



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die Lehren der Kunstgeschichte und die "neue Kunst"

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

die herbeikommen, um ihm für seine Verdienste in der Eisenbahnangelegenheit eine Huldbigung darzubringen, erklärt er zum Entsetzen der übrigen „Stützen“ in dünnen Worten den Sachverhalt; die Ovation wird natürlich zu Wasser, aber das Stück schließt mit der Aussicht, daß dem Konsul und den Seinigen aus Wahrheit und Freiheit ein besseres Glück erblihen werde.

Ein ernster Gedanke ist hier mit vollendeter Technik zu einer durchsichtigen, spannenden und wirkungsvollen Handlung verarbeitet; die Charakterzeichnung ist meisterhaft. Nur eins möchte die Kritik anders wünschen: daß die neugierige Frage, wie dem Konsul inmitten der bisherigen Umgebung das neue Leben bekommen werde, unbeantwortet bleibt. Denn daß die beschränkte und vor allem auf äußern Anstand gegründete Gesellschaft den Handschuh, den ihr Vernick mit seiner Selbstanklage ins Gesicht wirft, gleichmütig hinnehmen werde, wird niemand glauben wollen.

Wenn man gegen das Stück geltend gemacht hat, daß doch nicht alle „Stützen“ so faul seien wie in der von Ibsen geschilderten Gesellschaft, so dürfen wir dieser Bemerkung glücklicherweise mit mehr Ehrlichkeit als der Pharisäer im Tempel beistimmen, aber mit der Frage nach der Wahrheit des Dramas hat das nichts zu thun. Selbstsucht und Gemeinsinn liegen heute allenthalben im Streite, und es läßt sich nicht leugnen, daß seit einigen Jahrzehnten der Tanz ums goldne Kalb den Charakter eines Cancan angenommen hat, in dessen Taumel manches, was unsern Vätern als edel und kostbar erschien, spurlos unterzugehen droht.

(Schluß folgt)



Die Lehren der Kunstgeschichte und die „neue Kunst“

Von Adolf Rosenberg



eit einigen Jahren hat es Karl Woermann, dem gelehrten und scharfblickenden Kunsthistoriker und Direktor der Dresdner Gemäldegalerie, beliebt, uns — natürlich bildlich gesprochen — einen Sanustopf zu zeigen. Der eine blickt mit den alten, scharf und hell gebliebenen Augen rückwärts in die abgeschlossene Vergangenheit der Kunstentwicklung, also in das, was wir Kunstgeschichte nennen, während die Augen des andern die Nebel zu durchdringen suchen, die dem Auge des gewöhnlichen Sterblichen die Zukunft der Entwicklung der „neuen Kunst“ verhüllen. In der Praxis hat der Direktor der Dresdner Galerie

beiden Köpfen die gleiche Ehre erwiesen. Er hat die Abteilung der alten Gemälde mit einigen glücklichen und für Ausfüllung von Lücken sogar wichtigen und notwendigen Erwerbungen bereichert und, was noch schwerer ins Gewicht fällt, in der zweiten Ausgabe des wissenschaftlichen Katalogs der Galerie ein Muster kompilatorischen Fleißes und fein abwägender Kritik geboten, das alle wissenschaftlichen Bilderverzeichnisse an Brauchbarkeit und Reichhaltigkeit übertrifft. Mit nicht geringem Eifer hat er für eine Vermehrung der Abteilung der modernen Gemälde gesorgt, wobei ihm freilich nicht dieselbe Anerkennung gezollt worden ist, wie bei der Verwaltung, Abschätzung und Bereicherung des alten Erbteils. Selbst der Patriotismus im engeren Sinne, der besonders in Dresden oft alle Nebenrücksichten zur Seite schiebt, ist nicht stark genug gewesen, die Ankäufe von Gemälden zweier Landeskinder, der „Heiligen Nacht“ von J. v. Uhde und der „Pietà“ von Max Klinger, vor Anfechtungen, ja vor mehr oder minder heftigen Angriffen zu schützen. Es scheint sogar, daß gerade die tief eingewurzelte Liebe der Dresdner für das in glänzenden Zeiten erworbene und in schwierigen Zeitläuften behauptete die öffentliche Meinung gegen die neuen Erwerbungen eingenommen hat, und trotz häufiger Versuche, die öffentliche Meinung durch willfährige Mitarbeiter verbreiteter Zeitungen umzustimmen, ist es bis jetzt nicht gelungen, den gewünschten Umschwung herbeizuführen.

