



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Schnorr von Carolsfeld, Franz: Ein Wort Schwinds über das  
"Malen-Können"

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

glieder, das heißt etwa ein Zehntel der deutschen Freimaurer, umfaßt, nicht ohne Erfolg, unter Überwindung der vorhandenen Unklarheit und Untätigkeit die Bestrebungen des deutschen Logentums mit dem Wesen der Freimaurerei, mit den Bedürfnissen des Humanitätsgedankens mehr und mehr in Einklang zu bringen. Glückt diese von vielen Seiten betriebne Hebung der Logenarbeit, so ist es immerhin nicht ausgeschlossen, daß die Freimaurerlogen als Pflegerinnen des Humanitätsgedankens, als Vertreterinnen einer undogmatischen, echtem Kulturfortschritt huldigenden, licht- und freiheitsfreundlichen Menschentumsreligion mit der Zeit ihr gut Teil beitragen zu einer den Zeitgeist hebenden, die Lebensauffassung veredelnden, die Kulturdekadenz überwindenden Volks-erziehung.



## Ein Wort Schwinds über das „Malen-Können“

Von Franz Schnorr von Carolsfeld



seitdem die bildende Kunst in der modernen Welt eine öffentliche Angelegenheit geworden ist, über die man Berichte und Meinungen in jeder Tageszeitung antreffen kann, vollzieht sich in künstlerischen Dingen vor jedermanns Auge ein Parteitreiben, das vollkommene Ähnlichkeit mit den satfam bekannten Erscheinungen des politischen Parteilebens erreicht hat. Programme und Schlagworte, die der öffentlichen Meinung ihre Richtung anweisen sollen, werden zutage gefördert; Vereinigungen zu Angriff und Abwehr, Genossenschaften zu Interessenvertretung, alsdann Sezessionen und Fraktionen entstehen; einzelne Vorkämpfer im Streite der Tagesmeinungen treten auf den Plan, die bei aller Verschiedenartigkeit in der Kampfweise doch von einem gemeinsamen Parteilwillen beseelt und einem ebensowohl scharf erfaßten als für den Zuschauer meist leicht erkennbaren gemeinsamen Parteeiziele zu dienen beflissen sind.

Der Sinn dieser Worte ist nicht, daß dergleichen Parteeibestrebungen, auf Kunst und Künstler angewandt, an sich für verwerflich zu halten seien, etwa deshalb, weil sie Einseitigkeiten und Übertreibungen nicht nur begünstigen, sondern mit Notwendigkeit in sich schließen, oder deshalb, weil sie in den Kampf um Prinzipien unfehlbar die wohlbekannten Merkmale eines Kampfes um die Macht hineintragen. Bei dem ersten Punkte vergegenwärtige man sich: wie auf allen Gebieten Parteeinseitigkeiten mit Naturnotwendigkeit als Wirkung lebendiger Kräfte entstehen, deren einer Teil ein vorhandnes Gleichgewicht zu verrücken, deren anderer es zu behaupten bestrebt ist, wie die Parteeinseitigkeiten überall nur eine andre Erscheinungsform der beständig neu auf dem Boden der Wirklichkeit erwachsenden natürlichen Einseitigkeiten der den Zweckverband bildenden Einzelpersonen sind, so entwickeln sich ins-

besondre Parteieinseitigkeiten der künstlerischen Art in stetem Werden und Vergehen unausbleiblich aus dem bestehenden Zwiespalt zwischen Uner schöpfllichkeit der künstlerischen Aufgaben und Ausdrucksmittel auf der einen, Bedingtheit der schaffenden künstlerischen Persönlichkeit auf der andern Seite. Was sich dem zeitgenössischen Beobachter im Bilde von künstlerischen Partiekämpfen darstellt, das beständig sich erneuernde Abweichen von der herrschend gewordenen Norm, der Widerstreit zwischen Alt und Jung, der modische Wechsel in der Bevorzugung bald dieser, bald jener unter den verschiedenen künstlerischen Möglichkeiten, das sich ablösende Hervorkehren zeitweilig mehr des Geistigen, zeitweilig mehr des Sinnlichen im Wesen der Kunst, darf als unvermeidliche Begleiterscheinung eines nie rastenden Entwicklungsprozesses angesehen werden. Trotz der Unreife und Ungeklärtheit, die den Bestrebungen solcher noch im Fluß begriffener künstlerischer Partiekämpfe notwendigerweise anhaften, darf doch nicht verkannt werden, daß sie Teilerscheinungen einer Vorwärtsbewegung auf derselben nie ein Ende erreichenden Bahn sind, auf der man, wenn man rückwärts schaut, die Stationen der Kunstgeschichte erblickt, in erstarrtem Zustande, geschichtlich abgeschlossen die Reihe der Kunstschöpfungen vor sich sieht, die jedem Zeitalter, jeder Nation, jedem einzelnen Großen der Kunstgeschichte sein besondres charakteristisches Gepräge geben.

