



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Von einem Peripatetiker: Kunstkritische Spaziergänge : 1. Der Krieg von  
Franz Stuck

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



## Kunstkritische Spaziergänge

Von einem Peripatetiker

### 1. Der Krieg von Franz Stuck



Es giebt ein „Menzelwerk,“ ein „Böcklinwerk“ und neuerdings recht unnötigerweise auch ein „Stuckwerk.“ Große Meister pflegen ihre Jugendwerke zu verstecken, womit sie sich selber eine Täuschung ersparen, den Sichern des Nachlasses aber oft eine unennbare Freude bereiten, während das Publikum seine Mittelstraße vollkommener Gleichgiltigkeit fortzusetzen pflegt. Stuck ist noch zu jung für ein „Werk.“ Manches, was darin ist, hätte er gewiß im Versteck gehalten, wenn es nicht thatendurstige Verleger ans Licht gezogen hätten. Immerhin ist er einer von denen, die als kerngesunde Künstler der andringenden Flut schmeichelhaftester Anerkennung standzuhalten verstehen; er wird mehr halten, als die andern versprechen, wenn sie sich auch die größte Mühe geben, ihn mit dem berauschenden Dunst der „Genialität“ zu vergiften. Er ist nicht „nervös“ in unsrer nervösen Zeit, nicht *décadent* in dem schwindenden Jahrhundert, nicht „pikant vibrirend“; die Hand, die den Pinsel führt, erscheint fest, und das Auge ungetrübt von übermäßigem Cigarettenqualm. Er ist also das, was die modernste Kritik so geschmackvoll mit dem Ausdruck eines „Vollmenschen,“ einer „Persönlichkeit,“ eines Künstlers von „eminentem Können“ bezeichnet.

Wir halten uns hier an sein neuestes Bild, den „Krieg,“ einessteils, weil ihm widerfahren ist, von der königlichen Pinakothek angekauft zu werden, die Besucher dieser Gemäldeammlung es also noch häufig zu Gesicht bekommen werden (vorausgesetzt, daß es überhaupt lange hält), andernteils, weil es auch dem Laien als „bedeutend“ oder, wie es jetzt heißt, „bedeutsam“ auffallen und — selbstverständlich — seine „Kritik“ herausfordern muß.

Lenbach meint: „Stucks Krieg, auf dem ein Reiter von Kadavern umringt, auf eine Leiche tritt, erregt die Aufmerksamkeit, weil das Gemälde gräßlich, nicht weil es schön ist.“ Es läßt sich hieraus nicht ersehen, ob Lenbach meint, das Gemälde sei doch in erster Linie „schön,“ während das Publikum es nur deshalb anziehend finde, weil es so „gräßlich“ sei. Das wäre ein Fehler des Publikums, nicht des Malers. Diesen trafe erst dann ein Vor-

wurf, wenn er nur das „Gräßliche“ zu malen gewillt und in stande wäre, und wenn ferner ein Gegenstand wie der gewählte außerhalb der Grenzen der malerischen Kunst läge. Ob dies der Fall ist, wird sich nur auf Grund einer Untersuchung feststellen lassen, die sich trotz der großen Abneigung unsrer modernen Künstler- und Kennerwelt einmal wieder mit den Grenzen der bildenden Kunst beschäftigt. Vielleicht lassen sich im folgenden einige Anhaltspunkte für eine solche Untersuchung finden.

Ein vollkommen nackter, äußerst rücksichtslos dreinschauender Cäsar mit eisernen Muskeln reitet, das mächtige Blutschwert geschultert, auf dem müde einherkeuchenden Pferde über ein Feld nackter Leichen, in dessen Hintergrund eine Feuersbrunst den schwarzen Abendhimmel unheimlich rötet. Das ist der „Krieg.“

Der erfahrene Kritiker wird daran erinnern, daß sich hier ein Anklang an Methus „bekanntes“ Bild aus dem Totentanz finde, und dann in verschiedener Weise den interessanten Gegenstand weiter behandeln.

