



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Kalkschmidt, Eugen: Kunstgeschichtliche Umschau

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

Die Bedenken, Zweifel und Fragen, die den Lesern bei dieser Zeitschriftenchau aufgestiegen sein werden, mögen sie sich vorläufig selbst beantworten. Wollte ich darauf eingehen, so würde ein halbes Duzend Artikel daraus werden. Ich habe mich auch der kleinsten Glossen schon aus dem Grunde enthalten, weil ich den Eindruck dieses ganz objektiven Referats nicht abschwächen wollte. Wir sehen daraus, daß in unserm Vaterlande Tausende von gebildeten Katholiken leben, die, ohne ihrer Kirche im mindesten untreu zu werden, den besten Teil der deutschen Kultur mit uns gemein haben; die eifrig an der Überbrückung der Kluft arbeiten, die sie von uns trennt, und die nach tätiger Teilnahme am höchsten und feinsten Geistesleben der Nation verlangen. Das höchste und feinste Geistesleben werden ja gerade Katholiken vom Schlage Falkenbergs für sich in Anspruch nehmen. Indes können wir uns mit denen nicht auseinandersetzen, denn dadurch würden wir uns in die langwierigen Erörterungen verwickeln, die hier vermieden werden sollen. C. J.



Kunstgeschichtliche Umschau



Das waren schöne Zeiten, als wir begeistert den Muther lasen! Jung waren wir, und jugendlich stürmisch; keck sprach dieses Buch zu uns von der neuen Kunst des alten Jahrhunderts. Der brave Lübke und auch der greise Springer erschienen nun ganz und gar unmöglich und überholt. Die drei dicken Bände lasen sich wie ein spannender Roman. Ein rhythmisches Auf und Nieder belebte die Darstellung, die Gruppen der Wahlverwandten bildeten sich vor unsern Augen, kämpften und unterlagen, oder sie bestanden unerschütterlich den stumpfen Geist der Zeit. Es war eine Freude, an diesem vielgestaltigen Leben teilzunehmen, die Welt der bunten Bilder — Muther hatte ja nur die Malerei allein im Auge — erschien so unendlich reich und zukunftsreich. Wir begeisterten uns um so heißer für sie, je weniger positive Kenntnis wir von ihr hatten, je verschwommener wir unsre Vorstellungen über sie an den schlechten Reproduktionen jener Jahre genährt hatten. Auf Treu und Glauben gingen wir mit unserm Führer durch dick und dünn. Sing es doch wider die Philister! Gegen die Gartenlaubkunst! Gegen den Kitsch! Ach ja, es waren schöne Zeiten.

Aber ein jedes Ding hat seine Zeit. Es kam die Centennale bei der Weltausstellung von 1900 und zeigte neue Richtungslinien. Der eine oder der andre von uns ging nach England, durchstöberte die Sammlungen, dachte an Muther und schüttelte den Kopf. Und es kam das Aller schlimmste und Aller schönste: die Jahrhundertausstellung deutscher Kunst Anno 1906 in Berlin. Schlimm für so manche Kunstgeschichte, schön und erkenntnißschwer für uns. Wir sahen, daß Deutschland seine eigne, seine und besinnliche Kunst gehabt

hat, und das hob unsre Zuversicht. Aber zugleich trat der Gedanke als Ankläger auf: Warum hat Deutschland nichts von ihr wissen wollen? Das sollte uns recht nachdenklich stimmen.

Immerhin: Priester und Propheten, Pfaffen und Laien waren und sind einig im Ruhme dieses kunstgeschichtlichen Berichtigungsversuchs, des größten und einschneidendsten, den die deutsche Kunst erlebt hat. Nie haben lebendig Begrabne uns besser gelohnt, daß ihnen Raum und Licht geschafft wurde zum Aufatmen. Wir wissen nun, daß sich die heute so merkwürdig gesteigerte Teilnahme unsers Volkes an den Schöpfungen der bildenden Künste in der stillen Arbeit bescheidner Meister jahrzehntelang kundgab, daß die, die uns als Sterne erster Ordnung über das Jahrhundert hinleuchten: die Schwind und Böcklin, Menzel, Feuerbach, Marées und Klingner, Leibl und Trübner, die Schadow, Rauch und Rietschel nicht in einsam kalter Pracht am Firmament erglänzt, sondern daß sie umgeben und angekündigt sind von einem stillern Geleucht heimlicher Himmelswanderer. Ist es doch nun, als tauchten ganz neue Planeten aus dem Dunkel. Und dankbar hängt unser geschärftes Auge an ihnen und sucht ihre Bahn zu erkunden.

