Art, denn er ist nicht weniger willkürlich als die sogenannte geschlossene Beleuchtung. Der Wetteifer mit der Natur ist für den Maler hoffnungslos, denn das höchste Licht ist heller als das Weiß der Palette, und ihr Schwarz erreicht nicht die Tiefe des Nachtschattens. Die chemischen Farben geben die Farbe, die wir an den Gegenständen sehen, die „Lokalfarbe,“ doch nur annähernd wieder, der Maler erreicht Wirkungen, mit denen der Betrachter sozusagen sich einverstanden erklären muß. Seiner Seelenstimmung wird entsprochen durch eine gewisse Ton- und Farbenharmonie, auf der die „Bildwirkung“ beruht. Die Meisterwerke aller bisher dagewesenen Malerei, so verschieden sie nach Komposition, Formen und Stimmung sind, haben im Reinemalerischen gemeinsame Eigenschaften. Fast jedes dieser Bilder „stimmt, jedes galt seinem Schöpfer als ein abgeschlossenes Ganzes, dem die Geschlossenheit der Wirkung entsprechen mußte durch wohlbegrenzte Form, Kontrast von Licht und Schatten, Wucht der Lokalfarbe und Fülle des Tons.“ Die alten Meister wußten, daß Weiß stumpf ist, und farbiges Licht mehr leuchtet als weißes, weil die Intensivfarben Grün, Gelb, Orange und Hochrot unsre Sehnerven ungewöhnlich reizen, sie legten durchsichtige Schichten solcher Farben über weißen oder hellen Grund und erreichten damit warmes, goldnes, stimmungweckendes Licht, auf entsprechende Weise brachten sie klare, farbige Tiefen hervor, Schatten, die dem Auge dunkler erscheinen als einfaches Schwarz, und dazwischen die Dämmerungen des clair-obscur. Sie gingen der Farbenerscheinung der sogenannten trüben Medien: Luft, Wolken, Wasser so gut nach, wie der Wirkung des von festen, dichten Körpern zurückgestrahlten Lichts. Was sie nun gegeben haben und was wir uns aus ihren Bildern herausnehmen, mag im einzelnen einer größern Annäherung an die Natur fähig sein. Aber wird das Ganze dadurch überzeugender? Kann eine Malerei überhaupt etwas anderes sein als ein Scheinbild, ein Ungefähr, eine Täuschung, die sich der Betrachtende gefallen läßt, zu der er viele Voraussetzungen mitbringen muß? Wäre denn das wirklich der höchste Triumph der Kunst, wenn einmal die Illusion vollständig erreicht würde, wenn ein Hund einen gemalten Hund anbellte oder einen gemalten Hasen fassen wollte, oder wenn die Vögel wirklich die Trauben des Zeugis angepickt hätten? Und diese Illusion ließe sich doch nur bei den einfachsten Gegenständen herstellen. Bei jeder Zusammensetzung höherer Art, einer Landschaft, einer Figurenszene ist selbst durch Anwendung künstlicher Beleuchtung, verbunden mit besondrer Aufstellung, z. B. in einem Panorama, eine Verwechslung mit der Wirklichkeit niemals, sondern immer nur die Art von „Täuschung“ eingetreten, die der Mensch sich gefallen läßt, weil er gerne zu Zeiten seiner Phantasie den Vortritt einräumt vor der unmittelbaren Sinneswahrnehmung. Verglichen mit der Ruhe und Sammlung, die die alten Meisterwerke haben, mit dem Eindruck einer Natur, der sich jene Maler vor-