Freilich ist, wenn man eine Vorwärtsbewegung in den parteimäßig organisierten Kunstbestrebungen unsrer Zeit anerkennt, dies nicht ohne weiteres gleichbedeutend mit einem Lobe. Denn die Bahn, die die Kunstgeschichte bisher durchlaufen hat und ferner durchlaufen wird, birgt Klippen und Abgründe, die vermieden werden müssen; eine Vorwärtsbewegung aber gibt es auch auf Irrwegen. Am allerwenigsten begibt sich ein Beurteiler unsrer gegenwärtigen Kunst dadurch, daß er Parteibestrebungen, schon bevor sie den Gang ihrer Entwicklung vollendet haben, soviel als möglich in das Licht historischer Betrachtung gerückt wissen will und neuen Zeiten und Menschen unweigerlich ihr volles Selbstbestimmungsrecht, jedem Zeitalter seine eigne Kunst zuzugestehn bereit ist, des Rechtes, nun aber auch zur Klärung des Urteils genau zu unterscheiden, was in den Parteibestrebungen rein künstlerischer, was fremdartiger Natur ist, inwieweit die im Kampfe angewandten Mittel, durch die dem eignen Interesse genügt, dem Gegner Abbruch getan werden soll, in einem ehrlichen Kampfe erlaubt und nicht durch Trug vergiftet oder wegen ungerechter, von blinder Leidenschaft regierter Handhabung tadelnswert sind. Vielleicht spielen persönlich-egoistische Beweggründe und jener unausrottbare hesiodische Haß des Töpfers gegen den Töpfer mit; vielleicht ist es nur ein trügerischer Schein, wenn ein neu heranwachsendes Künstlergeschlecht Unabhängigkeit von der nächst vorhergegangnen Generation zur Schau trägt; vielleicht ist es gerade durch eine weitgehende Abhängigkeit von ihr beherrscht, nur eine besondere Art von Abhängigkeit, nämlich jene, für die ein geistreicher Franzose den Namen *contre-imitation* erfunden hat, und die sich darin äußert,

daß von dem, was eine ältere Schule für richtig hielt, immer juist das Gegenteil für richtig erklärt wird.

Sucht man in der Kunstgeschichte der Neuzeit nach dem Beispiel einer einzelnen Streitfrage, die bedeutame Parteibildungen hervorgerufen, Kunstschulen zueinander in Gegensatz gebracht, Publikum und Kunstschriststeller andauernd in dem Maße beschäftigt hat, daß der Gegensatz jedem gebildeten Kunstfreunde geläufig geworden ist, so stößt man vor allem auf den Kampf der Meinungen, der sich darüber entsponnen hat, welcher Grad von Wichtigkeit in der Kunst im Gegensatz zum Erfinden, Zeichnen und Komponieren dem Malen, besonders der Technik des Ölmalens, dieser verhältnismäßig noch jungen, aber so hoher Entwicklung fähigen, wenn schon bei aller Vollkommenheit nicht auf allen Gebieten der Malerei anwendbaren Kunstübung, einzuräumen sei.

