



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Kunstbetrachtungen

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



Kunstbetrachtungen



ir verstehn darunter die Behandlung der an das Leben der Gegenwart gerichteten Fragen, die Erörterungen darüber, was an der heutigen Kunst richtig und gut sei und was nicht, aber auch, wie weit das Publikum mit seinem Urteil Recht habe, und wie weit es in seinem Geschmack noch berichtigt und von denen, die es besser verstehn, belehrt oder, wie man jetzt mit Vorliebe sagt, erzogen werden müsse. Sowohl Künstler wie Schriftgelehrte beteiligen sich an diesem Geschäft, die Gelehrten entweder in einfach praktischer und allgemein verständlicher Weise, oder mit einer ästhetischen Schulerminologie, deren Anwendung in dem Leser das angenehm befriedigende Gefühl erweckt, daß er höher genommen wird, indem man von so großen und schweren Dingen zu ihm redet, als wären sie seine Nachmittagslektüre. Das starke Anwachsen dieser Art Literatur ist ja für die Sache, um die es sich dabei handelt, wohl kein günstiges Symptom, denn in schaffensfreudigen und mit Erfolg arbeitenden Zeiträumen haben die Menschen zu solchen Betrachtungen in der Regel keine Zeit; es zeigt aber jedenfalls, daß das allgemeine Interesse an diesen Fragen noch nicht befriedigt ist, und so werden unsern Lesern einige Bemerkungen im Anschluß an die letzten dieser Schriften willkommen sein. Wir beginnen mit zwei Künstlern.

Hermann Muthesius spricht über das Thema: „Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im neunzehnten Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt“ (Mülheim a. d. Ruhr, R. Schimmelpfeng). Nach seinem Werke über die modernen englischen Predigtkirchen hatten wir erwartet, er würde hier diese uns nicht gerade sympathischen Vorbilder des weitern in Empfehlung bringen, und wir fühlten uns auf das angenehmste überrascht, als wir statt dessen eine interessante, lebendig geschriebne Abhandlung über den heutigen Stand der Architektur in Deutschland zu lesen bekamen, ohne Überschätzung der modernen Anfänge, ohne Voreingenommenheit für eine Richtung, ruhig und objektiv, mit weitem Blick für die Möglichkeiten. Das in seiner Verstandesarbeit große neunzehnte Jahrhundert nennt er mit Recht das unkünstlerische Jahrhundert. Die Vergangenheit unsrer westlichen (europäischen) Kultur zeigt uns zwei Glanzperioden, das griechische Altertum, von dessen Kunst auch das römische Reich gelebt hat, und das nordische Mittelalter. Die italienische Renaissance stellt er in der Skulptur und der Malerei gebührend hoch, ihre Architektur jedoch sei „ein bloßes Abbild einer bessern Originalkunst,“ das in seiner Gesamtleistung von einem einzigen Kolosseum oder Pantheon überschattet und erdrückt werde. Die Renaissance, meint er weiter, brachte in die gleichmäßig geschichteten Volksklassen des Mittelalters eine gesellschaftliche