Damit sich die neuen Erkenntnisse mit der Auflösung der Ausstellung nicht allzu schnell verflüchtigen, hat der umsichtige Vorstand die Herstellung eines Bilderwerkes angeordnet, das die wichtigsten, genauer: so ziemlich alle irgendwie bedeutenden Werke der Jahrtausendausstellung dokumentarisch sammelt und so für die Zukunft festlegt. Ein ganz großartiges, der großen und seltenen Gelegenheit wahrhaft würdiges Werk! Ein Atlas zur Kunstgeschichte, der auch ohne den vortrefflich einleitenden Text Hugo von Tschudi eine höchst bereichende Geschichte selber erzählt. Der erste, etwas schwächere Band enthält außer den Vorworten nur Abbildungen, Negätionen und Mezzotinten (236 S. und viele Beilagen, gebunden 20 Mark), die der Verlag Bruckmann in München in Anbetracht der kurzen Herstellungsfrist des Buches musterhaft gedruckt hat. Es ist die Auswahl der Auswahl, die hier, nach den Landschaften geordnet, gezeigt wird. Der zweite Band (620 Seiten und 1137 Abbildungen, 60 Mark gebunden) bringt neben den zahlreichen Ergänzungsbildern die eigentliche Katalogarbeit: genaue Bilderbeschreibungen, Größenangaben und Nennung der Eigentümer. Hul. Meier-Gräfe hat diese mühsame Arbeit auf sich genommen. Spätere Geschlechter werden sie ihm mit uns besser danken als manches andre, was er geschrieben hat. Alles in allem: ein Monument. Und noch einmal, wie wir unsre Erinnerung an ihm beleben und ersättigen, bemächtigt sich unser mit dem Gefühl des Stolzes auch ein freudiger Dank für die vielen, die sich um das Zustandekommen der Ausstellung verdient gemacht haben, vor andern die Herren Tschudi, Lichtwark und Seidlitz.

Als Anton Springer 1884 die zweite Auflage seines Textbuches zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts herausgab, stand die Geschichts- und patriotische Kriegsmalerei, stand die malerische Geschichten- und Anekdotenerzählung, stand die literarisch beschreibende Kunst noch weit voran im öffentlichen

Interesse und wohl oder übel auch in den Annalen des Historikers. Die Kunst, deren spezifische Form ihren Ausdruck und ihren Wert bestimmte, deren künstlerischer Gehalt den Inhalt des dargestellten Stoffes vergessen macht, hatte sich noch nicht durchgekämpft. Von einer Erkenntnis impressionistischer Werte vollends zeigte sich noch fast nichts. Inzwischen aber hat der Impressionismus Geschichte gemacht, sich in Richtungen gespalten, unser Sehen beeinflusst, unser Urteil verändert. Zwei große Gegensätze erläutern das: Raffael und Rembrandt. Der Italiener hat seine Oberhoheit abtreten, seine Alleinherrschaft teilen müssen. Der gewaltige Niederdeutsche aber rückt unserm Herzen mit jedem Tage näher. Mit diesen Gefühlstatsachen muß die Kunstgeschichte rechnen, denn sie ist nichts anderes, kann nichts anderes zu sein beanspruchen als ein klar gefiebter Niederschlag der Auffassungen einer ganzen Generation; als eine individuell gewonnene Resultante aus den sozialpsychischen Voraussetzungen des Zeitalters.