Man kann passend von einer brieflichen Äußerung des alten Schadow in einem Schreiben an Karl August Böttiger vom 13. Dezember 1817 ausgehen, die seinen ältesten Sohn, Rudolf Schadow, betrifft und lautet: „Er hat überdem bei dem historischen Wettkampf mit Cornelius und Overbeck Verdruß gehabt, und diese beiden Herren, die recht geschickt, aber keine Koloristen sind, haben sich wollen eine Superiorität anmaßen.“ Man glaubt aus dieser Äußerung schon die Worte herauszuhören, die man später und bis in die jüngste Vergangenheit nicht müde wurde zu wiederholen: „Kunst kommt her von Können!“, „Der Maler muß malen können!“ Daß das Können, dem das Wort Kunst seinen Ursprung verdankt, nicht notwendigerweise nur ein technisches Können und insbesondrer nicht bloß Virtuosität im Gebrauche von Pinsel und Palette bedeuten müsse, sondern mit dem gleichen Rechte als Benennung für ein jedes meisterliches schöpferisches oder reproduktives Vermögen, jede bildnerische Kraft, auch eine nicht mit Farben, insbesondrer Ölfarben, arbeitende, in Anspruch genommen werden könne, bedachte man nicht. Schlagend glaubte man dem Maler, dem es noch beikam, außerhalb des Gebiets der Ölmalerei Lorbeeren pflücken zu wollen, dem Maler, der in großartigen Kartonzeichnungen und Wandgemälden einer edeln ernsten Kunst vermeinte würdig dienen zu können, seinen Irrtum vorzuhalten, wenn man ihn an den deutschen Namen der Kunst, die er auszuüben beflissen war, erinnerte, und man ahnte nicht, daß gerade die deutsche Sprache mit ihrem Worte malen, wie auch die griechische mit ihrem *graphein*, sprachgeschichtlich dem Recht gibt, den man durch einen Wortklang glaubte zurechtweisen zu können. Keine der beiden Sprachen, weder die griechische noch die deutsche, hat ein eignes Wort für farbiges Darstellen auf der Fläche hervorgebracht, keine durch ihre Wortbildungen anerkannt, daß der Farbe in der bildenden Kunst eine überagende Bedeutung zukomme. Wenn ein alter griechischer *Zographos* — so nannte der Grieche seine Maler — jetzt in das Dresdner Museum käme und hier einen Teil der Räume den „graphischen“ Künsten, einen

andern den „Gemälden“ zugewiesen fände, so wäre er, wenn er das Kupferstichkabinett zu sehen ausdrücklich zu vermeiden und nur farbige Werke (auch etwa vorhandne Rhyparographien) seiner nachgeborenen Berufsgenossen zu sehen wünschte, durch die Kenntniß seiner Muttersprache nicht davor bewahrt, fehl zu gehn. Denn dem Kunstvolke der Griechen genügte in seiner Sprache eines und dasselbe Wort in der Bedeutung: schreiben, zeichnen und farbig darstellen; und wenn man einen griechischen Maler griechisch in wörtlicher Übersetzung mit den Worten: „Der Maler muß malen können!“ hätte ermahnen wollen, so wäre der Ermahnte in der angenehmen Lage gewesen, nicht nötig zu haben, den Sinn des Vorhalts zu verstehn. Ähnlich unsre ältern deutschen Maler. Auch das deutsche Wort malen ist von Hause aus vollkommen gleichbedeutend mit dem Worte zeichnen. Wie zeichnen von Zeichen, so stammt malen von Mal, einem Synonymum des Wortes Zeichen, das noch heute in unsrer Sprache, besonders in den Zusammensetzungen Muttermal, Merkmal, Denkmal, gangbar ist. Die Kinder in meiner sächsischen Heimat malen noch heute Bilder mit Schieferstift, Bleistift oder weißer Kreide, bevor sie übergehn zu solchen bunten malerischen Versuchen, zu denen sie einen Farbenkasten nötig haben. Eine unterschiedliche Bedeutung gegenüber zeichnen nahm bei uns das Wort malen erst allmählich, wahrscheinlich zunächst nur in der Sprache der Gebildeten und unter dem Einfluß des Übersetzens aus fremden Sprachen an. Dem aber sei, wie ihm wolle, jedenfalls wird die Lehre, daß der Farbe in den durch die Kunst der Malerei hervorzubringenden Phantasie- und Wirklichkeitsbildern eine überwiegende Bedeutung gebühre, und es in der Kunst der Malerei kein Äquivalent für vermifzte Leistungen in der Farbe gebe, äußerst schwach verteidigt, wenn sich die Verteidigung auf Worte, Worte aus dem Wörterbuche irgendeiner Sprache der Welt, namentlich aber auf das Wort der deutschen Sprache stützt, das bei uns der Malkunst den Namen gegeben hat.

