



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Maßgebliches und Unmaßgebliches

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

Maßgebliches und Unmaßgebliches

Der japanische Farbenholzschnitt. Eine kurze Erwiderung von W. v. Seidlitz. Professor Lange habe ich Dank dafür zu sagen, daß er die Absicht meines Buches so klar herausgeschält hat; nur muß ich einen Grundirrtum berichtigen, der durch die zu allgemeine Fassung eines meiner Sätze hervorgerufen worden ist. Die Kunst der eignen Vergangenheit, „mit der wir jeden Zusammenhang verloren haben,“ bezeichnet nicht diejenige des fünfzehnten bis siebzehnten Jahrhunderts — das wäre ein Aufdenkopfstellen jeglicher Kunstgeschichte —, sondern jene Art von Realismus, die unserm Jahrhundert den Stempel aufgedrückt hat, in den zwanziger Jahren im Anschluß an die holländischen Kabinettmaler des siebzehnten Jahrhunderts geboren worden ist, um die Mitte unsers Jahrhunderts die Herrschaft ausgeübt hat und noch jetzt nicht bloß in den Kunstvereinen, sondern auch auf unsern Kunstakademien fortblüht. Ferner habe ich richtigzustellen, daß der Japanismus nicht als eine Aufforderung, die Japaner nachzumachen, aufzufassen ist, und daß es sich dabei nicht um einen Umschwung der ästhetischen Anschauung, um eine neue Mode handeln soll, sondern daß er als ein Einspruch gegen den oben gekennzeichneten Realismus des neunzehnten Jahrhunderts zu fassen ist, zu dem ja auch unsre ganze Kunst des fünfzehnten bis siebzehnten Jahrhunderts in einem ausgesprochenen Gegensatz steht.

Wichtig ist, daß nach der modernen Auffassung, die ich zu vertreten suche, keine Epoche der Kunstentwicklung vor der andern den Vorzug verdient, wenn sie nur wirkliche Kunst und keine Isterkunst hervorbringt. In diesem Sinne sind die Japaner als anregende und bestärkende Beispiele ebenso zu empfehlen wie die Antike und die Renaissance. Ob sie als Gruppe höher stehen und mehr erreicht haben als eine andre Gruppe, ist eine Frage, die nur den Kunsthistoriker, nicht aber den Künstler und Ästhetiker interessiert, und die selbst für den Kunsthistoriker nur eine untergeordnete Bedeutung haben dürfte, da er sie nur vom Standpunkt seiner Zeit aus und nur für diese beantworten kann. Könnten wir uns den Genuß der wahrhaft großen Werke unsrer eignen Vergangenheit — aber nur in den Originalen — ebenso leicht verschaffen wie den der japanischen Blätter, so bräuchten wir letztere — das habe ich ausgesprochen — überhaupt nicht. Von unsern Gemäldegalerien freilich, die nur ein zufällig zusammengewürfeltes, daher buntes und oielstach lückenhaftes Material bieten, sehe ich als von nur teilweise genügenden Notbehelfen ab.

Weitere kleine Mißverständnisse bestehen darin, als brächte ich die monumentalen Bilder in Gegensatz zur Tafelmalerei: die ganze Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts ist für mich überhaupt monumental, und die der folgenden beiden Jahrhunderte noch zum größten Teil. Ferner als bilde das Plakat den Angelpunkt der neuen Entwicklung; wenn man von einem besondern Stil des Plakats als einem auf pikante marktchreierische Wirkung ausgehenden redet, so besteht mit künstlerischen Zwecken freilich kein Zusammenhang: wohl aber hat das Plakat einigen Künstlern — weniger seinem Schöpfer Chéret als Lautrec, den Brüdern Beggarstaff u. a. — Gelegenheit geboten, Kompositionen wahrhaft monumentalen Gepräges zu schaffen.

Die wirkliche Meinungsverschiedenheit bezieht sich nur auf zwei Punkte, die ich hier — im Gegensatz zu den langen Ausführungen meines Rezensenten — nur ganz kurz berühren möchte. Der erste dieser Punkte betrifft die Bedeutung des Naturalismus, der zweite die der Entwicklung der Kunst.