Spaltung und anstatt der gotischen Volkskunst eine künstlich aufgepfropfte Architektur für die herrschende Klasse der Gebildeten, die zwischen Weiterbildung der Formen und Anschluß an die alte Mutterkunst der Antike hin- und her schwankt, bis das achtzehnte Jahrhundert eine „beinahe original zu nennende“ leichte und lebensfreundige Schöpfung hervorbringt, das Rokoko. Dann tritt wieder ein Umschlag ein, eine Rückkehr zur „reinen“ Antike, wie sie Winkelmann verkündet, eine zweite große künstlerische Revolution, die die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts einleitet, ein „künstlerisches Chaos,“ worin das Handwerk den Vorrat an Überlieferung, den es bis dahin noch in Überfluß hatte, aufzehrt. „Für jeden neuen Zutritt waren die Quellen verstopft, man lebte auf Raub; um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts war alles zu Ende: wir hatten kein Kunsthandwerk mehr.“ Hierzu ist zunächst zu bemerken, daß entweder die Renaissance für Italien ebenfogut Volkskunst war wie die Gotik im Norden, oder aber daß beiderseits das „Volk“ im heutigen Sinne gar nicht in Betracht kam, sodann, daß die Renaissance nicht bloß die antike Formensprache wiederholte, sondern auch namentlich in der Profanarchitektur neue Aufgaben stellte und praktisch löste, denen die Gotik nicht gewachsen war; mit den Formen allein hätte sie ihren Zug nach dem Norden Europas nicht ausführen können. Endlich hatte die Renaissancekunst denselben tüchtigen Handwerksuntergrund wie die Gotik, die Aufzehrung des Vermögens und der Niedergang folgten also nicht aus dem Stilwechsel, sondern aus dem wirtschaftlichen Tiefstand und dem Abbrechen aller Überlieferung nach der französischen Revolution und den napoleonischen Kriegen, wenigstens für uns in Deutschland. Diese Erschütterung war so gründlich, daß ihr auch keine Gotik hätte stand halten können. Wir meinen überhaupt, daß dieses immer erneute klagende Rufen nach der entschwundenen Gotik und das Sammern über den Einbruch der fremden Renaissance keinen Zweck mehr haben, da sich die Weltgeschichte nun einmal nicht zurückschrauben läßt. Julius Meyer, der verstorbene Direktor der Berliner Gemäldegalerie, hat in einem seiner gesammelten Aufsätze (Leipzig, Grunow, 1895) mit dem tief eindringenden historisch-kritischen Blick, der das Wenige, was er veröffentlicht hat, auszeichnet, nach unsrer Meinung endgiltig dargelegt, warum die Gotik abgeschlossen und nicht mehr entwicklungs-fähig ist, warum die antike Bauweise nicht ein vorübergehender Ausdruck war, sondern die noch immer gültige Form für gewisse architektonische Gesetze, und warum alle moderne Architektur an die sogenannte Renaissance anknüpfen muß. — Das neunzehnte Jahrhundert hat bekanntlich bei uns alle Stile der Vergangenheit durchprobiert, ohne die Absicht, einen eignen zu suchen; erst ganz zuletzt traten aus diesem künstlerischen Chaos, nach Wuthe'sius Ausdruck, die Anfänge einer neuzeitlichen Richtung hervor, mit der er sich in maßvoller Weise auseinandersetzt. Er verurteilt die Linien Schnörkel, die geschwungenen Umrahmungen der Fenster und Türen, die aufgeleimten Pflanzenornamente und Bäumchenmotive, und was dergleichen äußerlichkeiten mehr sind, als eine verschlechterte Auflage der früher gebrauchten historischen Stilformen. Die Architektur müsse ganz aus diesem Formalismus heraus, dem innern Wesen der Zeitaufgaben nachspüren und dieses äußerlich klar auszudrücken suchen.