Ein Zwiespalt in der deutschen Kunstwelt, den schon Gottfried Schadows angeführte briefliche Äußerung erkennen läßt, trat deutlich in die Erscheinung, als darüber entschieden wurde, wer an Stelle von Cornelius nach dessen Übersiedlung nach München Direktor der Akademie in Düsseldorf werden sollte. Man wünschte an maßgebender Stelle, daß an der dortigen Kunstschule nicht „die Malerei *al fresco* als Hauptstudium betrieben werde“, und das Amt, das man zehn Jahre früher dem französischen Altmeister Louis David angeboten hatte, erhielt nun aus ähnlicher Gesinnung heraus Gottfried Schadows zweiter Sohn Wilhelm, der zwar auch dem römisch-deutschen Künstlerkreise angehört und mit Cornelius zusammen in der Casa Bartholdy gearbeitet hatte, später aber sich diesem mehr und mehr entfremdete. Ein wirksamer Gegenpol gegen das Kunstschaffen, das in München unter der Pflege eines mächtigen gekrönten Kunstfreundes erblühte, war mit dieser Ernennung entstanden. Aber mehr als die Gegner von außen, mehr als die

Fehler und Unzulänglichkeiten, die ihr selbst anhafteten, mehr als die ungeduldige Eigenwilligkeit ihres fürstlichen Schutzherrn, der kühnlich den Anspruch tat: „Ich, der König, bin die Kunst von München“\*), schädeten der kaum ins Leben gerufenen neuen Münchner Kunst heimliche Feinde im eignen Lager. Cornelius mußte es erleben, daß er wie ein auf Verrat ertappter Günstling von seinem hohen Freunde verstoßen wurde; und wo er nun seine Wirksamkeit fortsetzte, in der preußischen Hauptstadt, blieb er ein Fremder. Als ob es schon zu lange gedauert hätte, daß sich die deutsche Kunst unter seiner kraftvollen Führung in neuerwachtem nationalem Stolz unabhängig von den Einflüssen der lebenden Kunst des Auslandes gehalten hatte, erlag Deutschlands öffentliche Meinung widerstandslos einem raschen Ansturm des Auslandes, als im Jahre 1842 die sogenannten „Belgischen Bilder“ der Maler Gallait und de Bièvre, Gallaits Abdankung Karls des Fünften und Bièvres Kompromiß des niederländischen Adels zur Abwehr der Inquisition, dem staunenden Publikum vorgeführt wurden. Die ausländischen Bilder entfesselten nicht ohne Mitwirkung politischer Stimmungen bei Kennern und Laien den lebhaftesten Beifall. Cornelius war nicht so einseitig, daß ihm für jede von seinem Stile abweichende fremde Kunsttätigkeit Verständnis und gerechtes Urteil gefehlt hätten; aber als nun an seinem neuen Wohnorte in einer Sitzung des Wissenschaftlichen Kunstvereins der als Gast geladene Bièvre in einem französischen Vortrage gefeiert und dem Ausländer Worte zu hören gegeben wurden, die einer Herabsetzung der deutschen Kunst gleichkamen und eine der deutschen Nation selbst zugefügte Kränkung bedeuteten, gab er seiner Entrüstung unzweideutigen Ausdruck. Das änderte jedoch nichts an der Tatsache: die Kunst des Auslandes hatte auf deutschem Boden einen leichten, aber vollkommenen Sieg davongetragen, die Cornelianische Richtung eine Niederlage erlitten. Wenn früher strebsame deutsche Künstler, die ihre Fähigkeiten bis zum höchsten möglichen Maße zu steigern sich vorsetzten, nach Rom und Italien gepilgert waren, so wurde jetzt die Losung: Nach Antwerpen und Paris! Man hatte entdeckt, daß Italien mit seinen Kunstaltertümern und seiner südlichen Natur in Land und Leuten das Grab künstlerischer Eigenart des Deutschen sei, nicht aber die Meisterateliers französischer und belgischer lebender Maler. Wilhelm Kaulbach durfte in seinen berühmten Pinakotheksfresken unter König Ludwigs Augen Cornelius und seine Mitarbeiter öffentlich beleidigen, die sittliche Grundlage der deutschen Kunst schmählich verhöhn; Wilhelm Schadow in seinem modernen Vasari durfte verkünden, daß das München des Königs Ludwig ein Treibhaus der Kunst gewesen sei. Künstler, die tatsächlich die Kunst des Ölmalens wenig oder gar nicht betrieben hatten, weil sie daran durch umfassende künstlerische Arbeiten monumentalen Charakters verhindert waren, wurden nun zu Verächtern aller Ölmalerei, zu Nicht-Malernvollern, nächstdem zu Nicht-Malerkönnern gestempelt.

