



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Lange, Konrad: Sir Joshua Reynolds und unsre moderne Kunstanschauung
: (Schluß)

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



Sir Joshua Reynolds und unsre moderne Kunstanschauung

Von Konrad Lange

(Schluß)



ährend die Plastik nach Reynolds nur einen Stil, nämlich den der Antike, nachzuahmen hat, giebt es in der Malerei allerdings mehrere Stilarten. Aber diese Stilarten sind in seinen Augen keineswegs gleichberechtigt, sondern an Wert sehr von einander verschieden. Die erste Stelle nimmt der große und erhabne Stil ein, wie ihn Michelangelo und Rafael ausgebildet haben. Charakteristisch für ihn ist, abgesehen von der Idealisierung der Natur, die Betonung des Umrisses, der großen und einfachen Form. An zweiter Stelle steht der „dekorative“ oder „ornamentale“ oder „anmutige“ Stil, dessen Hauptvertreter die Venezianer sind. Reynolds ist zwar nicht so einseitig, ihn für schlechtthin unberechtigt zu erklären, im Gegenteil, er giebt zu, daß die thatsächlichen Aufgaben, die der Malerei gestellt werden, seine Anwendung in vielen Fällen fordern, aber er stellt ihn doch eine Stufe tiefer als den Michelangelos. Selbst an Tizian tadelt er, daß er nicht die Fähigkeit besessen habe, „die Gestalt seines Modells durch irgend einen Schönheitsbegriff seines eignen Geistes (by any general idea of beauty in his own mind) zu vervollkommen. So groß und allgemein er die Farbengebung hielt, so kleinlich und zerstückelt war er in der Zeichnung. In dem einen war er ein Genie, in dem andern nicht viel mehr als ein Kopist.“ Bei Tintoretto und Paolo Veronese spricht er gar von den „uninteressanten Gegenständen ihrer Erfindung oder mindestens von der uninteressanten Art, wie sie behandelt sind,“ von dem „Gesuchten ihrer Komposition,“ von den „unnatürlichen und erkünstelten Gegensätzen sowohl der Figuren als in Licht und Schatten,“ der „niedrigen Wirkung, die das Auseinanderhalten der Stoffe ihren Bildern giebt.“ Denn nur der „niedrigere Stil“ drücke die Verschiedenheit des Materials aus. Dem Historienmaler sei die Kleidung weder Wolle noch Leinen noch Seide, Atlas oder Sammt, es sei Draperie, nichts weiter. Also selbst auf diese Dinge wird die Forderung des Gattungstypus ausgedehnt. Nicht der bestimmte Stoff, der dem Künstler zur Nachahmung vorliegt, sondern der Stoff an sich, der all-

gemeine Begriff „Draperie“ soll von der Kunst dargestellt werden. Wohin kämen wir mit den Holländern des siebzehnten Jahrhunderts, wohin mit der modernen französischen Malerei und der deutschen seit Piloty, wenn wir diesen Satz festhalten wollten! Und ist es nicht sonderbar, daß Reynolds, dessen Werke doch entschieden koloristische Bestrebungen zeigen, die Worte ausspricht: „Die Schüler sollten gelehrt werden, statt mit einander zu wettschneiden, wer die flinkste Hand hat, sich im reinsten, genauesten Umrisse zu überbieten. Statt darnach zu trachten, wer die leuchtendsten Farben hervorzubringen oder in wunderlicher Tändelei den Glanz der Stoffe wiederzugeben vermag, als ob sie wirklich seien, mögen sie lieber ihren Ehrgeiz darauf richten, wer die Gewänder in die gefälligsten Falten zu legen, der menschlichen Gestalt am meisten Anmut und Würde zu geben imstande ist.“ Er selbst hat ja freilich als Maler auch die Zeichnung nicht vernachlässigt, und er mochte denken, daß die Akademieschüler seiner Zeit, wenn man sie sich selber überlasse, allzu sehr geneigt sein würden, die koloristischen Bestrebungen in den Vordergrund zu stellen. Immerhin hätte ihn dieser pädagogische Gesichtspunkt nicht dazu führen dürfen, eine Schule wie die venezianische in dieser, man muß wirklich sagen einseitigen und ungerechten Weise herabzusetzen.