sichtig und anempfindend auf Umwegen zu nähern suchten, ist, was die Modernen dafür bieten, „sicherer Kraftverlust gegen unsichern Lichtgewinn.“ Denn das Licht an sich übt nur einen ganz allgemeinen Sinnenreiz aus, erst wenn es sich mit Farbe und Form verbindet, bedeutet es etwas in der Malerei. „Ästhetisch hat die Erkenntnis des Weißlichts nicht mehr Wert als jeder nüchterne Vernunftschluß überhaupt, und aus der Wahrnehmung, daß die überreiche Natur sich den Luxus flanirender Luftlichter gestatten darf, erwächst für den Maler noch kein Recht, diesen Luxus nachzustümpfern.“ Der schmale Weg der Freilichtmaler schließt jede Steigerung oder Umgestaltung durch die Phantasie aus und führt nicht einmal in der Landschaft zur Wirkung eines schlichten Naturbildes. Vollends aber versagt das Verfahren bei der Historienmalerei. Das empfinde, meint Knille, sogar das Volk in seinen breiteren Schichten. „Biete ihm eine trivial täuschende und eine im Schönen gereinigte Wiedergabe; es greift sicher nach der letztern. Manchmal kommt mir der Gedanke, ob es nicht besser wäre, das Schicksal der Kunst auf den trotz aller lastenden Materie immer wieder vorbrechenden Höhenginn der Masse zu stellen, als auf die launische Gourmandise von wenigen Tausend. Die Freilichtschule hat das Unglück, in ihrem Prinzip, dem Publikum wenigstens, langweilig zu sein, daher sie sich nicht einmal eines fröhlichen Modeerfolgs rühmen kann.“

Der „Impressionismus“ der Modernen wirkt mit Einzelheiten und beruht auf der Skizze. Der Einfall soll das Fertiggemachte ersetzen. Das „Können“ und die Schule sind dazu nicht mehr nötig. Darum ist die Tradition lästig, außer wo man ihre Erfindungen plündern und für eigene Ware ausbieten kann. Das Ich des Impressionisten und der Betrachter, der den Eindruck willig aufnehmen soll, die zwei genügen. Das dritte ist nur störend, nämlich die Natur, die nach Gestaltung verlangt, oder das Kunstschöne, an dessen Beschaffenheit die Menschen sich im Laufe der Geschichte gewöhnt haben. Die Kritik hat hier ohne Frage leichteres Spiel, denn der Unsinn des Prinzips liegt zu deutlich auf der Hand. Die Wahl zwischen diesen Thorheiten und den Leistungen der vergangnen Zeit kann nicht schwer sein. Aber Knille giebt zu der Frage schöne und belehrende Beispiele.

Wir wenden uns noch mit einigen Bemerkungen zu der dritten Seite der modernen Malerei, die Knille als Phantastik bezeichnet. Scharf läßt sich diese freilich nicht von dem Impressionismus unterscheiden. Der Verfasser stellt hier die Frage nach dem Gedanken- oder Erfindungsinhalt der Modernen, die sich z. B. als „Sezession“ für etwas besondres erklärten, er giebt zu, daß mancherlei tüchtiges unter dieser Flagge fahre, daß mit Ansprüchen solcher Art an einen gewissen Idealgehalt immerhin mehr ausgedrückt sei, als mit dem Freilicht oder der Wirkung durch wunderliche Farbentöne. Aber, so fragt er mit Recht weiter, war denn hier Grund genug, sich gegen das Alte aufzulehnen und sich als etwas besseres zu geben? Mit andern Worten: was haben