Daß selbst die Japaner die Natur nachzuahmen suchen, giebt auch Lange zu. Aber dadurch wird doch der Naturalismus, der nur ein Mittel bildet, noch zu keinem Ziel der Kunst. Und nun gar die Teilung in eine naturalistische und eine dekorative Seite der Malerei. Wo bleibt dann dasjenige Element, das allein den großen Künstlerwerken ihre Lebensdauer sichert, die schöpferische Anschauung, nenne man sie Idee oder Empfindung? Mag auch die Philosophie davon wieder zurückgekommen sein, die Realität der Außenwelt zu ignoriren, so besteht für den Künstler kein „objektiv gegebenes ewig gleiches Wesen der Natur,“ sondern nur seine ganz persönliche Anschauung, seine Welt; und ebenso wenig kann ich dieses abstrakte oder konventionelle „Wesen“ der Welt als das „gemeinsame Medium aller künstlerischen Bestrebungen“ anerkennen. Conrad Fiedler dürfte doch klar genug dargethan haben, daß der Maßstab für die Beurteilung der Kunstwerke nur in der Schöpferkraft, d. h. der persönlichen Anschauung liegt, die bei jedem einzelnen Künstler individuell gestaltet, als Kraft aber stets eine und dieselbe, nur der Stärke nach verschiedene ist. Hält Lange für gut, eine solche anthropozentrische Anschauung als romantisch-idealistisch zu bezeichnen, so wird sie dadurch noch nicht zu einer phantastischen gestempelt, der anzuhängen man sich irgend zu scheuen brauchte. Der zwecklosen Naturnachahmerei der jungen Malergeneration gegenüber — ihre Führer Uhde, Liebermann, Klinger bieten freilich immer einen Inhalt — erscheint es aber nötig, darauf hinzuweisen, daß ein Bild nur dadurch Wert und Leben erhält, daß es eine persönliche Anschauung zur Darstellung bringt, und weiterhin, daß es zugleich einen dekorativen Zweck zu erfüllen hat. Die Illusion, die Lange mit Recht so stark betont, wird mittels treuer Naturnachahmung allein noch nicht erreicht; ja die vollkommenste Täuschung dürfte gerade durch solche Maler erreicht worden sein, die wie Tizian sich bei der Herstellung ihrer Bilder nicht an das unmittelbare Vorbild der Natur gehalten haben.

Der zweite Punkt betrifft die Entwicklung der Kunst und die Ansicht, als sei jede Stufe, die einmal erklimmt worden ist, nun auch als ein immerwährender Besitz gesichert; als komme der Entwicklung in der Kunst die gleiche Bedeutung zu, wie derjenigen in der Natur. Dem Streben nach Entwicklung steht die Neigung, in den ursprünglichen Zustand der Noheit zu verfallen, stets gegenüber, und da kommt es darauf an, ob die Versuche, solchen Verfall aufzuhalten, nicht als noch wichtiger anzusehen sind, als das wirkliche Vorwärtsdringen, namentlich wenn man bedenkt, daß die wahrhaftigen künstlerischen Genien ganz unabhängig von den verschiedenen Stadien der Entwicklung auftreten, ja vielfach erst den Grund zu einer fernern Entwicklung legen, selbst also noch von allen Voraussetzungen unabhängig sind.

So ist es denn im vorliegenden Falle vom künstlerischen Standpunkt aus ganz gleich, ob bei den Japanern des achtzehnten Jahrhunderts eine Entwicklung, d. h. eine stufenweise Ausbildung verschiedener künstlerischer Anschauungsweisen bestanden habe oder nicht, wenn sie nur gute Kunstwerke hervorgebracht haben. Denn die Entwicklung als solche interessirt nur den Historiker; ja bei einem wildfremden Volke, wie dem der Japaner, ist es sogar überhaupt ganz gleichgiltig, ob es eine Entwicklung gehabt und welche etwa. Was wir ihnen gegenüber brauchen, sind nur Merkzeichen für eine Unterscheidung der einzelnen Meister und namentlich für deren Einordnung in den zeitlichen und Schulzusammenhang.