Sehr gut, ähnliches haben wir ja auch schon oft gehört, aber nun das Wie! Muthesius gibt eine sehr anschauliche Schilderung der englischen Verhältnisse, wo einerseits die Gotik niemals ganz abgestorben war und noch im neunzehnten Jahrhundert nicht nur in der profanen Monumentalarchitektur, sondern auch bei Villen und bei städtischen Wohnhäusern angewandt wurde, andererseits schon im achtzehnten Jahrhundert, „mitten in der Zeit der griechischen Verblendung“ ein einfacher, zweckmäßiger Stil für Möbel und bürgerliches Hausgerät entstand, woraus sich dann seit den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts unter den Anregungen von William Morris und John Ruskin der moderne englische Stil entwickelte, dessen Hauptaufgabe die im Handwerk tüchtige und vernünftige Ausstattung des englischen Wohnhauses, zunächst nach seiner innern Einrichtung, dann aber auch in seiner äußern Erscheinung geworden ist, eine, wie man vom englischen Standpunkt aus zugeben muß, einheitliche und vollkommen nationale bürgerliche Kunst. Die Verhältnisse lagen dort einzig günstig: während wir durch die napoleonische Invasion verarmten, wuchs dort der Wohlstand der mittlern Klassen, auf die es bei dieser Kulturbewegung hauptsächlich ankam, wie nirgends auf dem Kontinent, und der so geschaffne Komfort, um den wir die Engländer beneiden können, ruft bei uns Bewunderung, Neid und sogar direkte Nachahmung hervor; das ist ja eine Haupttriebfeder der Bewegung im Kunsthandwerk, in die wir seit einigen Jahrzehnten eingetreten sind. Aber die Anwendung ist für uns nicht so einfach. Muthesius denkt ja nicht daran, uns die englischen Muster zur Nachahmung zu empfehlen, er gewinnt daraus allgemeine Grundsätze des Zweckdienlichen und Stoffgemäßen und weist auf das darin bei uns schon Erreichte hin, auf den Formenausdruck für neue Aufgaben, Brücken und Verkehrsgebäude, und für neue Stoffe, Glas und Eisen. Immer wieder erklärt er sich gegen den Überfluß der Ornamente und die Stilmacherei in der Architektur. Das Kunstgewerbe der neuen Richtung habe ja schon einen gewissen Erfolg aufzuweisen und müsse nun die Architektur nach sich ziehen. Das klassische Schönheitsideal müsse durch ein neues, dem nordisch-germanischen Geiste entsprechendes ersetzt werden. Die Kunst der romanischen Völker strebe das als allgemein gültig betrachtete formal Schöne an, die germanische das Charakteristische, das innerlich Ansprechende, Vernünftige usw., und mit diesem Individualismus berühre sich ja gerade „die Kunstauffassung, die wir augenblicklich im besten Sinne als die moderne bezeichnen.“ Demnach wären wir also gegenwärtig auf dem besten Wege. Wir selbst sind freilich nicht so ganz dieser Meinung, weil wir des Wunderlichen und Verrückten in der neuen Richtung zuviel finden und dem historischen Stil eine stärkere Widerstandskraft zutrauen. Wir halten auch diese ganze Unterscheidung zwischen romanischem und germanischem Kunstgefühl für theoretisch und unfruchtbar. Die Franzosen haben sich, worauf der Verfasser selbst wiederholt hinweist, ihren historischen Stil nicht nehmen lassen, und wir selbst sind zu lange durch die große lateinische Schule gegangen, als daß wir die klassischen und die italienischen Formen so leicht aufzugeben an die Moderne hinzugeben vermöchten. Vor allem in der vornehmen Monumentalarchitektur wird man noch auf lange hinaus nicht — und

wer weiß ob jemals! — auf die alten Formen verzichten, wie ja auch im Kunsthandwerk das Edelmetall die historischen Stile festhält, während man Zinn und Neusilber unbedenklich den modernen Stilexperimenten preisgibt.