Das sonst von den Stimmungsmachern so gern geschmähte, obwohl bisweilen so gern benutzte Werkzeug der Journalistik hat sich also in diesem Fall als zu stumpf erwiesen. Es war daher die höchste Zeit, den Vorstoß mit dem Werkzeuge der Wissenschaft, in diesem Falle also der Kunstwissenschaft, zu machen, und damit ist, nachdem auch einige von „wissenschaftlicher“ Seite geschriebene Zeitungsartikel nichts gefruchtet hatten, zu unsrer großen und, wie wir bekennen müssen, schmerzlichen Überraschung Karl Woermann selbst auf den Plan getreten. In einem in großem und weitläufigem Druck 200 Seiten umfassenden Buche: Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Einige Bemerkungen über alte, neue und neueste Malerei (Dresden, L. Ehlermann) hat er, uns kurz zu sagen, fünfhundert Jahre Kunstgeschichte aufgeboten, um die neueste, unausgehoehene, unvollständige und unfertige Kunst der letzten fünfzehn Jahre zu erklären und zu verteidigen, zu entschuldigen und als preiswürdig darzustellen.

Man könnte nun von vornherein sagen, daß ein Unternehmen, das zu seiner Unterstützung eines so großen Kraft- und Zeitaufwandes bedarf, verdächtig, zum mindesten zweifelhaft und unsicher sein müsse. Man kommt sogar auf den Gedanken, als ob die Schrift in aller Hast zusammengeschrieben sei, um eine gefährdete Stellung im letzten Augenblick durch das schwerste Geschütz zu verteidigen. Aber ein Mann wie Woermann ist durch seine ganze wissenschaftliche und litterarische Vergangenheit vor dem Verdacht einer Übereilung

oder einer Unbesonnenheit geschützt; auch sagt er in der Vorrede ausdrücklich, daß der Inhalt seines Buches schon vor einem Jahre niedergeschrieben worden sei, und daß er die darin zusammengestellten Abhandlungen aus „innerer Nötigung“ geschrieben habe. Vielleicht hat zu ihrer Veröffentlichung der Umstand beigetragen, daß Woermann sich verpflichtet fühlt, selbst einmal vor einer größern Öffentlichkeit das Wort zu ergreifen, um seine persönliche Stellung gegenüber der „neuen Kunst“ darzulegen. Etwa vor Jahresfrist hatte er das schon einmal in einem Artikel des „Dresdner Journals“ gethan, worin er die Dresdner auf die auf der Berliner Ausstellung gemachten Ankäufe der Galeriekommission vorzubereiten und insbesondere die für gewöhnliche Menschen unergründlichen Vorzüge der Klinger'schen „Pietà“ zu ergründen suchte. Es scheint jedoch, daß diese „Stimme des Predigers in der Wüste“ ungehört und unerhört verhallt ist, was um so begreiflicher ist, wenn man in Betracht zieht, daß der ständige Kunstberichterstatter des „Dresdner Journals“, Otto Bandt, in seinen ästhetischen Urteilen einen andern Standpunkt vertritt und auch nicht versäumt, seinen Anschauungen bei passender Gelegenheit kräftigen Ausdruck zu geben.