Lange muß von seinem Standpunkt aus natürlich dazu gelangen, Hokusai für den höchsten japanischen Maler zu erklären, weil der es in der Naturnachahmung am weitesten gebracht hat. Wenn er aber bezweifelt, ob die Japaner wirklich

andrer Ansicht sind — mag er auch auf deren Urteil sehr wenig Gewicht legen —, so braucht er nur einen beliebigen gebildeten, aber nicht etwa bereits europäisch verbildeten Japaner darnach fragen. Die Beziehung auf Rembrandt, der von seinen eignen Landsleuten zu Lebzeiten nicht verstanden worden sei, trifft hier nicht zu, da es sich in diesem Fall nicht um die Ansicht der Holländer allein, sondern um die einer ganzen europäischen Bildungsperiode handelt. In Wit und Humor endlich wird Lange aber doch nicht im Ernst einen Ersatz für fehlende Kunst erblicken wollen?

Hierzu schreibt uns Konrad Lange: Aus der vorstehenden Erwiderung sehe ich zu meiner großen Überraschung, daß Seidlitz mit der „naturalistischen“ Kunst, gegen die er den „Japanismus“ ausspielt, eine bestimmte Art der Kabinettmalerei gemeint hat, die in den zwanziger Jahren unsern Jahrhunderts, und zwar als Nachahmung der Holländer aufgefunden ist und noch jetzt vorzugsweise in unsern Kunstvereinen und Kunstakademien gepflegt wird. Bisher verstand man unter „Naturalismus“ etwas ganz andres, nämlich die moderne mit Courbet, Millet und Menzel einsetzende, jetzt bei uns z. B. durch Liebermann, von Uhde, Leibl und Trübner vertretene Richtung der rein künstlerischen Naturnachahmung, während die Malerei der Kunstvereine und Kunstakademien gerade von den jüngern Realisten als „konventionell“ oder „idealistisch“ bezeichnet wird. Daß Seidlitz mit dem Worte einen vollkommen neuen Sinn verbinden würde, konnte ich umso weniger annehmen, als er auf Seite 8 seines Buches, wo er den japanischen Konventionalismus im Gegensatz zum modernen Naturalismus charakterisiert, die ganze realistische Kunst Europas vom fünfzehnten Jahrhundert an als eine geschlossene Einheit betrachtet, sie mit der gegenwärtigen Kunst zusammenfaßt und sogar die italienischen Maler, Rafael, Michelangelo und Lionardo mit hineinrechnet, indem er sie der „realistischen Periode, in der wir selbst leben,“ zuweist. Daß dieser Naturalismus, den man freilich besser thäte, Realismus oder Illusionismus zu nennen, keine wirkliche Täuschung bezweckt, glaube ich in meiner Tübinger Antrittsvorlesung über die „bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses“ (Leipzig, Zeit u. Comp., 1895) zur Genüge bewiesen zu haben. Daß er mit einer photographischen Naturnachahmung nicht das geringste zu thun hat, scheint auch Seidlitz zuzugeben, da er als Führer dieses Realismus Liebermann, von Uhde und (nicht ganz passend) Ringer nennt, deren Werke doch nicht die geringste Ähnlichkeit mit Photographien haben. Wenn aber Seidlitz den Stil dieser Meister gegenüber der „zwecklosen Naturnachahmerei der jüngern(?) Malergeneration“ durch den Hinweis darauf zu charakterisieren glaubt, daß sie immer einen „Inhalt“ böten, wenn er also den „Zweck“ der Kunst im Inhalt zu suchen scheint, so zeigt er damit nur, daß er das Wesen dieses Naturalismus ganz anders auffaßt, als es seine Vertreter selbst thun. Die eben erschienene Broschüre von Trübner über „die Verwirrung der Kunstbegriffe“ zeigt vielmehr deutlich, daß das „Reinkünstlerische“ nach der Auffassung dieser jüngern Realisten mit dem Inhalt gar nichts zu thun hat, sondern nichts andres ist, als eine bestimmte Art der Naturauffassung, d. h. eben der Illusionismus, der die Natur nur mit dem Zweck darstellt, den Eindruck der Natur hervorzurufen, unabhängig von allen nicht im Wesen der Kunst liegenden Nebenbeziehungen. Gerade dies habe ich aber in meiner „bewußten Selbsttäuschung“ und in mehreren nachher erschienenen Aufsätzen (in der Aula, der Wahrheit, dem Litterarischen Centralblatt, der Zeitschrift für bildende Kunst, der Beilage zur Allgemeinen Zeitung) als eigentliches Zentralproblem der Kunst hingestellt, freilich, wie es scheint, ohne von meinen Fachgenossen verstanden