Überaus reich an anregenden Gedanken, die sich vielfach mit denen von Rütthausen berühren, sind sieben Essays des Bildhauers Hermann Obrist: „Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst“ (Leipzig, Diederichs). Wir gehen sie nicht der Reihe nach durch, sondern heben aus dem Zusammenhange heraus, was von einem so hervorragenden Künstler zu vernehmen uns persönlich am meisten interessiert hat. Da ist zunächst der Satz von dem Wertunterschiede des Kunstwerks. Es gibt nichts absoluteres als den Begriff einer künstlerisch guten Arbeit, und unzählige Richtungen haben, weil sie künstlerische Empfindungen geben, dieselbe Existenzberechtigung, aber nimmermehr denselben Wert; die „Wertigkeit“ eines Kunstwerks hängt von dem Werte der Empfindungen ab, die es verursacht. Goethes Faust steht über Ibsens Gespenstern, die doch auch ein Kunstwerk sind, Velazquez „Trinker“ über einem modernen Bilde aus dem Arbeiterleben, Michelangelos gefesselter Sklave über einer Bronze von Ballgren, die in ihrer Art unübertrefflich fein mag. Hier werden zarte, anmutige, kränklich delikate Empfindungen hervorgerufen, die auch unter unsern jungen Männern sehr beliebt sind; dort wird man von den gewaltigen Spannungen dieser Riesenmuskeln gepackt, wenn man noch das Zeug dazu hat, so qualvolle Anstrengungen mitzumachen, was bei unsern jungen Leuten nicht mehr ganz so beliebt ist. Nicht die Frage also ist schwierig, was Kunst eigentlich sei, sondern darum handelt es sich, welche Kunst im Range am höchsten stehe. Es gibt Werke, die intensiv deprimierende Empfindungen, und andre, die intensiv lebenanregende Gefühle geben, und der Künstler steht am höchsten, der das stärkste, lebensfreudigste, „lebenvollendste“ Leben in sich trägt, der den Beschauer gesteigert lebend entläßt, gesundend vom Katarth der täglichen Misere. Wenn die Kunst nicht wärmt, ist sie keine Sonne, sondern eine durchlöchernte, ausgebrannte Schlacke. Damit ist einer großen Menge unsrer Tageskunst das Urtheil gesprochen, und das traurige Schlagwort *L'art pour l'art* auf die Seite getan. „Ohne tiefen Ernst, ohne Sittlichkeit, Intellekt und Bildung, ohne das eine Wörtchen Geist sind wir bis jetzt in der Kunst nicht ausgekommen.“ Indem Obrist diesen Maßstab der „innern Wertigkeit“ an das moderne Smitieren des „noch dazu mißverstandnen belgischen abstrakten Linienornaments“ legt, kommt er zu der Entscheidung, daß es „eine der läppischsten Verzierungsweisen sei, die wir jemals erlebt haben.“ Diese Versuche, mit der reinen Linie alles zu sagen, was ornamental zu sagen ist, seien zweifellos nicht nur berechtigt und optisch interessant, sondern zugleich auch fast notwendig gewesen gegenüber der erdrückenden Tapeziererornamentik unsrer Kunstgewerbeschulen, aber zu der ausgereiften ornamentalen Kunst, die die Zukunft bringen müsse, „verhalten sie sich wie eine Molluske zu einem springenden Pferd, wie eine Flechte zu dem Blütenbaum, auf dem sie wächst.“ Man vergleiche diese Unrahmungen auf Buchumschlägen, Annoncen und Postkarten, diese Bagen, Gladen und Kringel, die sich oft nur aus Handgelenkbewegungen bei der Pinselführung ergeben, mit der jubelnden, kraftstrotzenden

Bewegung des Tors einer gotischen Kathedrale, das doch auch eine Umrahmung ist, und man begreift, warum dieser Jugendstil, der um jeden Preis etwas neues machen will, sich um allen Kredit hat bringen müssen. Was wird denn nun aber die Zukunft unsrer Architektur sein? Leichter ist zu sagen, was sie nicht sein wird: nicht die Richtung der Renaissance, von der Obrist noch weniger wissen will als Muthesius. Nach ihm war sie auch für die Italiener keine historische oder „völkische“ Notwendigkeit, sondern das Werk Weniger, keine Wiedergeburt, sondern „eine ebensolche Ausgrabung und Wiederaufwärmung, wie wir sie vor vierzig Jahren bei uns erlebt haben.“ Wie man jetzt den Empirestil oder ein Ornament von Van de Velde, ohne die deutsche Volksseele zu fragen, wiedergebe, genau so habe man auch damals äußerlich nachgemacht, was einzelne originelle Geister wie Brunelleschi und Donatello aus den Tiefen ihrer raumgestaltenden und formengebenden Natur heraus geschaffen hätten. „Die Renaissancearchitektur und Ornamentik brauchten nicht zu sein; es hätte ebensogut und besser etwas ganz anderes entstehen können.“ Anders sei es mit der Malerei (und wohl auch mit der Plastik) gewesen. Da war glücklicherweise nichts zum Kopieren; man mußte aus sich heraus schaffen, und man schuf. „Malten Botticelli und Tizian im Renaissancestil? Hatten sie nicht vielmehr Botticelli- und Tizianstil? Warum war das nicht auch so in der Architektur und im Mobiliar? Warum schufen da alle in derselben Art, im selben Stil?“ Wir können die Gegenfrage tun: War denn das in der Gotik anders? und wir haben darin zugleich eine Antwort: Weil es in der Architektur einen so persönlich differenzierten Stil gar nicht geben kann, daß jeder seinen eignen haben könnte. Der Kenner Obrist weiß so gut wie wir, wie viel deutlicher sich die Individualität des Künstlers in einem Bilde oder einer Skulptur ausdrückt, wie viel leichter es da ist, aus einem Werke den Urheber zu bestimmen, als wenn es sich um namenlose Bauten oder sogenanntes Kunsthandwerk handelt. Ohne uns mit seiner niedrigen Bewertung der Renaissancearchitektur auseinanderzusetzen, folgen wir weiter seinen Gedanken. „Die Kunst, sagt er, und zwar nicht bloß die der Malerei und der Plastik, sondern auch die des Handwerks und der Architektur, und gerade die Kunst der Glanzperioden, von denen das Volk jahrhundertlang zehrte, ist keineswegs Volkskunst im modernen, demokratischen Sinne mehr gewesen, sondern in hohem Grade materieller und psychischer Luxus; die Künstler stammten aus dem Volke, aber sie waren und blieben nicht Volk, sondern Ausnahmsnaturen. Sie schufen auch nicht für das Volk, sondern für die Kirche und die Reichen und Mächtigen, ebenso wie in der Musik Gluck, Beethoven und Wagner, deren Werke erst Generationen brauchten, um in das Volk zu dringen, und das Volk, das aus sich heraus solche Kunstformen nicht erzeugen konnte, machte erst hinterher seine Anleihen bei diesem Reichtum.“ Wir unterschreiben diese Sätze, die Obrist in einem weitern Zusammenhange gegen die wohlmeinenden Förderer der „sogenannten Volkskunst“ einwendet, wobei er uns ebenfalls ganz auf seiner Seite hat, und wir meinen sogar, daß er damit seine eigne Auffassung der Renaissancekunst widerlegt hat.