\*) Ernst Förster, Cornelius, Teil 2, S. 152.

Die kurzen Worte dieser Einleitung werden genügen, um dem Leser zu vergegenwärtigen, aus welcher Zeitstimmung der nachfolgende Schwindsche Aufsatz entstanden ist. Hingelenkt wurde ich auf ihn durch eine Nachricht Julius Schnorrs, der am 8. November 1852 in sein Tagebuch schrieb\*): „Sendung aus Augsburg enthaltend einen Brief von Schönchen, drei Exemplare der Allgemeinen Zeitung mit meinem Aufsatz [über Kaulbachs Darstellungen der neuern Kunstgeschichte] und einige Nummern der Postzeitung. In einer dieser letzteren Nummern ist ein Aufsatz über das Malen-Können sehr originell und geistreich vermutlich von Schwind.“

Was Schnorr, der Schwind für den Verfasser dieses zuletzt genannten Aufsatzes hält, eine Vermutung nennt, ist mehr als das: eine Annahme, der man unbedenklich vollen Glauben schenken darf. Schnorr kannte Verhältnisse und Personen jener Zeit so genau, daß für ihn die Anonymität des Artikelschreibers nur wenig verhüllt sein konnte. Das erkennt auch Schönchen, der Redakteur der Zeitung, in der der Artikel abgedruckt ist, in dem Briefe an Schnorr, mit dem er diesem die Zeitung übersendet, ausdrücklich an, indem er sagt, Schnorr werde des Artikels „ursprünglichen Konzipienten wohl leicht erraten können“. Man erfährt durch denselben Brief, daß Schwind im Sommer einmal einen Tag in Augsburg zubrachte, und alles, was man von seinem äußern Lebensgange, seinen wechselnden Wohnorten, seiner Redeweise, seiner künstlerischen Gesinnung, dem Geiste seiner Werke weiß, ist geeignet, seine Verfasserschaft zu bestätigen. Aber auch wenn man von der Person des immerhin nur gemutmaßten Verfassers absteht und den Aufsatz lediglich nach seinem sachlichen Inhalte würdigt, darf man ihn als lehrreiche Äußerung eines bedeutenden Künstlers bewerten. Ob und inwieweit in Schönchens Munde das Wort „ursprünglicher Konzipient“ darauf schließen lasse, daß im gedruckten Texte redaktionelle Änderungen, Zusätze oder Weglassungen Platz gegriffen haben, ist eine Frage, die sich besonders in einigen Wendungen von etwas ultramontanem Charakter dem Leser aufdrängen wird, nicht aber sich wird entscheiden lassen.

Gäbe es nur viele ähnliche künstlerische Glaubensbekenntnisse! Neben den vielen „Herzensergießungen“ „kunstliebender“ Schriftsteller recht viele von bedeutenden schaffenden Meistern der Kunst! Wie unschätzbar sind die Äußerungen unsrer großen Dichter, die uns Blicke tun lassen in die Geheimnisse ihrer dichterischen Werkstatt, in die Entstehung ihrer Werke, in das innerste Wesen der Dichtkunst, in ihr Verhältnis zu den großen Dichtern der Vergangenheit! Wie schwankend hätte sich wohl das Urteil der Nachwelt über Shakespeare, diesen das Durchschnitismaß der Beurteiler so weit überragenden Riesen, gestaltet, wenn es nicht ihm ebenbürtige große Dichter für alle Zeit in die rechte Bahn gelenkt hätten! Auf den Wogen der modernen Kunstentwicklung schaut man noch vergebens nach einem Leuchtturm aus, und man

\*) Dresdner Geschichtsblätter 1895, Nr. 3, S. 212.

wird noch manches steuerlos dahinfahrende Fahrzeug scheitern sehen. Das Publikum aber lebt sorglos dahin, und bis in hohe Kreise der Intelligenz hinauf „überschätzt“ es, wie Lessing es ausdrückt, „was ihm gefällt, ohne sich zu bekümmern, was ihm gefallen sollte“.