die Modernen fertiggebracht, und was hatten die aufzuweisen, von denen sie sich trennten? Bis in die neuere Zeit, meint Knille, war niemals, bei keiner Bewegung, keiner Auflehnung gegen früheres, die Absage an die Tradition so schroff ausgesprochen worden wie von den Modernen. In allen frühern Zeiten kann man sehen, woran angeknüpft werden soll; hier thut man, als ob man keinen Vorgänger mehr brauchte. War denn vielleicht die Belastung durch die Tradition gerade jetzt so groß, daß man es begreift, wenn das Joch nicht mehr zu ertragen schien? Sehr gut wird zunächst von Knille geschildert, daß in unserm Jahrhundert die Kunst ganz erstaunliche Fortschritte im Zeichnen, Illustriren, Charakterisiren durch Andeutung gemacht habe. Vieles, was früher nur die Sprache ausdrücken zu können schien, führt uns jetzt der Stift vor, unser ganzes Leben enthüllt sich vor uns in den Zeichnungen der Tagesblätter. Unsr Gelegenheitsbilder sind als Ausdruck ihrer Zeit viel schärfer als die Holzschnitte und Kupferstiche unsrer Vorfahren. Das, meint Knille, teilte sich auch den eigentlichen Bildern, den Gemälden mit: den Künstlern, die am meisten gefielen, gelang das nicht in Folge ihrer Farben, sondern durch das Zeichnerische, durch die Formen, die einem oft ebenfalls interessirenden Inhalt Gestalt gaben, die Farbe ging nur nebenher. Die Leute „konnten“ etwas mit dem Zeichenstift, mit der Feder, sie hatten vorher scharf beobachtet und hatten auch Gedanken, kurz an „Erfindung“ fehlte es ihnen nicht, aber in Bezug auf das Kolorit sahen auch die besten beschämt rückwärts in die großen Zeiten der Malerei, von denen sie zu lernen suchten. Dieses Verhältnis, das sich an Künstlern wahrnehmen läßt, die unter einander sehr verschieden sind — der Verfasser nennt z. B. Kethel, Menzel, Knaus, Lenbach —, sei doch auch natürlich und gesund. Denn aller wirkliche Fortschritt sei doch stets mit Formenstudium verbunden gewesen, mit Lichtgeflunker und Farbenge tupfe allein habe sich noch keine neue Zeit in der Kunstgeschichte aufgethan, es gäbe darum auch keine ausschließliche Farbenschule, weil der Farbensinn kaum disziplinarisch auszubilden wäre — „man hat ihn, oder man hat ihn nicht“ —, und durch Linien und Form in der Malerei werde der wünschenswerte Zusammenhang mit den beiden andern Künsten erhalten. Daß ein Historienmaler wie Knille von diesen Voraussetzungen bei der Beurteilung der Modernen ausgeht, ist für uns selbstverständlich. Für die, denen das anders erscheinen sollte, mag darauf hingewiesen werden, daß er in verschiedenen hübschen Beobachtungen seine Wertschätzung für das Malerische in seiner anspruchslosesten Erscheinung, für das einfachste Motiv oder die Stimmung eines Holländers niederlegt hat. Er findet ferner mit vielen andern, daß die Malerei der neuern Zeit (worunter aber nicht die „Modernen“ verstanden sind) zuviel Erzählung, Gedanken, Nebenbeziehungen, kurz: nicht bildmäßiges in sich aufgenommen habe, weswegen eine durch sie veranlaßte Ermüdung und Übersättigung und das Verlangen nach einfacherm Inhalt und einer leichter zu verstehenden Erfindung wohl zu be-