Die deutsche Kunstleistung der Gegenwart erfährt durch Obrist eine so

verurteilende Kritik, wie sie wohl noch kein bildender Künstler ausgesprochen hat. Gegenüber der Entwicklung unsrer Wissenschaft und unsrer Technik und dem wunderbaren Wachstum der deutschen Musik sei das Niveau der bildenden Kunst elend, die ganze Erbärmlichkeit unsers ordinären Geschmacks zeige sich in den Schaufenstern mit ihrem Luxusgerät von prozig bunter Majolika und unechtem Metall, das nur nach etwas aussehen wolle und das Erbe aller guten Werkformen verspielt und vertändelt habe; hier hätten die alten seit 1870 gegründeten Kunstschulen völlig versagt, und ein neuer Geschmacksunterricht müsse ganz von vorn anfangen. Dasselbe gelte von der Monumentalplastik mit ihrer Menge von Kriegerdenkmälern und den für den Geschmack eines Feuerwehrmanns erfundenen, konventionellen Reiterstatuen der Fürsten. Die Aufgabe werde ganz äußerlich erfaßt. Schapers Lessingdenkmal in Berlin sei eine „typische Kokoplantage,“ obwohl der Mann, den es verherrlichen solle, gerade diesen fremden, verschnörkelten Kulturaufbau seines Zeitalters bis in den Tod bekämpft habe. Wie würde er selber höhnen, wenn er sich so sehen könnte! Gegen diese ganze Denkmalsplastik wendet Obrist ein, daß sie seit hundert Jahren mit einem eng begrenzten Vorrat von Naturstoff, der menschlichen Figur, wenig Tieren, wie Pferd und Löwe, und Kleidungsstücken, eine schier unbegreifliche Armut an Formen wiederhole, daß sie noch nicht einmal eigne deutsche Formengebung, eine den Deutschen charakterisierende Art zu modellieren gefunden habe, wogegen man einen Meunier oder Rodin doch schon von weitem an der Form erkenne. Sie ahme immer nur die Technik der Fremden nach, und in einem Lande, wo Hildebrand, Klinger, Maisson und Oberlein wirkten, liege die plastische Form ganz im argen. Im Auslande behauptete man einstimmig, daß den Deutschen der Sinn für die plastische Form abgehe, wie den Engländern die Begabung für Musik. Wir bekommen die Denkmäler, die wir verdienen! Den tiefen Grund dieses unleugbaren Kunstverfalls sieht Obrist in unsrer sozialen, politischen und wirtschaftlichen Tätigkeit, dem erstaunlichen Aufblühen unsrer Wissenschaft und Technik, wodurch die sittlichen, intellektuellen und schöpferischen Kräfte von der Kunst abgelenkt und für sie nur die sensibeln, aber nicht die starken Naturen übrig geblieben seien.