Am ansprechendsten wird — auch noch für eine längere Zukunft — der allgemein beliebte Stil kunstgeschichtlicher Handbücher bleiben, wie er zum freudigen Verständnis des Kunstphilisters und zur leichten Handhabe des Teils der Redaktion eingebürgert ist, der die Kunst „unter sich hat.“ Etwa so: „In der furchtbar gräßlichen, zugleich aber echt menschlichen Allegorie Stucks wird eine unendliche Mannichfaltigkeit viel verschlungener und doch zu meisterhafter Klarheit geistreich aufgelöster Linien als Dominante durch die Senkrechte der den Krieg vorstellenden Reiterfigur beherrscht, die ihrerseits wiederum durch den Horizont und die wagerechte Hauptlinie des müden Pferdes harmonisch durchschnitten und im Gleichgewicht gehalten wird. Dehnen und recken sich die zuckenden, gekrümmten Leiber der Erschlagenen und Todwunden plastisch schier endlos in die Tiefe des schaurigen Blachfeldes wie ein wogendes Meer von Leichen und Sterbenden, so erscheinen Reiter und Ross reliefartig auf dem dunkeln Hintergrunde, an dem in düsterer Stimmungseinheit die wabernde Lohe zum Himmel schlägt. In strengster Komposition spitzt sich pyramidal die Linienführung auf den alles beherrschenden Kopf des Cäsaren zu, auf den sich naturgemäß Blick und Aufmerksamkeit des Beschauers konzentriren, während die strenge Starrheit der mehr plastisch als malerisch gedachten Linien durch das bluttriefende Schwert — ein Henkersschwert — und die mühselig schleppenden Beine des Rosses aufgelöst erscheint. Eine seltsame Harmonie der Linien! Und mit wem, wir möchten sagen, raffiniert einfachen Mitteln das alles erreicht wird! Während wir ein unendliches Meer von Leichen vor uns zu haben wähnen, sind es thatächlich kaum mehr als ein Duzend! Das Ganze wirkt ungemein plastisch-pathetisch: durch die verschlungenen Knäueln im untern Teile, die Besiegten darstellend, zuckend, qualvoll und unruhig wie der Moment eines großen, hoffnungs- und schonungslosen Sterbens; im obern Teil,

den Sieg symbolisierend, senkt sich eine stolz erhabne, jeder Rücksicht spottende Ruhe herab und stellt die düstere Harmonie trostloser Überlegenheit in dem verlodernen Feuer des Hintergrundes her. Unten Laokoon, oben Colleoni — so möchten wir das Kunstwerk nennen, den unbarmherzigen Ritt des Lebens, das seinen Weg über Blut und Leichen, über die Vernichtung und Zerstörung nimmt. Ein gräßliches, furchtbares, aber zugleich mächtig ergreifendes Bild, dessen Schönheit die Furchtbarkeit einer Feuersbrunst ist; dessen grünlich fahler Leichenton prächtig harmonirt mit dem ehernen Leibe des Cäsars, dem fast schwarzen Kopf und dem glutgetränkten nächtlichen Dunkel des Hintergrundes: ein Bild, das sich würdig den Marksteinen der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts in der bildnerischen Walhalla Münchens anreicht, für das wir dem Meister mit dem Wunsche zu danken haben, er möge in jugendlicher Kraft“ u. s. w.

Waren die jetzt abgesetzten Götter der alten Kunst unsers Jahrhunderts Meister der Linien, deren Augen sich an dem Marmor der Antike und an dem Gips ihrer Nachbildungen zu einer vollkommenen Farbenabwesenheit durchgesehen hatten, so war auch die entsprechende Kunstkritik ganz besonders eine Linien- und Konturenkritik, die den Gesetzen der „Schönheit“ zu folgen hat. Welches diese Gesetze seien, das festzustellen, war freilich eine heikle Aufgabe, die selbst einem Lessing nur soweit gelang, als er die Grenzlinien der Dichtung und bildenden Kunst, nicht aber die der bildenden Künste unter einander festlegte.