Mehr als ein schnell vergessener Zeitungsartikel wirkt natürlich ein Buch, das unter einem berühmten Namen in die Welt geht, und so hat denn auch in den Kreisen der Jünger der „neuen Kunst“ helle Freude darüber geherrscht, daß der Verfasser der „Geschichte der Malerei“ das ganze Rüstzeug seiner Gelehrsamkeit daran gewendet hat, die volle Berechtigung der „neuen Kunst“ aus dem bisherigen Verlaufe der Kunstgeschichte nachzuweisen. Die freilich, die gewohnt und geübt sind, auf demselben Felde zu arbeiten wie Woermann, sind schnell zu der Einsicht gekommen, daß man mit dieser Methode eben so gut alles wie nichts beweisen kann, und daß die letzte Schlussfolgerung und das Endergebnis aus der Woermann'schen Beweisführung das ist: zu allen Zeiten der Kunstübung haben sich Künstler und Kunstkenner oder Kritiker geirrt und Urteile gefällt, die die Nachwelt nicht bestätigt hat; also ist auch nicht ausgeschlossen, daß sich Woermann irrt, indem er der „neuen Kunst“ oder, wie er sie nennt, der „Phantasielkunst“ eine Stellung anweist, die ihr von vielen Seiten bestritten wird.

Ich weiß nicht, wer das Wort „Phantasielkunst“ erfunden hat. Wenn es Woermann ist, der es als etwas ganz selbstverständliches gebraucht, so ist er um die Erfindung dieses Wortes nicht zu beneiden. Wenn Phantasielkunst eine Kunst sein soll, die in der Phantasie wurzelt und aus ihr entsprossen ist, so ist das mindestens ein Pleonasmus. Denn jede echte Kunst entspringt der Phantasie oder soll ihr entspringen. Die Kunst ist das Produkt der menschlichen Einbildungskraft, und die Kunstübung der Hand macht aus der Einbildung, die in dem Geiste eines Einzelnen lebt, die für alle wahrnehmbare Nachbildung. Oder soll die „Phantasielkunst“ eine Kunst sein, die nur im

Reiche der Phantasien einiger besonders begnadeten Künstlernaturen lebt, denen die Einbildungskraft aller übrigen kunstfreundlichen und kunstempfindenden Menschen willenlos zu folgen hat? Fast scheint es so; denn Woermann nennt Böcklin den Altmeister der „neuen deutschen Phantasielkunst,“ und nach seiner Ansicht ist er noch heute „ihr überzeugendster(!) Vertreter.“ Man sieht, beiläufig bemerkt, aus diesem, einem Partizipium entrungnen Superlativ, daß sich auch die litterarischen Vertreter der „Phantasielkunst“ zu stilistischen Phantasielkunststücken hinreißen lassen, die einem mit geringerer Phantasie begabten Stilisten frommen Schauder einflößen. Nächst Böcklin nennt Woermann Hans von Marées, den erst jüngst aus jahrzehntelanger Vergessenheit ausgegraben, und Viktor Müller als Vorläufer der „Phantasielkunst.“ Dann fährt er fort: „Von den jüngern Priestern der jungdeutschen Phantasielkunst, die bereits eine gläubig verehrende Gemeinde um sich versammelt haben, ist Hans Thoma der deutscheste, der naivste, manchmal auch der unbeholfenste, ist Max Klinger der vielseitigste, der geistvollste, manchmal auch der bizarrste, ist Franz Stud der leidenschaftlichste, der wildeste, manchmal auch der unfertigste.“