Wir sind längst dieser Meinung und würden es sogar nicht wunderbar finden, wenn das große Spiel der Kräfte diesen Ausschaltungsprozeß noch weiter fortsetzte. Wenigstens können wir uns nicht in den Optimismus von Obrist hineinreden, dessen Geschichtsbetrachtung uns in warmen Worten überzeugen möchte, daß die schlimmen Jahre für die Kunst nun vorüber seien. Warum? Die Musik, meint er, habe ihren Höhepunkt erreicht, die Technik und die angewandte Wissenschaft hätten ihre stärkste schöpferische Zeit hinter sich, und nach dem Gesetze der Fruchtfolge auf dem Acker des Geistes gehöre die Zukunft den bildenden Künsten. „Glaubt uns, denn wir sind die Wissenden und die auch so handeln, wie sie reden: alles ist nur der Anfang der Dinge, es gibt einen Fortschritt in der Kunst, es gibt eine schöpferische Kraft, eine gewaltige Zukunft. Die ganze psychische Erfahrung von uns allen hätte keinen Heller produktiven Lehrwerts, wenn man uns nicht glaubte, wenn das deutsch-bürgerliche Bedenklichkeitswort »ja — aber« auch hier wieder jeden Fortschritt im Unterrichte der Zukunft ersticke.“ Wir müssen gleichwohl die undankbare Auf-

gabe der Bedenklichen auf uns nehmen und uns nüchternen Blicks den „Anfang der Dinge“ ansehen, auf den Obrist seine Hoffnung gründet. Es sind im wesentlichen die Möbel und die Zimmereinrichtungen Pankof's und Riemerschmied's, sowie die neuere, nicht mehr mit der menschlichen Figur, sondern hauptsächlich mit architektonischen Formen arbeitende Denkmalskunst. Also ein Kunsthandwerk nach dem früher üblichen Ausdruck, worin sich die persönliche Weise des Künstlers frei von den hergebrachten historischen Formen ganz aussprechen könne, was uns Obrist an einer Reihe von Beispielen anschaulich erläutert. Wenn nun aber auch jemand an einem Stuhl oder Tisch Pankof's die „an einem Zweckgebilde sichtbar gewordne Persönlichkeit“ nachzuempfinden imstande ist oder, wie man auch sagen kann, sich mit der modernen Richtung verständigt und den historischen Stil aufzugeben bereit ist, so wäre das doch nur erst ein bescheidner Schritt Obrist entgegen, denn wie weit ist es noch von hier bis zu einem Bauwerk in freierfundnen Formen! Wenigstens für das Publikum, zu dem wir ja alle gehören, und das an die historischen Formen gewöhnt ist. Der Künstler denkt anders, wie wir gleich an Obrist sehen; er bestreitet sogar, daß beim Bauen in alten Stilen überhaupt „ein Ausleben der Persönlichkeit“ stattfinden könne, und beruft sich dafür auf ein lehrreiches Beispiel. Das Reichstagsgebäude in Berlin sei in der That ganz anders als das Reichsgericht in Leipzig, die beiden Architekten hätten sich individuell ausgelebt, doch nur insofern, als sie die bekannten Formen der italienischen und der deutschen Renaissance nach ihrem Temperament variiert hätten, Wallot kraftvoll und stattlich, wuchtig und üppig, Hoffmann herbe und streng. Nun stelle man sich vor, diese zwei eminenten Künstler hätten mit Formen gebaut, die ganz ihre eignen gewesen wären, mit eigener Raumgestaltung, eignen Säulenordnungen, Gewölben und Dachformen, selbsterfundnen und ursprünglich geschaffnen Gesimsen, Fenstern und Treppen — „kann es da einem Zweifel unterliegen, daß sie sich noch ganz anders individuell ausgelebt hätten? Und so wie Pankof sich in der Konstruktion eines einzelnen Stuhls ausgelebt hat, so wird es auch der Architekt im großen tun können und sollen usw.“ Wir meinen nun, und darum nannten wir dieses Beispiel lehrreich, daß ein Monumentalbau eines Einzelnen aus selbsterfundnen Formen und ein Bauherr, der zu diesem Wagnis die Millionen hergibt, zwei gleich unvorstellbare Dinge sind. In der Schreinerei und im Gerät experimentiert die moderne Richtung vergleichsweise an einem corpus vile, und wenn sich Hunderte von Liebhabern die allermodernsten Wohnhäuser und Willen bauen lassen, die die nach Tausenden zählenden Nichtbesitzer verlachen, weil sie sie entsetzlich finden, was macht's? Die historischen Baustile sind das Produkt vieler Menschengeschlechter und ganzer Völker, sie können darum einerseits nicht so persönlich individuell wirken, wie irgendwelche persönliche Phantasieformen, leisten aber andererseits diesen einen um so größern Widerstand und werden sich aus der monumentalen Architektur nur durch gleich starke Kräfte verdrängen lassen. Wenn ein reichbegabter Künstler mit seiner Phantasie und weil er, der in der Arbeit steht, den stärkern Willen hat als die Theoretiker und Historiker, über die Klüft zwischen einem Pankof'schen Stuhl und dem Monumentalbau der Zukunft seine Brücken schlägt, so hat er scheinbar einen Erfahrungssatz aus der