Neben dem hohen und dekorativen Stil unterscheidet Reynolds noch einen dritten, den urwüchsigen (original) oder charakteristischen. Als Beispiel dafür führt er Rubens und Salvator Rosa an, woraus man schließen darf, daß er damit einen eigenartigen persönlich ausgeprägten Realismus meint, so etwa wie ihn, wenn auch nicht in gleichem Grade, die meisten Niederländer haben. Nach dem Gesagten ist es selbstverständlich, daß er auch den Stil der Niederländer nicht sehr hoch stellen kann. Allerdings weiß er sie als Techniker wohl zu schätzen und spricht selbst den Bauernbildern eines Teniers, Brouwer und Ostade ein gewisses Verdienst zu, wenn er auch meint, der Wert ihrer Bilder sei begrenzt durch die niedrige Art der von ihnen dargestellten Gegenstände. Aber er betrachtet es als einen Hauptfehler, daß sie sich so eng an die Natur angeschlossen haben. Da nach seiner Ansicht „die Häßlichkeit nicht in der Natur begründet ist, sondern nur eine zufällige Abweichung von dem Wege darstellt, den sie gewöhnlich(?) einschlägt,“ so kann er es Rembrandt nicht verzeihen, daß er häßliche Modelle benutzt, das Besondere der Natur mit seinen Zufälligkeiten dargestellt habe. Ja er sagt geradezu, daß „ein Werk je nach dem Einfluß, den mehr oder minder allgemeingiltige Begriffe darauf ausgeübt haben, als Leistung eines guten oder eines schlechten Geschmacks zu betrachten sei,“ woraus, da er als Beispiele dafür Rafael und Rembrandt nennt, unmittelbar folgt, daß er Rafael einen guten, Rembrandt einen schlechten Geschmack zuschreibt. Von Jan Steen bedauert er, daß er nicht in Italien statt in Holland geboren, nicht von Michelangelo und Rafael statt von Brouwer und van Goyen unterrichtet worden sei. Denn er würde alsdann „seinen

Scharfblick ohne Zweifel dazu benutzt haben, das, was in der Natur groß und erhaben ist, nachzuahmen.“ Bei solchen Urteilen kann man sich natürlich nicht wundern, daß auch Dürer nicht nach Gebühr gewürdigt, sondern das kindische Urteil Vasaris nachgesprochen wird, daß der große Deutsche „wahrscheinlich einer der ersten Maler seiner Zeit geworden wäre, wenn er — in jene großen Grundsätze der Kunst wäre eingeweiht worden, die seine Zeitgenossen in Italien so gut verstanden und benutzten. Aber da er unglücklicherweise nichts von einer andern Manier sah und hörte, hielt er seine eigne zweifellos für vollkommen.“

Damit hängt nun andererseits eine Überschätzung der spätern akademischen Malerschulen Italiens zusammen, die uns heutzutage geradezu unverständlich erscheint. Die Bolognesen werden in der Rangordnung unmittelbar neben die Meister der römischen und der florentinischen Schule gestellt und als Muster des großen idealen Stils gepriesen. Sie und da scheint es fast, als ob Reynolds Lodovico Carracci wenigstens als Olmaler höher geschätzt habe als Rafael. Eine Menge Meister der manieristischen und eklektischen Richtung, denen wir heutzutage keinen rechten Geschmack mehr abgewinnen können — ich nenne z. B. Parmegianino —, werden fast als gleichberechtigte Genossen der großen bahnbrechenden Maler hingestellt. Ebenfalls den Venetianern überlegen erscheinen die französischen Klassizisten, Le Sueur, Poussin, Sebastien Bourdon, Claude Lorrain. Dagegen werden die italienischen Maler des fünfzehnten Jahrhunderts als Vertreter einer „nüchternen, altertümlichen, ja man könnte sagen abgeschmackten Manier, wie sie sich an die kleinsten Zufälligkeiten und Unterschiede der einzelnen Dinge hält,“ nur ganz nebenbei erwähnt.