Beilage zur Augsburger Postzeitung Nr. 121, 26. Mai 1852

Ein Wort über das „Malen-Können“

\*\*\* Vor einiger Zeit\*) hat in Ihrem Blatt eine Polemik stattgefunden über den seit lange und oft wiederholten Vorwurf gegen die Wiener Maler Kupelwieser und Führich, daß sie „nicht malen können“, so sehr nicht können, daß ein Düsseldorfser oder ein Schüler Kaulbachs nach Wien zu berufen sei, um es ihnen zu lehren. Die Postzeitung hat die Angegriffenen gegen diesen Vorwurf bereits so weit in Schutz genommen, daß wir in betreff der beiden genannten Künstler nichts beizufügen haben. Dagegen gestatten Sie uns ein Wort über den Streitpunkt an sich, abgesehen von den Personen. Die Diskussion über jenen Vorwurf — gegen welche Personen er auch gerichtet werden mag — kann so lange nicht ins klare gebracht werden, als nicht ausgemacht ist: was denn unter den Worten „malen können“ eigentlich verstanden wird. Ich sage „verstanden wird“, nicht „zu verstehen ist“. Erwarten Sie also keine ästhetische Definition des „Malen-Könnens“. Bekanntlich sind im Gebiete der Kunst, wo es keine juridischen oder mathematischen Beweise gibt, solche Definitionen, selbst wenn sie klar gedacht sind, sehr mißlich. Wer den innern Sinn für Kunst besitzt, bedarf ihrer nicht, und wer denselben nicht besitzt, ist durch sie nicht zu überzeugen, weil er eben die falsche Forderung nach einem zwingenden Beweise mitbringt; daher denn in Kunststreitigkeiten der Plumpstedenkende um so gewisser Recht behält, als er den feinen Waffen der begeisterten Überzeugung am unzugänglichsten ist. Wir stellen uns vielmehr der begehrtesten Boden der Tatsachen, indem wir fragen, was das heutige Publikum unter dem Begriff „malen können“ versteht. Aus der Beantwortung dieser Frage ergibt sich die ebenso überraschende als unbestreitbare Aufklärung: daß bei dem ganzen im Schwung gehenden Modebegriff „malen können“ an nichts weniger als an das Malen selbst gedacht wird, und daß die zuversichtliche Verufung auf das Malen-Können eine jener hohlen und lügenhaften Zeitphrasen ist, womit man innerhalb der Kunst die eigentliche Tendenz der Zeit bemäntelt, wie man sie in der Politik mit den Schlagworten „zeitgemäß, gesinnungstüchtig, opfermutig“ bemäntelt — eine Phrase, womit das unbefangene Publikum in der Kunst gerade so terrorisiert wird, wie es in der Politik seit Jahren mit den letztgenannten Schlagworten terrorisiert worden ist.

Fragen wir nämlich: wer sind die, die „malen können“, so antwortet uns ein einmütiges Jubelgeschrei: „Niedel, Lessing, Kaulbach!“ Ohne uns in Vergleiche mit alten Malern einzulassen, oder auf die sonstigen Eigenschaften der drei genannten Künstler einzugehen, orientieren wir uns mit einigen Bemerkungen lediglich über ihren Ruf als Koloristen. Was zunächst Niedel betrifft, so stellen wir die einfache Frage: wie lange würde Niedels Ruf als „Malen-Könnner“ noch dauern, wenn er an die Stelle seiner von allen Seiten beleuchteten, von oben und unten entblößten Hetären Männer oder alte Frauen (zu geschweigen heilige oder sonst imponierende Personen) treten ließe? Die Antwort ist unleugbar: keine vierzehn Tage. Der Beweis ist an Amerling in Wien so platt hergestellt, als man es nur