greifen wäre. Aber hat die Erfindung der Modernen denn genügt, oder ist sie überhaupt eine Erfindung? „Fröhlicher Raubbau auf kultivierten Stoffgebieten“ lesen wir einmal; wir unterschreiben das mit allem, was daraus folgt, und was bei Knille nach einzelnen Stoffgruppen ausgeführt wird. Die Satyrn und Nymphen von Rubens bis Boucher, die biblischen Gestalten von Adam und Eva bis zum Ende der Passion in italienischer oder nordischer Künstlerredaktion, das ist die „Erfindung“ der Modernen, und was gut herausgekommen ist, pflegt eine Reminiszenz an etwas schon besser dagewesenes zu sein. Dazu, meint Knille mit vollem Recht, brauchte man sich doch nicht aufzulehnen und abzutrennen, denn unterdrückt war doch keiner. Er erinnert uns sehr gut daran, daß, wenn früher Künstler in ähnlicher Lage gewesen und sich nicht hinlänglich hochgeschätzt vorgekommen wären, sie dagegen ein Mittel gehabt hätten, nämlich Stillschweigen und Bessermachen. „Menzel und Böcklin schrieen nicht Verfolgung, sondern nährten still ihre Überzeugungen, besserer Tage harrend.“ Liegt nun aber der Modernen Verdienst, wenn es nicht in der Erfindung gefunden werden kann, in ihrer Art, zu sehen und wiederzugeben? Kein Künstlerauge sieht absolut richtig, die Unterschiede des Formen- und Farbensehens zwischen den Modernen und den Fortsetzern der Tradition sind aber oft so außerordentlich, daß der Gegensatz viel tiefer liegen muß. Der Verfasser kommt dadurch zu einem Dilemma, das ungefähr lautet: Entweder sind die verrückt, oder wir! Er zeigt, wie die Modernen anders sehen als alle frühern Künstlergenerationen, anders in Formen, anders in Farben, und doch habe sich die Natur inzwischen nicht geändert, also hätten es die Künstler gethan, die nun der Natur Gewalt anthäten. Seine Zuflucht und Bundesgenossin ist also die Historie, er hält sie für stärker als die Willkür einer von wenigen vertretenen Richtung und läßt nun das Publikum einen Einblick thun in das, was beide „können,“ die Alten und die Neuern auf der einen, die Modernen auf der andern Seite. Darnach mag das Publikum wählen. Hier treffen wir auf ausgezeichnete und überraschend einfache Beobachtungen, z. B. über den mangelhaften Raumsinn der Modernen, ihr Verschwenden von unbenutzter Fläche, im Gegensatz zu dem Bemühen der großen Meister, die „Zoll um Zoll dem gegebenen Raume abgewannen, damit in ihm die lebendige Gestalt triumphire.“ Nun, wir meinen, ein gebildeter Leser wird nicht zweifeln, auf welche Seite er zu treten habe. Denn soviel ist klar: vereinzelte Ausnahmen vorbehalten, die „Moderne“ der Malerei und die der Litteratur sind einander wert. An der einen fällt das Nichtkönnen, an der andern das Nichtwissen zunächst mehr auf, aber an beidem haben beide teil, Stümper und Ignoranten sind die „Modernen“ fast alle. Wir möchten noch auf einige Stellen hinweisen, an denen Knille Gebhardts und Uhdes gedenkt, weil sie gar nicht in jene Gesellschaft gehören, und auf eine sehr gut empfundne Charakteristik Böcklins, mit dem sich die Modernen gern zu decken

pflegen. Gegenüber einigen verhimmelnden Lobgesängen offiziell bestellter Kunstgelehrten verdient diese feine Skizze eines Kollegen entschieden etwas niedriger gehängt zu werden. Böcklin, meint Knille, pflegt als ehemaliger Landschaftler von einem Naturklang auszugehen und dazu angemessene Töne zu suchen, er verfährt also auch impressionistisch, aber sein weiteres Verfahren ist „unmodern.“ Denn er steht in der Tradition, versenkt sich in die Traumwelt vergangener Zeiten, und zwar mit der Reife gründlichster Künstlererfahrung. „Sein Kolorit hat die vornehm feierlichen Akkorde italienischer Malerei, wirkt wie Glockengeläute und befreit die Seele von Nichtigkeiten. Hierin liegt das Bedeutsame dieses sonderbaren, doch keineswegs nur mit dem eignen Talent zu messenden Meisters. Er hat der Sphinx mit Ehrfurcht gelauscht, und selbst da, wo manche seiner Bilder uns an die Fopperei Pucks erinnern, möchten wir Bedenken tragen, sie der Tombola eines Künstlermaskenfestes einzureihen, für die so manches allerneueste Opus gemalt zu sein scheint.“ Auch „radirt,“ möchte man hinzufügen. Überhaupt möchte man gern noch so manche von Knilles Beobachtungen glossiren, so z. B. möchten wir sagen, daß wir die englischen Präraffaeliten (Rosetti, Burne Jones usw.) lange nicht so verehrungswürdig finden, wie sie unsre Sammlungsvorstände und Kunsthändler jetzt dem großen Publikum zu machen bemüht sind, daß wir aber in dem einen Punkte wieder mit dem Verfasser übereinstimmen: besser als die deutschen nachahmenden Erfinder (wenn zwei sich ausschließende Worte verbunden werden dürfen) sind sie jedenfalls. Aber nun muß es genug sein. Wir geben dem Buche die besten Wünsche mit auf seinen Weg und finden es außerdem nett, daß es aus demselben Verlage hervorgegangen ist, der seine Gegner, die Modernen, ins Leben zu geleiten pflegt, die „Genossenschaft Pan.“