Man kann nicht leugnen, daß Reynolds Standpunkt durchaus konsequent ist. Da er es für die Aufgabe der Kunst hält, von der Einzelerrscheinung zum Allgemeinen, vom Individuum zur Gattung fortzuschreiten, so muß er notwendig die Schulen am höchsten stellen, die „die allgemeinen Urtypen der Natur“ am reinsten verkörpert haben, die dagegen am niedrigsten, die am meisten bei der individuellen Erscheinung der Natur stehen geblieben sind. Wir freilich sind der Ansicht, daß jeder Meister als klassisch zu bezeichnen ist, in dessen Schöpfungen die Bestrebungen einer bestimmten Zeit, seien sie nun idealistisch oder realistisch, ihren vollkommensten Ausdruck gefunden haben. Deshalb stehen uns ja Dürer und Holbein, Rubens und Rembrandt, Velazquez und Murillo auf gleicher Stufe mit Michelangelo und Rafael. Deshalb verzichten wir ja darauf, ein bestimmtes Ideal, und wäre es selbst das der Antike, als für alle Zeit gültige aufzustellen.

Wenn man aber von dieser einseitigen idealistischen Kunstauffassung abieht, die Reynolds von den Überzeugungen der Gegenwart trennt, so muß man zugeben, daß seine Reden eine Fülle wertvoller Anregungen enthalten, die auch noch von unsern heutigen Künstlern beherzigt zu werden verdienen. Die wert-

vollsten darunter beziehen sich auf die Fachausbildung der Künstler. Besonders energisch erklärt er sich gegen den Wahn, daß ein junger Künstler aus sich selbst heraus zur Vollkommenheit gelangen könne. „Wer damit anfängt, auf seine eigne Auffassung stolz zu sein, hat seine Studien beendet, ehe sie begonnen sind. Ein Schüler, der mit den kühnen Versuchen seiner Vorläufer unbekannt ist, wird immer geneigt sein, die eigne Fähigkeit zu überschätzen, die kleinlichsten Abschweifungen für bedeutungsvolle Entdeckungen und jede ihm neue Küste für neuentdecktes Land zu halten. . . . Je umfassender daher die Kenntnis hervorragender Werke ist, desto mächtiger wird die Erfindungsgabe, und — so paradox es auch klingt — desto origineller werden die Entwürfe sein.“ Und nun stellt er Prinzipien für die Nachahmung der alten Meister auf, die wir nur vollständig billigen können.

Er hält es zunächst für sehr gefährlich, die Manier eines bestimmten Meisters nachzuahmen, da Manier selbst bei dem besten Künstler immer etwas fehlerhaftes, weil von der Natur abweichendes sei. Aber er kämpft auch gegen die Grundidee des Eklektizismus, daß man die Vorzüge verschiedener Meister vereinigen und aus dieser Vereinigung einen neuen Stil schaffen könne. Insbesondere sei es unmöglich, die Eigentümlichkeiten des großen und des dekorativen Stils, z. B. Michelangelos und Tizians, mit einander zu verbinden. Aus einer solchen Verbindung würde immer ein unvollkommenerer Stil entstehen, als jeder einzelne von denen, die die Verbindung mit einander eingegangen seien. Trotzdem müsse man die alten Meister studieren, nicht um ihnen allerlei Einzelheiten abzusehen, sondern um in ihren Geist einzudringen und von ihnen zu lernen, wie man die Natur aufzufassen habe. Auch dieses Studium solle aber keineswegs das ganze Leben hindurch dauern, sondern, nachdem die Vollkommenheit erreicht sei, durch eine Periode des selbständigen Schaffens abgelöst werden. Reynolds stellt darnach für den Maler drei Stufen der künstlerischen Entwicklung auf: erstens die, auf der der Schüler die Grammatik der Kunst lernt, sich die Fähigkeit zu zeichnen und die Farben zu behandeln erwirbt, die einfachsten Regeln der Komposition lernt und viel nach der Natur studiert. Zweitens die, in der er lernt und studiert, was vor seiner Zeit geschaffen worden ist, also das Studium der alten Meister. Drittens die der selbständigen Entwicklung, wo sich das Genie von dem Zwang der Regeln frei macht und seine eignen Wege geht.