Inzwischen ist die Malkunst wieder auf den einfachen Gedanken zurückgekommen, daß ihre Aufgabe nicht bloß Linien, sondern die Darstellung alles künstlerisch Geschauten, also auch der Farbe sein müsse. Aber mit einem heftigen Satz ist sie nun aus der trocknen Mathematik der Linien und Konturen in das entgegengesetzte, unbestimmtere Dunkel des Haines gesprengt, in dem mystische Musik ertönt, Windbrausen und Orgelgetön, Engelsstimmen und Holzharfen, Panflöten und Zither und Zymbal. Und die Kritik — selbstverständlich — ihr nach. Unsehbar wie sie ist, entdeckt sie, daß die Bestimmung der Malerei die Musik sein müsse (während die Musik natürlich Tongemälde erzeugt), und nun redet Stucks Bild vom Kriege eine andre Sprache zu uns. Etwa so: „Eine gewaltige, sturmgetränkte, blutig-majestätische Eroika, gemischt mit den ächzenden, feierlich-düsteren Klängen der Marche funèbre, tönt uns aus diesem gellenden, stöhnenden, seufzenden, mit der Stille des Todes durchtränkten Tonstück entgegen — eine erhabne Symphonie, in der jede Note des Meisters an dem richtigen Plage steht. Nicht wie der brausende Orgelklang, der harmonisch die Kirche durchtönt und von dem Gottesdienst geweihten Steinwänden zurückwallt, sondern wie verhallendes Trompetengeschmetter, wie dumpfer Trommellang und der dröhnende Posaunenruf des jüngsten Gerichts erklingt und erstirbt es aus diesem Schnitterfelde des Allsiegers Tod, fast wie eine übermütige, ungekannte, unmenßliche, ahnungs-

furchtbare Musik, in der sich die schroffsten Gegensätze schließlich zu einer alles niederschmetternden Fanfare vereinigen mit einer von dem Sturme der Vernichtung in Stücke zerrissenen Melodie des ewigen Glends, des Haders und Schreckens, der Totenstille und des Leichengeruchs und der Lodernden, prasselnden, knisternden und erlöschenden Flamme, einer Melodie, die in dem steinernen Stummen zu Pferde in klanglos epischer Stille verhallt und verklingt, öde, trostlos, hoffnungslos und verzweifelt — so weckt dies wunderbare Bild den Wiederhall fernen Sturmgeläutes in unsrer erschütterten Seele, und mit sprachlosem Erstaunen stehen wir vor dem Reichthum des Registers, das dieser noch jugendliche Künstler mit souveräner Virtuosität beherrscht. Und wie ist das alles gemalt! Da sind alle Töne vorhanden, die Akkorde, die selbst der Bayreuther Meister nicht wirkungsvoller hätte zusammenstimmen, die vollendeten Dissonanzen, die er als die Schatten nicht verständnisvoller hätte hinsetzen können, nur um mit einem neuen Ansatz und Einklang in um so mächtigem Tongeschwader einherzubrausen, bis schließlich auf die sturmdurchtobte müde Seele sich der heilige Friede und die fahle Stille des Todes legen, die selbst in ihrer absoluten Tonlosigkeit die angstvibrierende Seele in ahnungsvoller, graufiger Musik gefangen halten. Das Bühnenweihfestspiel des Todes möchten wir das Bild nennen, die brennende Fanfare des Kampfes ums Dasein, den unsre Zeit uns mit so furchtbarer »Aktualität« vor die zuckenden Augen rückt, ein Bild, das sich würdig den Marksteinen der Kunst der neuen Zeit in der bildnerischen Walhalla Münchens anreihet, für das wir dem Meister, der sein Instrument zu spielen versteht wie nur einer, der ein Künstler ist von Gottes Gnaden und eine Persönlichkeit »bis in die Fingerspitzen,« zu danken haben mit dem Wunsche, er möge in jugendlicher Kraft“ u. s. w.