So mag sich denn auch hier das neueste Heft des „Pan“ (II, 1896/97, Nr. 4) friedlich anschließen, umso mehr, als die „Kunst“ darin, d. h. die Dichtungen sowohl wie die Kunstbeilagen, auf ein ganz ungefährliches Nichts zusammengeschrunpft ist, über das sich kein Wort mehr verlohnt: imponirt's keinem, so thut's doch auch keinem mehr weh. Es scheint also ausgewebt und ausgewirkt zu haben, obwohl es noch weiter gedruckt wird. Den übrigen und allein zu betrachtenden Inhalt des Heftes bildet eine Reihe von Aufsätzen, die mit dem Leben Hamburgs in Kunst und Litteratur zu thun haben: Hamburger Privatjamlungen, Wandteppiche der Websehule zu Scherrebek, Vom Dilettantismus, Die Kunst und die Massen, Hamburg, und die uns ein sehr unterhaltendes und, wenn es zutreffend ist, auch erfreuliches Bild geben davon, wie eine reiche Stadt in Kunst und Litteratur, da die Zeit des Großen vorbei ist, sich das Kleine zum Besten dienen läßt. Früher sind, so wird uns erzählt, Künstler von Hamburg aus auf die Akademien gezogen, und wenn sie zurückgekehrt waren, haben sie den wenigsten Freude gemacht: die Baumeister bauten, was nicht zu Hamburg paßte, die Maler malten, was man nicht kannte oder

nicht verstand, und fanden daher keine Käufer. Jetzt haben einsichtige Kunstfreunde größere Kreise für die Freude am Heimischen zu gewinnen gesucht. Liebhaber photographiren, zeichnen, radiren, andre wieder schriftstellern, sie alle suchen das ältere, äußerlich der modernen Bauentwicklung weichende Hamburg in der Erinnerung festzuhalten. Der Dilettantismus wird organisiert und nützlich gemacht, aber er hält sich nicht für Künstlertum und drängt keinem seine Leistungen auf, der nichts mit ihm zu thun haben mag; die Publikationen sind zum Teil nicht einmal im Buchhandel zu haben. Es ist also ein Vereinsleben, wie man es vielerorten kennt, nur daß es dort einen besonders wertvollen Inhalt hat. In diesen Vereinen beschäftigt man sich aber nicht nur mit dem Ausüben, sondern auch mit dem Verstehen der Kunst. Man sucht von da aus ästhetische Bildung in die Massen zu tragen, was z. B., da der angenehmste Weg jedenfalls der beliebteste sein wird, zunächst durch billige Volkskonzerte geschehen ist. Der erläuternde Ästhetiker bemerkt darüber am Schluß seines Aufsatzes: „Der Andrang des Publikums ist ganz enorm und sein Dank enthusiastisch. Wer es noch nicht glaubt, der kommt vielleicht durch dergleichen Konzerte zu der Überzeugung, daß die Kunst, die souveräne, vom Kapitalismus und vom Akademismus befreite Kunst die Erzieherin der Zukunft ist.“ Schade, daß wir zu spät auf die Welt gekommen sind, um die Vorteile einer so einfachen Erziehung noch zu genießen.