Geschichte auf seiner Seite, insofern als oftmals die historischen Baustile bei ihrer Ausbreitung ihren Weg durch das kleinere Kunstgewerbe genommen haben und den vollen Werkformen das dekorative Ornament vorangegangen ist; es übte eben einen Reiz aus, und jeder historische Stil hatte seine Ornamente, die er wie Pflänker ausschwärmen lassen konnte, und die durch die ganze Stildauer das Kleinste mit dem Größten zusammengehalten haben. Dieser Reiz, diese werbende Kraft fehlt ja aber gerade der modernen Richtung, die alle Formen nur aus dem Material und dem Zweck entwickeln will. Und mit diesem negativen Zug schafft sich der moderne Stil eine ganz neue, noch nie dagewesene Lage, über deren Ausgang keine historische Parallele etwas lehren kann. Mögen die ausübenden Künstler ihre ornamentlosen Werkformen noch so schön finden, dem historisch gewöhnten Geschmack werden sie nüchtern vorkommen, und wenn er sie sich auch noch an dem Möbel gefallen läßt, der Übergang von da in die große Architektur ist ein Sprung ins Dunkle. Theoretisch ist er für uns nicht auszudenken, und wo er getan worden ist, war er, wie wir wenigstens meinen, ein Fiasko.

Drei kürzere Gelegenheitschriften hängen mit der Frage der sogenannten Kunstszziehung zusammen. „Die Erziehung zum Sehen“ ist ein bei R. Voigtländer in Leipzig erschienener Vortrag von Ludwig Volkmann betitelt, der im Namen von Ruskin und Lichtwark der wirklich künstlerischen Bildung zum Siege über die Vielwisserei verhelfen möchte. Er verspottet die Leute, die danach fragen, was auf einem Bilde dargestellt sei, in allerlei schnurrigen Anekdoten und weist sie statt dessen an, bloß auf die Wiedergabe des Wirklichen durch Zeichnung, Modellierung, Reflexlichter und solches mehr zu achten. Wenn sie das dann noch etwas durch dilettantisches Zeichnen und als Amateurphotographen unterstützen, so werden sie allmählich verstehen, wie der Künstler die Natur nicht abschreibt, sondern selbstschöpferisch umwertet, und zuletzt werden sie auch mit seinen Augen sehen lernen. Ehe aber diese Erkenntnis nicht allgemein durchgedrungen ist, dürfen wir nicht von einer künstlerischen Bildung unsers Volkes reden. Nach diesem so gut wie wörtlichen Auszuge könnten wir dem Leser höchstens noch anvertrauen, daß für uns persönlich ein so kunstgebildetes Volk einfach zum Gruseln wäre, und daß wir dann noch das Dienstmädchen, das Prellers „Leukothea vor Odysseus“ im Leipziger Museum seinem Unteroffizier als den auf dem Meere wandernden Herrn Jesus erklärt, zum täglichen Umgang vorziehen würden. Aber zu dieser Entscheidung wird es glücklicherweise nicht kommen, denn das Volk hat, ebenfalls zu seinem Glück, nötigeres und wichtigeres zu tun, und wir meinen beinahe, auf den gesunden und vernünftigen Teil müsse ein zur Kunst erziehender Professor ebenso komisch wirken, wie diesem das unverbildete Dienstmädchen vorkommt. Es versteht sich übrigens von selbst, daß vieles von dem Verfasser Vorgebrachte für einen weiter vorgebildeten Kreis brauchbar und wertvoll ist. Muß denn aber für alle Belehrung, die jemand zu versenden hat, immer das sogenannte Volk herhalten?