Damit ist freilich auch das Urteil der Vergänglichkeit ihrer ästhetischen Urteile gesprochen. Je näher uns die künstlerischen Dokumente zeitlich stehen, desto wandelbarer ist unsre Meinung über sie, das ist eine alte Erfahrung. Auch Springers Buch steht unter diesem Gesetz; es hat ihm zu einem guten Teile geopfert werden müssen: in der neuen Auflage vom fünften Bande des „Handbuchs“ (Leipzig, E. A. Seemann, 10 Mark gebunden) steht nur noch der alte Text für die Zeit von 1790 bis 1850 fest, auch er in gefichteter Fassung. Von dort an bis zum Ende des Jahrhunderts, dem Umfange nach für annähernd drei Viertel des ganzen Buches, zeichnet Max Osborn als allein verantwortlicher Autor. Er ist der erste, der die Ergebnisse der Jahrhundertausstellung in seine Darstellung verflechten konnte. Ich sage nicht: der auf Grund dieser Ausstellung die Kunstgeschichte des Jahrhunderts revidieren und neu aufbauen konnte. Dazu hätte ihm, auch wenn er Springers Arbeit ganz hätte unter den Tisch fallen lassen, die Zeit gefehlt. So mußte ein Kompromiß geschlossen werden mit der Pietät gegen den ältern Autor und mit den Vorarbeiten des spätern Historikers selbst. Die Gerechtigkeit gebietet, festzustellen, daß dieser Kompromiß recht ehrenwert geglückt ist.

Trotzdem: Kompromiß bleibt Kompromiß. Und darum hat das Buch so etwas wie eine doppelte Seele. Sowohl in dem Verhältnis des ersten zum zweiten Teile wie innerhalb des zweiten Teiles allein. Osborn ist doch zu oft in die Schule der Berliner Sezession gegangen, als daß er sich von ihren Einflüssen so frei hätte machen können, wie es der hohe Standpunkt des Historikers im Unterschiede von dem mehr irdischen des Tagesreferenten verlangt. Daneben aber hat er ein starkes Streben nach gerechter Bewertung auch der Strömungen, die in der Berliner Sezession nicht eben geschätzt und anerkannt werden. Er möchte die Deutschen nicht zu kurz kommen lassen und nennt darum eine ganze Anzahl von Mittelmäßigkeiten. Er beugt sich in tiefem Respekt vor Frankreich und England, er möchte auch hier so vollständig sein, wie es der moderne deutsche Kritiker nur sein kann. So kommts, daß er die Franzosen für „geschichtlicher“ auffaßt, als es die kritischen Franzosen selber tun. Und

dann, freilich, steht Meier-Gräfe dräuend im Hintergrunde mit seinem Bannstrahl auf die hahnebüchne deutsche Barbarenkunst, mit seiner eleganten Sezpeitsche für die rückständige deutsche Kritik. Aber auch die Vertreter des deutschen „Gemütes“ in der Kunst, die produktiven wie die rezeptiv-kritischen, drohen aus dem Hinterhalt. Osborn hat etwas, nein, recht viel für sie übrig. Er möchte sie um alles in der Welt nicht kränken oder zu kurz kommen lassen. So sehe ich ihn immer wieder einmal in liebenswürdiger Verzweiflung zwischen Scylla und Charybdis mühsam dahinsteuern.

Deutsche Mittelmäßigkeiten, sagte ich. Was haben die Liezenmayer, Hugo Vogel, Peter Janßen, Claus Meyer, Karl Gussow in einer Darstellung zu suchen, die nur das wirklich irgendwie Wertvolle, Entwicklungsfähige festhalten sollte? Ich denke, die akademischen Herren lassen sich meist sehr bequem unter den großen Schlapphut eines Sammelbegriffs bringen, und diese Sammelarbeit heißt eben auch: Geschichte schreiben. Genauestens werden wir über den Kreis derer um Cézanne, um Besnard, um Seurat unterrichtet, Blanche, der seine stereotypen Mädchen in der Zimmertür malt, Helleu, der fade Süßling mit seinen unzähligen eleganten Frisurstudien sind vertreten. Aber Albert Welti, der doch wohl als Schüler und Landsmann Böcklins tausend Schritte vor dem unselbständigen Sandreuter marschiert, fehlt ganz. Der vergessene Stadler, der eine so innige deutsche Landschaft malt, gehörte zu Thoma; des Schweizer Stäbli Landschaften stehen uns viel näher als die des „Reises um Cézanne“; die Dresdner Banker, Zwintscher, Sterl, das Ehepaar Mediz, der Radierer Otto Fischer, der Frankfurter Fritz Boehle — ja, gelten denn alle diese Kräfte für nichts Nennenswertes? für geringer als die Helleu, Blanche, Henri Martin, Humbert, Cormon, Collin, Dinet, d'Espagnat, Servey, Morot und wer weiß ich sonst noch? Bedeutet der ungenannte Ernst Kreidolf mit seinen köstlichen Bilderbüchern und ein so eminent begabter Maler und Zeichner wie G. R. Weiß nicht unvergleichlich mehr als etwa Paul Höcker und Hans Borchardt? Ist es gerecht, einen Bildhauer vom Range des jüngst verstorbenen August Hudler zu verschweigen? Verdient ein moderner Monumentalmaler wie Ferdinand Hodler nicht wenigstens eine Abbildung zu den wenigen Textworten? Wir sind nicht sehr getröstet, wenn wir für diese Unterlassungen etwa Lesser Ury, den wunderlichen Heiligen und bombastischen Phantasten angepriesen bekommen. Oder wenn Franz Skarbina beinahe so ausführlich wie Uhde gewürdigt wird, dieser aber gegen Liebermann, was den Raum anlangt, weit zurückstehen muß.