Man wird gegen diese Reihenfolge wohl kaum etwas einwenden können. Und wir möchten hier besonders betonen, daß auf ihr die Möglichkeit und Berechtigung der Kunstakademien beruht. Man hat ja neuerdings von den verschiedensten Seiten die Akademien angegriffen, Künstler, Kunsthistoriker, Journalisten, Leute der aller verschiedensten Richtungen haben sie in seltner Einstimmigkeit für eine veraltete Einrichtung erklärt, die gewissermaßen durch die internationale Entwicklung unsers künstlerischen Lebens, die großen Ausstellungen u. s. w.

überflüssig geworden sei. Wir würden es sehr bedauern, wenn diese Ansicht Boden gewänne. Es mag ja sein — ich kann das aus eigener Erfahrung nicht bestätigen —, daß auf einigen unsrer Akademien die Reihenfolge der Erziehung anders ist, als sie Reynolds vorschreibt, daß hie und da die Antike und der Gips noch eine größere Rolle spielen als die Natur, daß die erfinderische Geschicklichkeit und die technische Fertigkeit hie und da keine genügende Pflege finden, daß das Studium der alten Meister nicht als die mittlere, sondern als die letzte Stufe der Entwicklung betrachtet, die selbständige Entwicklung des Individuums zu wenig betont wird. Das alles sind aber Mängel, die nicht mit der Einrichtung als solcher zusammenhängen, sondern die Folge persönlicher Verhältnisse sind, die bei gutem Willen sehr wohl geändert werden könnten. Unter unsern heutigen Verhältnissen sind die Akademien einfach nicht zu entbehren. Da es eine ganze Menge Dinge giebt, die ein junger Künstler lernen und zwar schulmäßig lernen muß, z. B. Anatomie, Perspektive, Kunstgeschichte, Kostümkunde, und da es Unsinn wäre, wenn er sie auf eigne Hand oder bei einem einzelnen Künstler, dem vielleicht nicht einmal die nötigen Unterrichtsmittel zur Verfügung stehen, lernen wollte, so sollte man den Gedanken an eine Aufhebung dieser Lehranstalten nicht so leicht hin immer wieder aufs Tapet bringen. Statt ihre Lebensfähigkeit einfach zu leugnen, sollte man vielmehr fragen, wie sie zeitgemäß reformiert werden könnten. Und da glaube ich, daß Erschwerung der Aufnahmebedingungen, Ersetzung der lebenslänglich angestellten Inhaber der Meisterateliers durch Künstler, die nur auf fünf oder zehn Jahre anzustellen wären, engere Verbindung mit den Kunstgewerbeschulen vollkommen genügen würden, unsre Akademien für unabsehbare Zeit lebenskräftig zu erhalten. Zu ihren Gunsten möchte ich aber ganz besonders auf Reynolds Worte hinweisen: „Man kann von jeder Lehranstalt sagen, daß sie von einer Atmosphäre schwebenden Wissens umgeben sei, aus der jeder Geist einsaugen kann, was seiner eignen Auffassung einigermaßen verwandt ist. Ein auf solche Art gesammeltes Wissen hat immer etwas nützlicheres und allgemeineres als das, das dem Geist durch Sonderunterricht oder durch einfaches Nachdenken aufgezwängt wird.“

Ganz ausgezeichnet sind die Bemerkungen über die richtige Art und Weise, die alten Meister zu studiren. Reynolds ist nicht dafür, daß die Schüler ganze Bilder genau kopiren. Das sei immer mehr oder weniger Zeitverschwendung, da jedes Bild gleichgiltige Partien habe, deren Nachahmung unverhältnismäßig mühsam sei und dabei doch wenig nütze. Der eigentliche Vorteil des Kopirens liege nur in dem Erlernen der Farbengebung, aber selbst diese könne nicht durch knechtische Nachahmung des Vorbilds, sondern durch verständnisvolles Sicheinleben in seine eigentlichen Schönheiten erlernt werden. Der Schüler solle deshalb immer nur besonders hervorragende Teile eines Bildes kopiren, die übrigen gleichgiltigen Partien weglassen. Dabei solle er