\*) [Beilagen zur Augsburger Postzeitung vom 15. Februar, 2., 6. und 12. März 1852. In der Nummer vom 6. März wird zur Bekräftigung der Worte: „die Farbe, das Kolorit ist es, was den Maler zum Maler macht“ auf Hegels Ästhetik III, 62 hingewiesen.]

wünschen kann. So lange Amerling halbnackte Weiber hinter roten Vorhängen im Bett liegend malte, war er der erste „Malen-Könnner“; seit er sich an ernste Dinge hält, ist keine Rede mehr von ihm. Noch hübscher verrät sich das Geheimnis an den Abdrücken der Nieldelschen Bilder. Nieldelsche Bilder werden auch galvanographiert noch als Malwunder behandelt — einfach, um sich zu entschuldigen, daß man das lüsterne Material besitzt.

Nicht anders verhält es sich, wenn auch wieder in anderer Weise, mit Lessing. Man gehe in das Zimmer des Städelschen Instituts in Frankfurt, durch das die andächtige Menge zu Lessings Fuß wallfahrten muß. Es ist da unter andern Gemälden die Madonna mit den Kirchenvätern des Moretto da Brescia, ein Bild, das in Rom (in der Galerie Chiara) seiner außerordentlichen Malerei wegen als eine Perle hervorragte. Wohl tugende Male haben wir das Experiment gemacht: von hundert Fuß-Wallfahrern bleibt nur einer oder zwei vor dem Bilde des Moretto stehen, und diese wenigen mehr um den hohen Preis zu beklagen als um das Bild zu bewundern. Die „Malen-Könnner“-Partei gibt damit den glänzendsten Beweis ihrer Urteilsfähigkeit in Sachen der Farbe. Greifen Sie hierauf, bei Lessings Fuß angelangt, das Bild mit irgend einer Bemerkung an, z. B. „das Kostnitzer Konzil habe unmöglich so aussehen können, es habe in seiner Mitte Geistliche vom edelsten Charakter gezählt; unter denen, die Fuß verurteilt haben, seien Männer wie der berühmte Gerson gewesen; Lessings Auffassung widerspreche somit der Geschichte selbst, die einseitige Verherrlichung der böhmischen Bewegung auf Kosten der deutschen Geistlichkeit und der deutschen Nation sei nicht eben sehr patriotisch“, so erhalten Sie auf alles das die Antwort: „aber wie ist das gemalt! Ein Maler muß malen können“ usw. Stellen Sie sich aber dann ruhig als Zuhörer unter die Menge, so wird das Entzücken über die Malerei still, dagegen hören Sie Redensarten wie die: „da sieht man den Lumpenkaiser und die . . . pfaffen“ und was dergleichen mehr ist. Wie denn auch in der Tat eine radikale Deputation dem biedern Malenkönnner freundschaftlichst zu danken kam, daß er der Partei so trefflich vorgearbeitet habe — zum nicht geringen Schrecken des Malers selbst, der durch Ordensverleihungen reichlich in dem Wahn bestärkt worden war, um so mehr Patriot zu sein, als er nie Italien zu sehen oder auch nur München oder Wien zu beehren für gut befunden hat.

Was endlich Kaulbach betrifft, so hat es mit Kaulbachs Malerei eine sehr einfache Bewandnis. Nach allgemeinem Geschrei hat dieser „malende Shakespeare“ (Allgemeine Zeitung) vor Cornelius vor allem voraus, daß er „malen kann“. Allein Kaulbach — um alle Zweifel über die Natur dieses Entzückens mit Einemmale zu beendigen — malt gar nicht. Die Humenschlacht empfang der Besteller untertuschelt, nachdem er sich an fünf gemalten Skizzen satzsam hatte überzeugen können, daß da nichts zu holen sei. Die Zerstörung Jerusalems wird noch immer als unfertig ausgegeben. Die welterschütternden Bilder im Museum zu Berlin, die nämlich, kraft deren Kaulbach laut der Allgemeinen Zeitung mitleidig auf den überwundenen Standpunkt Raphaels zurücksehen kann, werden von den Herren Echter und Murr\*) gemalt, und wenn ein vorlauter Reisender meint, von einem Malen-Könnner verlange er doch eigenhändige Spuren zu sehen, so antwortet ihm der Berliner: „so ein Bild von Kaulbach ist ein Echter-Murr=illo“. Die famosen Wandbilder an der neuen Pinakothek in München malt Nilson mit drei Gehilfen. Ja selbst die Skizzen malt der „malende Shakespeare“ nicht mehr oder wenigstens nicht ganz: Andreas Müller ist der Glückliche. Dieser „Malen-Könnner“ malt also gar