Menzel sieht Constable im Jahre 1845, und „es fällt ihm wie Schuppen von den Augen“ (S. 198). Wer weiß das? Meier-Gräfe weiß es ganz genau — aber der weiß ja auch, daß Menzels beste Pariser Stücke durch Manet zustande gekommen sind. Mehr Kritik gegenüber dieser Kritik! Klinger ist laut Osborn ein Schüler Böcklins (343), und die Begründung sagt, kaum glaublich: „er hat selbst in einem Widmungsblatt an den Meister sein Verhältnis zu ihm in der Gruppe symbolisiert, da Aphrodite ihren Sohn Eros in der Kunst des Bogen-

schießens unterrichtet". Klinger wird sich über diese tiefere Absicht sehr wundern. Böcklin seinerseits hat in seiner Frühzeit, um 1850, „einen malerischen Geschmack an den Tag gelegt, der zu den höchsten Erwartungen berechtigte“ (293). Da hätten wir ihn abermals, den unheimlich glaubensstarken Meier-Gräfe, diesmal mit seinem Böcklinbuche im Hintergrunde. Weil Böcklin als Schüler Schirmers ein recht konventionelles gesättigtes Kolorit hatte, weil er damals auf einen beherrschenden Gesamtton hin stilisierte und die Lokalfarben dämpfte, hatte er „malerischen Geschmack“. Später hatte er malerische Kraft, und das gilt mehr, mag er immerhin dann und wann daneben gegriffen haben. Diese Manie, den jungen gegen den ältern Menzel, den jungen gegen den ältern Böcklin mobil zu machen, hat wohl etwas zuviel Methode, als daß sie glaubhaft wäre. Auch die begriffliche Präzisierung der Probleme läßt manchmal etwas Klarheit vermissen: „Die Fontainebleauer hatten die Natur so gemalt, wie ihre individuelle Seelenstimmung sie empfand; die Impressionisten malten sie, wie ihr individuelles Auge sie sah“ (265). Das scheint nicht glücklich ausgedrückt zu sein, denn es enthält eine stillschweigende Aberkennung der Seelenstimmung für diese Impressionisten, und das wäre ungerecht. Osborn fährt dann gleich fort: „Nichts falscher, als der modernen Malerei prinzipiell Mangel an Phantasie und Empfindung vorzuwerfen.“ Na also! Wenn sie Phantasie hat, muß sie doch auch wohl Seelenstimmungen haben, die die Nährquelle der Phantasie sind. Immerhin begreife ich, daß solche Flüchtigkeiten des Denkens mitunterlaufen konnten, und sie sind nicht die Regel bei Osborn. Er hat ja nicht den Ehrgeiz, eine strenge Schulsprache der Begriffe durchzuführen, er will erzählen, „wie das ward“. Und er erzählt im ganzen so fesselnd, daß man ihm recht gerne zuhört. Er will durchaus die maßvolle Mitte behaupten und tut es ja auch soweit ganz gut. Schade, daß die Illustrationen (490 Abbildungen, 23 Farbentafeln) so merkwürdig planlos gewählt worden sind, im Springerschen Teile sind sie überdies technisch veraltet und darum ganz unzulänglich. Osborn zeigt z. B. das Leipziger Rathaus, den Messelschen Wertheimbau aber nicht. Ein schrecklicher Bremer Brunnen von Maison wird uns gezeigt, das Hamburger Bismarckdenkmal suchen wir vergebens. Und von unsern unzähligen Kaiserdenkmälern hatte mindestens doch der Kaiser Friedrich von Tuillon Aufnahme verdient. Die Entwicklung des Kunstgewerbes, namentlich des modernen, wird ganz fragmentarisch behandelt, und eine Definition und Bewertung der beiden selbständigen Stile des neunzehnten Jahrhunderts, des Empire- und des Wiedermeierstils fehlt ganz und gar. Ein Mangel, dem bei einer neuen Auflage unbedingt abgeholfen werden sollte. Platz ließe sich durch Entfernung der zahlreichen nichtsagenden Abbildungen überreich gewinnen.