sich hüten, die durch die Zeit entstandne Patina, den Galerieton, mit nachzunahmen, vielmehr die ursprüngliche Färbung, die das Bild hatte, als es aus der Hand des Künstlers hervorging, durch den Schmutz hindurch zu erkennen suchen. Bestehe der Vorzug eines Bildes mehr in der allgemeinen Anordnung und Farbengebung als in besonders gut ausgeführten Einzelheiten, so solle er sich eine Farbenskizze davon machen. Auf jeden Fall müsse er seinen Blick mehr auf das Allgemeine als auf die Einzelheiten richten. Statt die Pinselstriche der großen Meister zu kopiren, solle er ihre Auffassung nachzunahmen suchen.

Vor allem aber — und das ist für Reynolds realistische Neigungen bezeichnend — betont er neben der Nachahmung der alten Meister das Studium der Natur. Erst dadurch erhält die Nachahmung der alten Meister eine innere Berechtigung, daß sie kontrolliert und ergänzt wird durch das sorgfältige Studium des Modells. Er erklärt es für einen großen Fehler anderer Akademien, besonders der gleichzeitigen italienischen, von denen er überhaupt wenig hält, daß auf ihnen die Schüler nicht angehalten würden, genau nach dem lebenden Modell zu zeichnen, sondern daß ihnen erlaubt würde, die Formen „nach ihren eignen unbestimmten Begriffen von Schönheit zu ändern.“ Das sei ein Hindernis für die Entwicklung vieler jungen Leute. Auch für die Art der Modellbenutzung giebt er schätzbare Winke. Es sei besser, daß sich das Modell nach eignem Belieben — sobald es die Absicht des Künstlers verstanden habe — stelle, als daß es künstlich gestellt werde, ein Satz, den schon Diderot mit aller Schärfe verfochten hatte. Jedenfalls solle kein Teil des Bildes ohne Modell gemalt werden; Künstler, die sich daran gewöhnt hätten, aus dem Kopfe zu malen, sodaß sie schließlich geradezu durch die Natur aus dem Konzept gebracht würden, wie z. B. Boucher, seien verloren. Man muß also zugeben, daß Reynolds, wenn auch theoretisch ein Idealist, doch wenigstens ein Idealist auf sehr solider realistischer Grundlage ist, wodurch der Widerspruch zwischen seiner praktischen und seiner theoretischen Richtung einigermaßen gemildert wird. Allerdings kann man sich dem Eindruck nicht verschließen, daß der Fehler ungenauen Altstudiums, den Reynolds den italienischen Akademien vorwirft, im Grunde nur eine Folge der auch von ihm vertretenen idealistischen Ästhetik ist. Sieht man einmal zu, daß es die Aufgabe der Kunst sei, nicht das Besondere, sondern das Allgemeine darzustellen, wie kann man dann die Schüler dazu anhalten, beim Altzeichnen das Modell genau zu kopiren? Wozu ihnen eine Genauigkeit und einen Realismus aufnötigen, den man doch selbst theoretisch für fehlerhaft erklärt? Und was ist die Folge davon, daß ihnen als höchstes und einziges Vorbild für die Art der Stilisirung immer die Antike und die italienische Hochrenaissance vorgehalten wird? Einfach, daß sie das Formensystem dieser beiden Schulen unwillkürlich in die Betrachtung der Natur hineinbringen, die besondern Formen des Modells im Sinne der Antike und Michelangelos abschleifen und verändern.