Dem gegenüber hat sich der Peripatetiker, der sich bescheidenlich am Künstlerischen freut, mit einer gewissen Nüchternheit Rechenschaft darüber zu geben sucht: worin denn das „Schöne“ bestehe, und worin der Genuß eines guten Bildes bestehe, einen schweren Stand. Sucht er doch in der Kunst vor allem den Menschen und das Menschentum zu begreifen, sucht er doch den Künstler zu verstehen, der ein Stück der ewigen Mutter Natur im Kunstwerke menschlich neu schafft.

Für ihn bleibt auch heute noch die uralte Anschauung zu Recht bestehen, daß alle Kunst als eine menschliche Thätigkeit mit menschlichen, also vergänglichen und unzureichenden Mitteln das Ewige darzustellen versucht, daß sich also je nach diesen Mitteln die Künste trennen, ihr Endziel aber dasselbe bleibt. Da nun die Malerei mit Hilfe von Pinsel, Farbe und Leinwand das mit dem Auge Gesehene in „Kunst“ verwandelt, so sind die aus dem Malmittel naturgemäß sich ergebenden Bedingungen und die Gesetze des Sehens die Grundlagen, auf die der Künstler seine Kunst und folglich der Kritiker seine Urteile aufbaut. Nun sind Linien mathematische Begriffe, und „weiß“

ist keine Farbe; die Musik empfinden wir durch das Gehör und nicht durch das Auge, endlich bedient sich die Malerei der Ebne, der Leinwand, im Gegensatz zur Plastik, die Körperliches neu schafft, und hieraus lassen sich die Grenzlinien, die das Gebiet der Malerei umschließen, es von Musik, Plastik und dem Zeichnen trennen, scharf genug bestimmen.

Betrachten wir Stucks Krieg, so sind wir überrascht, malerisch und menschlich ein mit einem einzigen Blick zu umspannendes Bild vor uns zu haben: mit einem Blick faßt der Beschauer den malerischen, begreift er den menschlichen Inhalt; womit die wesentliche Forderung der Malerei als der „Kunst des Gesichts“ gelöst erscheint. Was der Künstler gesehen hat — daß es mit dem geistigen Auge gesehen ist, macht keinen Unterschied, da es doch mit der durch das sinnliche Auge gewonnenen Übung dargestellt ist —, wurde ihm ohne Schwierigkeit zu einer durchaus klaren Darstellung, eine notwendige Bedingung, denn nur das klar Gesehene gewährt unserm Gesichtsinne Befriedigung. Leicht hätte er mehr geben können, aber auf Kosten der Klarheit, und wir freuen uns der taktvollen Beschränkung auf das Wesentliche. Wir freuen uns auch der großen Naturwahrheit, einer weitem Folge des klaren und richtigen Sehens. Roß und Reiter sind aus einem Guß; wir glauben zu spüren, wie das todmüde Roß durch diese ehernen Schenkel über Blut und Leichen vorwärtsgetrieben wird nach dem unerbittlichen Willen des keine Barmherzigkeit kennenden Reiters. Und Tier und Mensch sitzen im Raum, wie wir sie uns in einer klarern Anordnung nicht besser vorstellen könnten. Dasselbe gilt von den Leichen. Jede einzelne klar und ausdrucksvoll, mit den übrigen aber das Gesamtbild hervorbringend gesehen, das sich unsre Phantasie unter einem „Meer von Leichen“ vorstellt. Dazu eine große Tiefe der Perspektive, die den Blick dem Gegenstande entsprechend ins Unendliche, in die dunkle Tiefe des Rätsels vom Dasein des Menschen, vom Sterben und Verderben, vom Kämpfen und Siegen, Ringen und Unterliegen führt. Das ist in der That das blutig scheinende Bild des Krieges, wie wir Schüler Darwins ihn uns vorstellen. Nicht Bellona mit Schuppenpanzer und blitzendem, roßhaarbeschwingtem Helm, runden Backen und fliegendem Haar. Auch nicht der wohlbekanntere Schnitter mit der Sense — es ist ein neuer, gewaltiger, mitleidloser Herr. Das ist der notwendige, männermordende, großartige Krieg, wie sich ihn die Geschlechter aus der Wende des neunzehnten Jahrhunderts vorstellen, der Krieg in seiner ganzen Nacktheit Darwinscher Auffassung vom survival of the fittest, der die Söhne der Mütter zu Leichen macht, damit Platz werde für kommende, stärkere Geschlechter, der unbarmherzige Krieg, der kommen muß, weil die Saat reif ist, aus dessen Leichen neue Menschen, aus dessen Trümmerhaufen neue Glanzgebilde entstehen. Und das alles technisch gut durchgeführt (wenn man von der sehr geringen Haltbarkeit der Farben absieht) in einem Bilde.