worden zu sein. Wiederholt habe ich darauf hingewiesen, daß dieser Realismus, wie ich ihn verstehe, das eigentlich leitende Kunstprinzip aller großen Meister aller Zeiten gewesen ist, insbesondere aller germanischen Meister, von den van Eyck über Dürer und Holbein hinaus bis zu Rembrandt und Frans Hals, denen sich hierin noch Velazquez anreihet. Und gerade diese Meister sind es, die von den jüngern Realisten wie Trübner als vorbildlich anerkannt werden. Es ist nur zu bedauern, daß Trübner, der als Künstler das Wahre wohl fühlt, aber nicht in Worte fassen kann, immerfort mit allgemeinen Begriffen wie dem „Reinkünstlerischen,“ dem „Akademisch-konventionellen,“ dem „Populärkünstlerischen“ usw. operiert, statt der Sache energisch auf den Leib zu gehen und das Prinzip der Illusion, das ihm überall dunkel vorschwebt, in seiner Bedeutung klar herauszustellen. Wenn nun Seidlitz das Wesen der malerischen Wirkung darin erkennen will, daß ein Bild „eine persönliche Anschauung zur Geltung bringt,“ so gestehe ich nicht einzusehen, inwiefern sich dann die Wirkung eines Bildes von der eines Briefes, einer Predigt, einer Wahlrede unterscheiden soll, in denen allen doch ebenfalls eine persönliche Anschauung zur Geltung zu kommen pflegt. Nein, das spezifische Wesen der Kunst beruht eben auf der Illusion, was übrigens auch Seidlitz zugiebt, wenn er sagt, daß Tizian, der doch nicht immer die Natur direkt kopierte, die „vollkommenste Täuschung“ erreicht habe. Wann wird man endlich einsehen lernen, daß eben diese vollkommenste Täuschung, d. h. natürlich die spielende künstlerische Täuschung, das vornehmste Ziel aller großen Maler gewesen ist, wobei es ganz gleichgültig erscheint, ob sie ein bestimmtes Naturvorbild oder ein aus intensiver Naturanschauung entstandenes inneres Bild der Natur auf die Leinwand bringen. Ich muß mich in meiner „bewußten Selbsttäuschung“ sehr unklar ausgedrückt haben, wenn selbst die mir nahestehenden Fachgenossen, die die Schrift gelesen haben, durchaus nicht verstehen wollen, was ich mit „Illusion“ meine. Daß die Fähigkeit, eine starke Illusion zu erzeugen, in der ich das Wesen der künstlerischen Begabung erkenne, sich sehr gut mit der starken Ausprägung des persönlichen Empfindens verträgt, ist doch ganz selbstverständlich. Nur hat es nicht den geringsten Zweck, dies immer hervorzuheben, ebenso wenig wie es dem Verfasser einer Violinschule einfallen wird, an die Spitze seines Buches den Satz zu stellen: „Der Violinspieler muß vor allen Dingen eine stark ausgeprägte künstlerische Individualität sein.“ Derartig allgemeine Phrasen dienen nur dazu, den Kern der Sache zu verhüllen und untergeordnete Künstler zur Originalitätssucht zu verleiten. Wenn Seidlitz aber als die zweite Bedingung der künstlerischen Wirkung die „Erfüllung eines dekorativen Zwecks“ hinstellt, so verwechselt er damit Kunstgewerbe und Malerei, zwei Dinge, die z. B. Trübner zu meiner Freude sehr scharf auseinanderhält. Diese Verwechslung, überhaupt die Neigung, die Grenzen der Künste zu verwischen, ist überhaupt der eine wichtige Punkt, durch den sich die Auffassung von Seidlitz von der meinigen unterscheidet. Ein zweiter ist seine weitgehende Nachsicht gegen die vom Ausland zu uns gekommenen Kunstmoden, Symbolismus, Japanismus, Plakatismus, Archaismus, Primitivismus usw., die gegenwärtig eine so große Rolle spielen, und die natürliche Entwicklung des Illusionsprinzips ebenso unterbrechen, wie einst die dekorativen Tendenzen des Manierismus, des Barock und Rokoko, sowie die klassizistischen Tendenzen des Pops und Klassizismus die realistische Entwicklung der Renaissance und der holländischen Malerei unterbrochen haben. Ohne diese Unterbrechungen würde die Kontinuität zwischen dem alten klassischen und dem modernen Realismus noch klarer auf der Hand liegen, als es schon jetzt der Fall ist. Jedenfalls giebt uns nur die Illusion den richtigen Maßstab der Wertschätzung für die verschiedenen Epochen und Meister. Wir wissen ganz genau, wer höher steht, Vouyer oder