Aber es werden doch auch noch andre Versuche gemacht. Es soll, wie es in einem andern Aufsatz heißt, versucht werden, „auf der Basis der Kunst etwas wie eine Schulgemeinde zu gründen.“ Die Schulkinder werden nämlich in die Kunstsammlungen geführt und dann nebst ihren Eltern zu Unterhaltungsabenden eingeladen, wobei der lehrhafte Anstrich möglichst vermieden wird; Vorlesungen aus Schriftstellern wechseln dann mit Quartettmusik und Chorgesang ab. „Die Seele dieser Bestrebungen bilden die Lehrer an den Volksschulen, die überhaupt im geistigen Leben Hamburgs eine Rolle spielen. Die Gründung der Litterarischen Gesellschaft ist von ihnen ausgegangen, einige der namhaftesten Hamburgischen Schriftsteller gehören ihnen an oder stehen ihrem Kreis nahe. Es wirft ein scharfes Licht auf die Isolierung der Hamburger Gesellschaft, daß die Volksschullehrer den direkten Verkehr mit den hervorragenden Schriftstellern des Inlandes vermitteln.“ Die Volksschullehrer haben es also jedenfalls dort sehr gut, wenn sie nicht inzwischen vielleicht schon durch den stärkern Zufluß beehrlicher Kollegen von auswärts etwas beeinträchtigt worden sind. Für die Spizen der Gesellschaft ist ja das Zeugnis weniger schmeichelhaft, aber der „Pan“ wird wissen, was er zu sagen hat, und sie müssen sich dadurch schadlos halten, daß einige Seiten weiter oben der Hamburgische Großkaufmann an Intelligenz und Umfang der Kenntnisse über die meisten Gelehrten gestellt wird. „Auf daß jedes was habe,“ pflegte bei solchen Gelegenheiten Goethe zu sagen.

Wir erhalten noch einige ebenfalls belehrende Aufsätze: Englische Kunst im Hause, Das englische Buch, Zeitgenössische englische Novellisten (fragmentarisch, gesucht und sehr überflüssig!), Amerikanische Chap=Books. Vorliebe für England und Amerika in Sitte, Geschmack und Hauseinrichtung gehört nun einmal in den Hansestädten mit zum Leben. Wir finden das erklärlich und halten es für vernünftiger, das einzugestehen, als wenn man uns glauben machen will, es seien vielmehr „Ähnlichkeiten,“ und sie gingen aus der „nahen Verwandtschaft des Volksstammes und der Lebensbedingungen hervor“ (S. 308). Wir haben ebenfalls Herder und einiges aus der neuern soziologischen Literatur gelesen, aber wir wenden das Gelernte lieber nicht falsch an. Die neuen Möbel mit den zahntocherartigen Beinen, den schwächtigen Profilen, den dünnen, brettartigen Füllungen und dem grünen Farbenüberzug, sowie die leichten, aus der japanischen Verzierungsweise entwickelten Dekorationsstoffe nehmen ja auch anderwärts überhand und finden ihre Liebhaber; daß sie aber das Vorhandne bei uns verdrängen werden, ist undenkbar, sie werden immer nur ein Luxus für wenige sein können. Aus den englischen Bucheinbänden können wir in Bezug auf die Ausstattung nichts lernen, was brauchbar und zugleich geschmackvoll wäre, und die amerikanische Buchillustration finden wir durchweg geschmacklos. Aber zu dem Bilde Hamburgs, das uns der „Pan“ geben wollte, mag es gehören, und daß man von unserm Geschmacksstandpunkte aus darüber keine Aufsätze von solchem Umfange hätte schreiben können, ist zuzugeben. Darum ist über den Inhalt dieser Aufsätze und über die Urteile ihrer Verfasser nichts weiter zu sagen, als daß sie im „Pan“ an ihrem Platze sein mögen.



## Maßgebliches und Unmaßgebliches

Reaktion in Sicht? Unter dieser Überschrift schreibt uns ein Freund der Grenzboten: In allen liberalen Zeitungen — wir nennen sie „liberal,“ weil diese Bezeichnung trotz ihrer Unklarheit nun einmal gebräuchlich ist — findet man nach den neuesten Personalveränderungen in der Reichsverwaltung die Befürchtung ausgesprochen, daß jetzt eine Reaktion hereinbrechen werde, und den Hinweis auf das Wachsen des Einflusses des Junker- und Agrariertums. So verkehrt das alles ist, so liegt dem doch ein richtiges Gefühl zu Grunde. Wie schon oft gesagt worden ist, sind alle unsre Anschauungen in einer Umwandlung begriffen, und es scheint in der That, daß sich die Politik anschickt, eine den neuern Anschauungen entsprechende Wendung zu nehmen. Die Mehrheit des Reichstags, wie alle die, deren Befürchtungen in jenen Zeitungen zum Ausdruck kommen, leben immer noch in den Ideen, die vor vierzig Jahren die herrschenden geworden waren,