Nun aber drängt sich eine Frage auf: ist dieses Bild „malerisch“? Ist es ein Erschöpfen aller der Mittel, die sich innerhalb der Grenzl意思 des Zweiges der bildenden Kunst befinden, die wir Malerei nennen?

Dem gesehenen Inhalt und wohl auch der Farbe nach gewiß. Freilich ist das kein „wirkliches“ Schlachtfeld. Aber alles ist geistig „gesehen“; alle Einzelheiten sind der Wirklichkeit entnommen, und die Kunst des Wiedererschaffens ist von der Natur gelernt. Der Gedanke — grausig und grausam (nicht „gräßlich“) wie er ist, entspricht unsrer Empfindung, ebenso die Form und die Farbe. Und dennoch ist es, als ob das Bild weit weniger malerisch als plastisch wirke. Was giebt Stucks Krieg diesen plastischen Charakter?

Es will uns scheinen, als ob der Künstler nicht etwas malerisch gesehenes Körperliches malerisch auf die Leinwand gebracht hätte, sondern als ob er in der Phantasie plastisch gesehen hätte: das Körperliche ist bei ihm eine auf die Leinwand gebrachte mit den Farben der Malerei wiedergegebene Plastik. Das — geistig Gesehene — Bild ist nicht malerisch, sondern plastisch gedacht, und zwar so, daß die Leichen vollständig körperlich, Reiter und Pferd reliefartig konzipiert sind. Der Künstler hat sozusagen mit dem Pinsel in der Hand gemeißelt, nicht gemalt. Was er dadurch an Klarheit und Einfachheit — nur zu leicht, denn die Plastik verlangt infolge ihres Materials noch weit größere Einfachheit als die Malerei — gewonnen hat, ist an Mannichfaltigkeit der farbigen Erscheinung, an „malerischem Reiz“ verloren gegangen. Und diese Übersetzung eines malerischen Bildwerkes ins Plastische erscheint uns als Fehler. Indem der Künstler etwas plastisch Gesehenes malerisch darstellte, beging er eine Grenzüberschreitung, die sich unmittelbar dadurch rächt, daß der reine künstlerische Genuß verloren geht.

Nur darin aber kann alle menschliche Kunst ihr Heil finden, daß sie innerhalb der ihren Mitteln angewiesenen Grenzen bleibt und diese in der denkbar wirksamsten und vollendetsten Weise ausnützt. Wie das der Künstler macht, ist seine Sache: jedenfalls macht es seinen Stil aus. Denn Stil ist die Art der Meister. Alle Kunst ist ja notwendig persönlich, und jede Persönlichkeit hat nur eine Form des Ausdrucks, die ihre eigne ist: ihren Stil. Je bedeutender und eigentümlicher der Meister ist, um so charakteristischer sein Stil.

Fehlerhaft aber erscheint uns in der Malerei der plastische Stil, wie er dem „Krieg“ von Stuck eigen ist, weil er in seinen Mitteln am letzten Ende un wahr ist. Die Wahrheit aber ist nicht nur, wie Lenbach meint, ein Bestandteil der Kunst, sondern ihr Lebenselement.