Mantegna, wir wissen ganz genau, wer für die gesamte Kunstentwicklung größeres geleistet hat, Lysipp oder Clodion, Michelangelo oder Thorwaldsen. Und wir wissen es, weil wir den Maßstab der Illusion haben, weil uns bekannt ist, daß die wirklich großen Meister immer die für ihre Zeit höchste Illusion angestrebt, d. h. den engen Zusammenhang mit der Natur festgehalten haben, weil jede Kunst, die mit Bewußtsein auf Illusion verzichtet und die künstlerischen Mittel, durch die diese erreicht werden kann, auf eine frühere Stufe zurückschraubt, eine Aferkunst, eine Verfallskunst ist. Eine solche Verfallskunst war die archaische Plastik der römischen Kaiserzeit, eine solche ist die moderne *décadence*. Wer an den Plakaten eines Chéret und Lautrec, an den Holzschnitten eines Valloton und Doudelet seine Freude hat, wird sich mit den Vertretern des Illusionismus nie verständigen können. Er hat vielleicht die augenblicklich herrschende Mode für sich, wir dagegen die Aussprüche aller großen Künstler der Vergangenheit, die Theorien unsrer klassischen Dichter, die ganze Geschichte der Malerei seit dem fünfzehnten Jahrhundert, endlich die Überzeugungen der besten modernen Realisten. Warten wir ab, wessen Anschauung den Sieg behält.



Litteratur

Was lehrte Jesus? Von Wolfgang Kirchbach. Berlin, Ferd. Dümmler, 1897

Die Lektüre dieses Buches ruft den peinlichen Eindruck hervor, den man immer hat, wenn ein Autor voll Feuereifer andern Leuten die Brille puken will und keine Ahnung davon hat, wie trübe die ist, die ihm auf der Nase sitzt. Die unglaubliche Verfehltheit von Kirchbachs Unternehmen wird jedem klar sein, wenn wir ihm sagen, daß es die Absicht des Verfassers ist, die echte Lehre Jesu als einen aufgeklärten Pantheismus zu enthüllen. Mit welcher Willkür er dabei Worte Jesu herausreißen und umdeuten muß, liegt auf der Hand, und man kann an dem Buche nur die Konsequenz der begeistertsten Verblendung bewundern, mit der diese sonderbare Exegese durchgeführt ist. Nur einige Proben, wie der schlimme Luther hier korrigirt wird! Es heißt nicht: Reich der Himmel, sondern: Macht des All; es heißt nicht: des Menschen Sohn muß erhöht werden, sondern: Die Menschen müssen auf ein höheres Niveau gebracht werden; es heißt nicht: die geistlich arm sind, sondern: die Bettler um Geist; Jesu Wort: niemand kennet den Vater, denn der Sohn, bedeutet: über das Absolute kann der Mensch schlechthin keine Aussage machen, nur wer sich als Glied des Universums fühlt, darf auf sein Verhältnis zu ihm das Bild von Vater und Sohn anwenden. — Nun, das Ganze könnte man komisch nehmen, wenn es nur nicht Kreise gäbe, die die ihnen mangelnde Bildung durch das Studium solcher auf der „Höhe der Zeit“ stehenden Leistungen zu ersetzen meinen. Den sittlichen Ernst in der Weltanschauung des Verfassers erkennen wir gern an, aber „was Jesus lehrte“ ist alles andre eher, als was Kirchbach lehrt.

Herausgegeben von Johannes Grunow in Leipzig
Verlag von Fr. Wilh. Grunow in Leipzig. — Druck von Carl Marquart in Leipzig