\*) Julius Murr.

nicht und kann gleichwohl malen. Warum? Weil man ein Wort will, hinter welches man seinen wahren Geschmack verstecken kann, ein Wort, bei dem man zeitgemäß und als Kunstskenner erscheint, während man sich gleichzeitig freut, wenn man am rechten Ort Lüsterlichkeiten begegnet, welche den Heiden zu erbärmlich waren; vor allem aber, weil man sich durch Kaulbachs Anbetung von dem imponierenden Ernst anderer Werke befreien kann.

Man wird sich sonach entschließen müssen, in Zukunft zwischen „Malern“ und „Malenkönnern“ zu unterscheiden. Es sind die Malenkönner einfach die Fortsetzer des pikanten Prinzips, welches sich in der Belletristik (Eugen Sue u.) überboten hat und in der Malerei vor der Polizei gesichert ist; des pikanten Prinzips, dessen Wesen darin besteht, radikal in der Anschauung und servil im Leben zu sein, oder (vom Standpunkt der Kunst aus gesprochen) durch bestechende Lackierungsfertigkeit geschützt, den frivolen Geist der Zeit zu kitzeln in seinen gereiztesten Nerven.

Wir fügen noch ein Wort über die so häufige Verufung auf die belgischen Maler und Malenkönner als Muster für die deutschen bei. In Antwerpen studierten im Jahre 1850 sechzehn junge Deutsche, um als vollbürtige Malenkönner dereinst die deutsche Kunst mit der nötigen Nationalität zu betreiben. Wappers, der Gründer der belgischen Schule, fragte den Vorstand der dortigen Anstalt, einen sehr gebildeten und tüchtigen Mann, wie er mit unsern jungen Leuten zufrieden sei. Die Antwort lautete: „wenn ich Einen kommen sehe, der da meint, bei uns malen zu lernen und im übrigen Deutscher zu bleiben, so kann ich nichts sagen als: schade drum“ (moi je ne dis rien que voilà une perte). So urteilen die Belgier selbst, und die Deutschen sind die Narren, die vom Ausland das „Malenkönnen“ holen wollen! —

Vielleicht ist es, um jedem Einwand zu begegnen, nicht überflüssig, schließlich noch Rahl zu erwähnen, der neben den drei Obengenannten den größten Ruf als Malenkönner besitzt und ihn, weil er der solideste und männlichste ist, in der Tat verdient. Rahls Stellung ist nur ein neuer Beleg zu dem Inhalt des bisher Gesagten. Will er, was er gemalt hat, verkaufen, so muß er zu seinem großen Verdruß eigens eine Lautenschlägerin oder eine sich ein- oder ausschnürende Schöne malen. — Damit genug für die, die in der Sache sehen wollen; die Andern sind nicht zu belehren.



## Oberlehrer Hauf

Roman von Bernt Lie

(Fortsetzung)



ber nein, Mutter! Und ich hatte mir doch gestern so bestimmt vorgenommen, daß ich heute früh aufwachen wollte!

Es geschah jeden Morgen, daß Benny aus ihrem tiefsten, gesunden Schlaf in die Höhe fuhr, durch Frau Hauf aufgeweckt, die mit dem Kaffeebrett vor ihr stand. Es war für Benny also ganz unmöglich, ihren Vorsatz auszuführen und so früh aufzustehn, daß sie mit dem Kaffee zu der Mutter kommen konnte!

Frau Hauf lächelte und setzte den Kaffee auf den Nachttisch:

Wir haben noch Ferien, Kind! Und ich möchte gern, daß du die Zeit ausnützt, solange sie noch währt.