Wenn man diese Sätze aufmerksam liest, kann man sich des Gefühls nicht erwehren, als ob sich Woermann mit diesen Antithesen einen Scherz erlaubt, oder ob er sich vielleicht, wenn er nicht zum Scherze aufgelegt war, damit eine Hinterthür offen gelassen hätte. Man erinnert sich unwillkürlich bei diesen schmückenden Beiwörtern, deren letztes immer das erste einschränkt oder aufhebt, an ein volkstümliches Spielzeug des Berliner Weihnachtsmarkts, an den durch einen einfachen Mechanismus bewegten „Berliner Spaßvogel,“ der unter der Devise „Vorne pickt er, hinten nickt er“ eine weite Verbreitung gefunden hat. Es liegt mir fern, eine ernstgemeinte Arbeit spaßhaft zu finden; aber die übergroße Vorsicht, mit der Woermann seine letzten Folgerungen zieht, hat mir den Vergleich nahe gelegt. Es sind das aber nicht die einzigen Sätze, aus denen sich herauslesen läßt, daß Woermann im Laufe seiner Darstellung doch über ihre etwaigen Folgen stutzig geworden ist. Vielleicht hat er selbst empfunden, daß er der Vernichtung aller Autoritäten, der Anarchie in ästhetischen und künstlerischen Anschauungen Thür und Thor geöffnet hat, und darum benutzt er jede Gelegenheit, Dämme vorzuschieben, wo sich der Radikalismus der Vertreter der „neuen Kunst“ gar zu ungeberdig zeigt. So scheint ihn besonders der Sturmlauf, den ein junger litterarischer Heißsporn als Reflektor der Stimmung seines malenden „Milieus“ gegen Cornelius in einer wissenschaftlich angehauchten Geschichte der Malerei unternommen hat, verdrossen zu haben. Er verwahrt sich gegen diese und andre Ausschreitungen, und außerdem packt er noch in die Arche Noäh, die er vor der Sintflut der „neuen Kunst“ retten will, großes und kleines: Fr. Geselschap, Peter Janßen, E. v. Gebhardt, Hermann Prell, Franz Lenbach, F. A. Kaulbach, Knaut, Bantier, Defregger, Paul Meyerheim, Kröner, Gustav Richter, G. v. Bochmann,

Leon Pohle, H. Baisch, Otto Gebler, H. v. Angeli, Bofelmann, Makart, Munkacsy und noch einige andre. Man hat aber doch die Empfindung, als wäre ihm diese kostbare Ladung nur eine Art Ballast, dessen Mitnahme er gegen die Jungen verteidigt.

Sonst zielen alle Lehren, die er aus der Kunstgeschichte zieht, nur auf die Jungen, nur auf den letzten Zweck, ihnen durch Analogien aus der Kunstgeschichte die Wege zu ebnen und — was beklagenswert ist — ihnen die Mittel zu zeigen, mit denen sie ihre Ausschreitungen durch große Beispiele aus der Kunstgeschichte verteidigen können. In einem Kapitel, das die Überschrift trägt: „Fragen, die die Kunstgeschichte unbeantwortet läßt,“ giebt Woermann zu, daß so weit, wie einige moderne Maler in der Breitmalerei, d. h. „in der Breite der Auffassung und Wiedergabe der Dinge gehen, im bisherigen Verlaufe der Kunstgeschichte überhaupt noch kein Maler gegangen“ ist. Dann baut er aber den Breitmalern von heute, die unter ihren breiten, formlosen Pinselstrichen meist nur ihre völlige Unkenntnis der Formen zu verbergen suchen, sofort eine goldne Brücke. „Es darf wohl die Frage aufgeworfen werden, schreibt der Diplomat, der es mit keinem verderben will, ob es auf die Dauer möglich ist, sich einer Malweise zu bedienen, die dem gesunden Auge erst bei einem Abstand von zehn Schritten erlaubt, die künstlerische Absicht des Meisters zu erkennen. Doch sind es auch hier nur eben die Ausschreitungen, die zu Bedenken Anlaß geben. Wenn man sich z. B. der letzten Bilder des Frans Hals erinnert, so weiß man, daß die kunstgeschichtliche Betrachtungsweise auch in dieser Beziehung ein außerordentliches Maß von Freiheit gestattet. Die Vorbedingung der Breitmalerei bleibt nur immer die Beherrschung der Form, wie jene großen Meister sie beherrscht haben. Wo die Breitmalerei angewandt wird, um einen Mangel an Formenverständnis zu verstecken, hört sie sofort auf, Kunst zu sein.“ Trotz des edeln und tapfern Schlusses hat auch dieser Satz eine Lücke. Die Breitmalerei der letzten Bilder des Frans Hals ist die letzte Stufe einer geistigen und physischen Entwicklung. Damit werden sie erklärt und verstanden, aber darum sind sie keineswegs Muster für Anfänger. Woermann stellt sie auch nicht als solche hin; aber im Zusammenhange seiner Darstellung, die alles entschuldigt und alles will, können sie als Entschuldigungen für Ausschreitungen jeglicher Art geltend gemacht werden. Schon jetzt haben die Jüngsten an den alternden Frans Hals angeknüpft, und ein junger Düsseldorfer, Gerhard Sanffen, stellt bereits überall, wo er Aufnahme findet, Studienköpfe von alten Männern und Frauen in der letzten Manier von Frans Hals aus. Was soll aus der Entwicklung eines jungen Künstlers werden, der für die ersten Offenbarungen seiner Kraft das eintönige Vallen eines Greises wählt? Unter gleichem Gesichtspunkte sind die groben Zeichenfehler von Klinger, Stuck u. s. w. zu beurteilen, die Woermann mit dem Hinweis auf Michelangelo, Cornelius u. a. zu entschuldigen sucht.