Wenn ich meine Einwände, die immer nur auf zahlreichen Stichproben fußen, überdenke, so finde ich freilich, daß sie zum allergrößten Teil nur den Wert einer „andern Meinung“ haben. Ich kann ihre Berechtigung nicht beweisen, nur begründen, und auch das nur für den, der ähnlich fühlt wie ich. Mein gelinder Bohn, der mir dann und wann in die Feder gefahren ist, erscheint

also eigentlich recht überflüssig. Trotzdem bekenne ich mich gern zu ihm, denn die lahme Art unsrer heutigen mit dem Öle des triefenden Wohlwollens nur zu glatt gesalbten Kritik nützt am Ende keinem was, weder dem Publikum noch dem Kritisierten. Beide wollen sie doch die Wirkung so unverfälscht wie möglich spüren. Gewässerten Wein oder auch Zuckerwasser mag trinken, wer keinen reinen Wein vertragen kann. Ich hoffe, der Leser hat trotzdem den Eindruck, daß hier ein Buch vorliegt, mit dem man sich schon auseinandersetzen kann, nur ohne Kritik sollte mans nicht.

Unsre billigen Bilderpublikationen hat Eduard Engels durch ein „Hausbuch deutscher Kunst“ vermehrt (Stuttgart, Verlagsanstalt). Die Bilder sind ähnlich zyklisch angeordnet wie die Gedichte im „Hausbuche deutscher Dyrk“ von Avenarius, das wohl die Anregung gegeben hat. Ich nenne ein paar Sammelbegriffe: die Abteilung Naturleben sondert sich u. a. in: Burgen, Schlösser, alte Nester. — Aus Wald und Einsamkeit. — In der Mondnacht usw. Ähnlich ist in: Von der Wiege bis zum Grabe; Aus vergangenen Tagen; Religiöses, Betrachtungen — versucht worden, aus Bildern Stimmungsbilder zu komponieren. 375 Autotypien in meist ganz zureichendem Druck führen den Leser so durch die Sinnen- und Gemütswelt der deutschen Meister aus den verschiedensten Zeiten. Auch die Plastik spricht mit. Die Auswahl ist nicht schlecht, sie ist sogar in Anbetracht der sehr weiten Kreise, für die sie bestimmt ist, recht gut. Ein Bedenken freilich unterdrücke ich nicht, eigentlich ist es ein Wunsch: Engels betont das rein Persönliche und Familienhafte seiner Bildermappe, deren Schätze er hier veröffentlicht. Ich möchte wünschen, daß dieses Hausbuch bei seinen Besitzern wiederum den Wunsch erwecke, sich eine solche Mappe loser Bilder als „Hausbibliothek“ anzulegen. An dieser zu bauen und zu gliedern scheint mir ein erspriechlicheres Ziel, als in einer noch so geschmackvoll zusammengestellten Bilderbibel gelegentlich zu blättern. Ich weiß nicht, aber mir ist bei etwas so „fertigen“ immer so unbehaglich wie beim „fertigen Herrenkleidmacher“. Manchmal paßt der Kittel, meist aber nicht. Und diese unpassenden Menschen sind mir entschieden lieber. Eine Frage zum Schluß: Warum nennen Herausgeber und Verlag unter einer ganzen Anzahl von Bildern den „Kunstwart“ oder seine Künstlermappen nicht als die Quelle, die sie nicht nur für die Auswahl, sondern auch rein technisch durch die Druckvorlagen so offensichtlich unterstützt zu haben scheint? Das berührt um so peinlicher, als Bruckmann, Photographische Union, Photographische Gesellschaft, Berlin und andre immer genau genannt sind. Übrigens ist dies auch ein Werk, das von der Jahrhundertausstellung reichlich profitiert haben dürfte. Das vermindert seinen Wert nicht, im Gegenteil: es hebt ihn.

Eugen Kalkschmidt