Was uns bei Reynolds vor allem fesselt, das ist die unerschrockne Art, wie er, bei aller Hochachtung für die alten Meister, selbst die unter ihnen, deren Richtung seinen theoretischen Forderungen am meisten entspricht, unter Umständen tadelt. Mit größter Schärfe und Feinheit prüft er gewisse Geseze oder Gepflogenheiten der idealistischen Malerschulen und weist sie als unhaltbar zurück. Sehr interessant sind in dieser Beziehung seine Bemerkungen über den Kontrapost, dieses seit Michelangelo und Sansovino in den italienischen Bildhauer- und Malerschulen ganz allgemein angewendete Kompositionsprinzip der neben einander gestellten kontrastirenden Bewegungen. Er hält es zwar für gut, daß die Schüler davon etwas erfahren, aber er betont dabei ausdrücklich, daß „die höchsten Schönheiten des Charakters und Ausdrucks ohne Gegensatz hervorgebracht werden, ja daß dieser Gegensatz jene natürliche Energie zerstören und verderben würde, die dem Menschen eigentümlich ist, wenn er sich ohne Rücksicht auf Unmut in wirklicher Bewegung befindet.“ Hierher gehören auch die goldnen Worte über die Einfachheit und Natürlichkeit der Porträtaufassung, denen man den Gegensatz zu der posirenden Kunst der gleichzeitigen französischen Porträtmaler deutlich anmerkt. Selbst die Autorität Leonardo da Vincis hindert ihn nicht, die Regel zu bekämpfen, daß bei einem Porträt der an die beleuchtete Seite anstoßende Hintergrund dunkel, der an die beschattete anstoßende hell gehalten werden müsse. Denn er hat in der Praxis die Erfahrung gemacht, daß man durch das genau entgegengesetzte Verfahren eine außerordentliche Leuchtkraft und Wirkung erzielen könne. Den Rubens nimmt er zwar gegen den Vorwurf einer Vermischung des Historischen und des Allegorischen in den Bildern des Palais du Luxembourg in Schutz, tadelt aber, daß seine Farbe roh und nicht harmonisch verschmolzen sei. Rafaels Ruhm beruhe mehr auf seinen Fresken und Teppichkartons als auf seinen Staffeleibildern. In diesen habe er niemals jene Trockenheit, ja man dürfe sagen Kleinlichkeit der Manier überwunden, die er von seinem Lehrer geerbt habe. Er lasse jenen feinen Geschmack in der Wahl der Farben, jene Breite von Licht und Schatten, jene Kunst der Anordnung und Verbindung von Licht zu Licht, von Schatten zu Schatten vermissen, wie sie z. B. Correggio gehabt habe. Ja man vermisze bei ihm zuweilen sogar — infolge einer gewissen Schwerfälligkeit der Hand — die einfache Formenrichtigkeit. An einer Stelle führt er Rafael sogar neben Cornelis Jansen und Adrian van der Werff (!) als Beispiel für eine zu vertriebne und glatte Malweise an.

In dieser nüchternen, hie und da sogar etwas weitgehenden Kritik der größten Künstler spricht sich die selbständige und verstandesmäßige Art des Engländers, sein auf die persönliche Eigenart stolzer Charakter aus. Reynolds ist doch, bei aller Bewundrung der Alten, nichts weniger als ein Romantiker. Er schätzt das Alte durchaus nicht, weil es alt ist, sondern weil und insoweit es künstlerisch vortrefflich ist. Für ihn ist auch die Kunst keine göttliche Offen-

barung, kein Vorrecht außerordentlicher Geister, sondern etwas Lehr- und Lernbares, das, eine gewisse Begabung vorausgesetzt, jedermann erreichbar sei. „Wenn ich, um verstanden zu werden, die Kunst scheinbar dadurch erniedrige, daß ich sie von ihrem geträumten Wolkensitz herabführe, so geschieht es nur, um ihr hier auf Erden eine festere Wohnung anzuweisen.“ Besonders interessant ist seine Definition von Genie. An mehreren Stellen setzt er das Genie und den Geschmack, taste, einander parallel. Genie ist für ihn nicht etwas, was unabhängig vom Publikum, als eine neue und großartige Offenbarung zur Erscheinung kommt, sondern etwas, was durch eine sorgfältige Beobachtung des allen Menschen gemeinsamen künstlerischen Empfindens, d. h. eben des Geschmacks, erworben wird. Diesen Geschmack lernt man vor allem durch Studium und Nachahmung kennen. Denn da die geistige Verfassung der Menschen ebenso wie ihre körperliche Erscheinung im wesentlichen eine gemeinsame sei, so müsse man das, was den meisten Menschen gefalle und auch in frühern Zeiten gefallen habe, als das schlechthin Schöne betrachten und als allgemeines menschliches Gesetz des künstlerischen Schaffens festhalten. Um sich dieses Gesetz zu eigen zu machen, müsse man eben die alten Meister studiren. Und im Anschluß an diesen Gedanken geht er sogar so weit, zu sagen: „Genie, wenigstens das, was im allgemeinen so genannt wird, ist das Kind der Nachahmung. . . . Die Einbildung ist unfähig, etwas ursprünglich aus sich heraus zu schaffen, und kann nur die Begriffe, die ihr die Sinne liefern, verändern und verbinden. Da die Menschen in ihren Neigungen so sehr mit einander übereinstimmen, so hat jeder Künstler die Pflicht, seine Neigung nach denen der andern zu richten. Denn der wohlgeschulte Geist erkennt diese Autorität an und unterwirft seine eigne Meinung der allgemeinen Stimme. Nun kann ja der allgemeine Geschmack einer Zeit unter Umständen verkehrt sein. Wer ihn aber verbessern will, wird sein Ziel nicht dadurch erreichen, daß er geradezu gegen den Strom ihrer Vorurteile schwimmt. Der menschliche Geist muß darauf vorbereitet werden, etwas ihm neues aufzunehmen. Umbildung bedarf der Zeit.“