Wir wollen kein Spiel mit Namen treiben, sondern abwarten, bis Michelangelo und Klinger identische Begriffe geworden sind.

Eine der Lehren, die Woermann aus der Kunstgeschichte zieht, ist nun freilich die, daß alle Künstler, die jedem echten Kunstfreund ans Herz gewachsen sind, „aufs engste mit ihrem eignen Volkstum verwachsen, mit den tiefsten Wurzeln ihrem heimischen Boden entsprossen, also trotz ihres internationalen Ansehens nationale Künstler im vollsten Sinne des Wortes sind — daß sie aber auch alle nicht nur Söhne, sondern auch Führer ihrer eignen Zeit gewesen sind.“ Und weiter sagt er von diesen echten Meistern: „Schauen(!) wir ihnen dann noch etwas tiefer in die hellen Künstleraugen, so entdecken wir ferner, daß sie alle der Natur, die das A und D ihrer Kunst ist, gerade ins Antlitz und womöglich in die Seele geschaut (!) — daß Natur und Einbildungskraft sich in allen echten Kunststoffenbarungen geschwisterlich zu ewigem Bunde die Hand gereicht haben.“ Wie stimmt dazu nun die Probe, die wir z. B. mit Klinger und Franz Stuck auf dieses Exempel machen? Klinger, der sich in seinen drei gemalten Hauptwerken, dem Parisurteil, der Pietà und der Kreuzigung Christi, als Nachahmer der Italiener des fünfzehnten Jahrhunderts erwiesen hat, den selbst seine Verehrer gern mit Mantegna und gar mit Michelangelo in einem Atem nennen, Klinger, dessen Originalität sich bisher nur in seinen Fehlern und Verirrungen offenbart hat, soll ein Führer, ein kühner Neuerer sein? Und wo sind denn die Wurzeln seiner Kunst, die im vaterländischen Boden stecken? Wo ist das nationale Element seiner Kunst, die sich gleich der Kunst Stucks selbst die äußern Erscheinungsformen seiner Menschen und Phantasiegebilde von Italien, „ihre technischen Errungenschaften“ sogar zum Teil von Frankreich geborgt hat? Paßt auf Klinger nicht viel besser, was Woermann von den Effektikern des siebzehnten Jahrhunderts sagt: „Selbst den meisten Bildern ihrer geschätztesten und gebiegensten Meister, wie Domenichino und Guido (Reni), steht die heutige Kunstanschauung gerade aus dem Grunde kühl gegenüber, weil ihnen jede Verbindung mit einem besondern Stück der Mutter Erde fehlt.“ Nur daß sich zu der innern Kühle, mit der wir heute Klinger gegenüberstehen, noch ein gutes Stück äußere Entrüstung über die schweren Mißhandlungen des menschlichen Körpers gesellt, deren sich Klinger besonders auf seiner Kreuzigung schuldig gemacht hat.