Anders faßt seine Aufgabe Reinhold Freiherr von Lichtenberg an, der als Dozent des Karlsruher Polytechnikums vor den Bildern der Jubiläumsausstellung 1902 einige Vorträge gehalten hat: „Über einige Fragen

der modernen Malerei" (Heidelberg, Winter). Eine Kapitelüberschrift heißt: Über den Inhalt in der Kunst, und das ganze Buch schließt mit dem Satze: Das Wichtigste im Kunstwerke ist der Inhalt. Er findet also mit Recht, daß ohne ein bestimmtes Maß von Wissen der Genuß eines Kunstwerks unmöglich ist, und erklärt seinen Zuhörern die Bilder nach ihren Gegenständen in gemeinverständlicher Weise, ohne dabei das Künstlerische zu vernachlässigen, sodaß auch für die, die diese Bilder nicht gesehen haben, die Lektüre seines Buches von einigem Nutzen sein wird. Seine Grundsätze sind gesund und vernünftig, deswegen und weil sie ohne Anspruch vorgetragen sind, beschränken wir unsere Kritik auf die Bemerkung, daß er seinem Publikum auch sehr viel Selbstverständliches in unnötiger Breite bringt, so zum Beispiel, daß Anton von Werner die Gemütsregungen, die er auf einem Kriegsbilde darstellt, im Augenblick des Schaffens selbst empfunden oder wenigstens mitempfunden haben müsse, oder daß schon Aristoteles die Verbindung des Ethischen mit dem Ästhetischen von der Kunst gefordert habe, oder daß das Zabeltier auf Böcklins „Schweigen im Walde“ nach seiner eignen Überzeugung keine Allegorie sei, oder daß Segantinis Triptychon „Werden, Sein und Vergehen“ die drei Phasen darstelle, in denen sich jede Existenz in der Natur sowohl wie bei dem Menschen abspiele. Geradezu unerlaubt ist eine Trivialität wie diese: „Daher ist der Eindruck, den wir aus Werken von Leys gewinnen, jener (!), den die Worte Schillers trefflich bezeichnen: Und wie er räuspert“ (folgt das ganze abgegriffene Zitat). Verkehrt und den Tatsachen der Kunstgeschichte zuwider ist es, wenn er die alttestamentlichen Geschichten für ungeeignete Gegenstände der Malerei erklärt, weil sie für uns weder als religiöse noch als geschichtliche Darstellungen gelten könnten, oder wenn er dekretiert, eine Anbetung der Könige dürfe nur im Kostüm ihrer oder unsrer, aber nicht einer dazwischen liegenden Zeit gegeben werden. Romisch ist auch die „Hochzeit zu Kanaan.“ Unnötige Gelehrsamkeit führt leicht zu Entgleisungen: die Statuen der Tyrannenmörder in Athen waren nicht auf der Akropolis aufgestellt, die auch keineswegs der „Schauplatz ihrer befreienden Tat“ gewesen ist, was in frühern Zeiten ein guter Primaner aus einem bekannten Kapitel seines Thukydides zu wissen pflegte.

(Schluß folgt)



Bilder von der Röder und der Pulsnitz

Von Otto Eduard Schmidt in Meissen

3. Zabeltitz

(Die Grafen Wackerbarth; Maria Antonia Walpurgis; Prinz Xaver)



er durch den bekannten Saal des Johanneums in Dresden wandert, wo die verhältnismäßig dürftigen Reste der Glanzzeit Augusts des Starken untergebracht sind, dem wird eine mit großen Steinen besetzte Aufzäumung eines Reitpferdes nicht entgehen, an der die Bezeichnung angebracht ist: Zabeltitzer Kiesel.

Dieser Begriff mutet uns an wie ein Klang aus einer verjunkteten Welt. Denn seitdem die reichen Diamantfelder und Edelsteingruben Afrikas und Australiens ihre in allen Farben des Regenbogens strahlenden