Ich habe diese Sätze hier angeführt, weil sie in einem gewissen Gegensatz zu unsrer jüngsten deutschen Kunstentwicklung stehen. Wenn man unsern jugendlichen Stürmern und Drängern glauben wollte, so wäre die Kunst eigentlich nur um des Künstlers willen da. Jeder Künstler würde nur für sich, mit der ausgesprochenen Absicht, sein eignes Wesen zur Geltung zu bringen, Kunstwerke schaffen. Das ideale Ziel der Kunstentwicklung wäre das Auseinanderfallen in lauter künstlerische Individualitäten, die weder mit einander noch mit dem Geschmack des Publikums das mindeste zu thun hätten. Dem gegenüber ist es interessant, die Ansichten eines Künstlers kennen zu lernen, der mitten in dem Kunstleben seiner Zeit, mitten in den Kulturbestrebungen eines gebildeten und hochzivilisirten Volks lebte, und dessen Werke einigermaßen mit zu

den klassischen Meisterwerken der Malerei gerechnet zu werden pflegen. In Reynolds Augen hat die Kunst vorwiegend eine soziale Bedeutung. Der Künstler schafft seine Werke nicht feinetwegen, sondern mit Rücksicht auf das Publikum. Sobald er in die Öffentlichkeit tritt, steht er unter dem Einfluß einer bestimmten Kulturrichtung, eines bestimmten Geschmacks. Die Kunst ist für ihn nicht eine persönliche Liebhaberei, sondern eine soziale Macht.

Es läßt sich nicht leugnen, daß jeder dieser beiden einander entgegengesetzten Standpunkte manches für sich anführen kann. Einerseits ist die Kunst tatsächlich ein Produkt des sozialen Zusammenlebens. Hätten wir Nachrichten aus jener Urzeit, wo der Mensch einsam, im Kampf mit seinen Mitmenschen dahinlebte, so würden wir erfahren, daß er damals noch keine Kunst hatte. Aber schon in der Eiszeit, wo die Menschen Mitteleuropas durch die von allen Seiten vorgeschobnen Gletschermassen auf kleinere Landstriche zusammengedrängt waren und dadurch zum gesellschaftlichen Zusammenleben veranlaßt wurden, tritt uns eine primitive Kunst, ein Schmuck des menschlichen Körpers, teilweise auch der Waffen und Geräte entgegen. Es läßt sich nachweisen, daß die künstlerische Tätigkeit dieser Stufe wie die der noch jetzt bestehenden primitiven Völker teilweise sozialen Gesichtspunkten, dem Wettstreit um die Gunst des andern Geschlechts, dem Wunsch, dem Feinde Schrecken einzuflößen, dem Streben nach Stammesgruppierung ihre Entstehung verdankt. *) In demselben Maße, wie sich die Kultur hebt, macht sich dieser soziale Charakter der Kunst deutlicher geltend. Bei den Kulturvölkern des Altertums ist er bekanntlich in sehr ausgeprägter Form nachzuweisen.