Es ist selbstverständlich, daß ein so geist- und kenntnisreicher Mann wie Woermann auf den Einwand, den wir eben gemacht haben, vorbereitet ist, und er hat ihm auch selbst begegnet, sogar in einem besondern Kapitel, das er „Milderungen der zeitlichen Bedingtheit der Kunst“ überschrieben hat. Hier wird Klinger, den man nach den oben zitierten Ausführungen seiner Originalität und darnach auch seiner ganzen vermeintlichen Bedeutung entkleiden zu dürfen glaubte, wieder gerettet, indem Woermann den Lehren der Kunstgeschichte den Satz entnimmt, daß auch „das Ergebnis einer rückwärts gericht-

teten Kunstanschauung“ die Gewähr in sich trage, „nicht minderwertig zu werden,“ auf unsern Fall angewendet also, daß Klinger trotz aller Nachahmung und trotzdem, daß er nicht „mit seinem eignen Volkstum“ verwachsen ist, dennoch zu den echten Künstlern zu zählen sei.

Dieses eine etwas ausführlicher analysirte Beispiel wird zur Charakteristik der Woermannschen Beweisführung genügen. Die zahlreichen Zeugen, die Woermann aus dem Schatze seiner umfassenden Gelehrsamkeit hervorholt, werden vielleicht manche Leser blenden und vielleicht auch überreden. Wer aber gewohnt ist, das Gelesene zu durchdenken und die Folgerungen aus ihren Voraussetzungen nachzuprüfen, wird das Brüchige dieser Art von Logik nicht verkennen.

Woermann ist bei der Herausgabe seines Buches offenbar von der guten Absicht geleitet worden, einen Boden für die Verständigung zwischen den beiden feindlichen Lagern, zwischen den Alten und den Jungen, zwischen der alten und der neuen Kunst zu gewinnen. Für diese Absicht muß ihm jeder ehrliche Freund der Kunst, insbesondre der deutschen Kunst, dankbar sein. Aber sein Ziel hat er nicht erreicht, vielleicht weil es überhaupt nicht zu erreichen ist, weil die einzige feststehende Lehre, die uns die Kunstgeschichte giebt, die ist, daß eine Verständigung über den relativen Wert oder Unwert von modernen Kunstwerken zwischen Zeitgenossen, wenn ihr Urteil auch noch so gereift, ihre Empfindung noch so künstlerisch ist, aus Gründen der Individualität, des Temperaments, des Geschmacks und noch vielen andern Gründen ausgeschlossen ist. Und selbst dem gelehrtesten und geschmackvollsten Kunstschriftsteller, der trotzdem den Ausgleich wagt und einen einigermaßen sichern Maßstab der Beurteilung aufzustellen sucht, kann es widerfahren, daß er in die Klasse der Kunstschriftsteller gerät, die, wie Woermann selbst sagt, trotzdem daß sie „den Künstlern vergangner Zeiten tadellos gerecht geworden sind, sobald sie auf ihre Zeitgenossen zu sprechen kommen, jeden Maßstab zu verlieren scheinen und eine Reihe von Namen hervorheben, die schon im nächsten Menschenalter niemand mehr kennt und nennt.“



Johannes Wurm

Ein Frühlingmärchen



uf dem neuen moosgrünen Sofa saß ein ganz junges Ehepaar. Die kleine Frau hatte schwarze Augen und eine weiße Haut, und ihr Mann sah in seinem braunen Rock sehr stattlich aus. Sie wohnten zu ebner Erde unter einem Fliederbusch, denn sie liebten den Schatten und die Kühle, weil sie Leuchtkäfer waren.

Oben im Hause war eine ausgedehnte Gastwirtschaft, in der das berühmte