Andererseits ist aber auch nicht zu leugnen, daß gerade mit der zunehmenden Entwicklung der Kunst das Persönliche in ihr eine immer schärfere Ausprägung erhält. Immer häufiger werden die Künstler, die sich der Tradition nicht fügen, die dem Strom entgegenschwimmen und durch die Macht ihrer Eigenart den Geschmack des Publikums umzubilden suchen. Am allerstärksten ist dieses Streben natürlich bei uns Deutschen entwickelt, die wir eine besondere Vorliebe für möglichst freie Ausbildung der einzelnen Persönlichkeit haben. Aber diese Vorliebe ist nicht nur bei den Künstlern selber, sondern auch beim Publikum vorhanden. Je stärker sich beim Künstler das Streben nach individuellem Ausdruck äußert, um so heftiger bäumt sich das Publikum dagegen auf. Innerhalb des letztern stehen sich die Ansichten über einzelne Künstler aufs schroffste gegenüber. Künstler wie Uhde und Klinger werden von den einen vergöttert, von den andern in den tiefsten Pfuhl der Hölle gewünscht. Der eine bezeichnet die Mehrzahl des Publikums als verständnislosen „Schaupöbel,“ der andre schimpft auf jede Kritik, die der neuesten Rich-

*) Vergl. darüber das vortreffliche Buch von Große, *Die Anfänge der Kunst*, 1893, das die Kunst der primitiven Völker in neuer und sehr interessanter Weise beleuchtet.

tung wohlwollend entgegenkommt. Wir sind gerade heute weiter als je von einer Einheitlichkeit des künstlerischen Geschmacks entfernt.

Daß es auf die Dauer so nicht weiter gehen kann, ist mir seit langer Zeit klar, und ich habe in meiner „künstlerischen Erziehung der deutschen Jugend“ wenigstens den einen Weg zur Entwicklung einer nationalen Kunstblüte näher zu bezeichnen gesucht. Ich halte es in der That für eine der wichtigsten Aufgaben der Erziehung, wenigstens unter den Gebildeten jene Einheitlichkeit des Geschmacks einigermaßen herzustellen, die die Bedingung jeder künstlerischen Blüte ist, und die auch in Frankreich und England, im Gegensatz zu Deutschland, thatsächlich besteht. In diesem Sinne sind die Ausführungen von Reynolds über die Entstehung und Berechtigung des Geschmacks im höchsten Grade beachtenswert. Ein zweites Mittel, diese Aufgabe zu erfüllen, wird die Ausbildung einer empirischen Ästhetik sein, die uns ebenfalls noch fehlt, und deren Mangel sich bei unsern Kunsturtheilen auf Schritt und Tritt geltend macht. Auch für sie enthalten die Reden des englischen Malers wichtiges Material, aber freilich, wie ich nachgewiesen zu haben glaube, ein Material, das nur mit Vorsicht und unter gewissen Einschränkungen benutzt werden darf.



für Freunde zeitgenössischer Litteratur



anomal ist es gut, eine Rezension auch in der Form als das zu geben, was sie eigentlich immer sein sollte, als Bericht über ein Erlebnis. Wenigstens entkleidet man so sein Urtheil von vornherein des olympischen Scheins und bringt vielleicht auch Herren wie die, mit denen ich mich hier beschäftigen will, zu der Überzeugung, daß da nicht gerade einer von der „oberflächlichen, unselbständigen Tageskritik“ rede, über die sie sich empören, auch keiner von jenen „Zünftigen“, die jeden Dichter fein etikettiren und alles, was sich „mit Idealismus und Klassizität nicht zu vertragen scheint, frischweg in den großen und nur mit heimlichem Schaudern betrachteten Kasten werfen,“ auf dem das Wort Realismus neben drei Kreuzen prangt; vielleicht bringt man so auch ihnen den Eindruck bei, der verachtete „Durchschnittsmensch“ sei eben doch ein Mensch und dürfe sich von Zeit zu Zeit auf diese Thatsache besinnen, dürfe mit seinem Durchschnittsgefühl für ordentlichen Stil und seiner Durchschnitts- abneigung gegen hohles und geschmackloses Geschrei in aller Bescheidenheit sagen, wie es ihm manchen litterarischen Erscheinungen gegenüber ums Herz