



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Schacht, Roland: Die Beziehungen der deutschen Romantik zur deutschen
Malerei

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

dem Fremden sehr schwer, wenn nicht geradezu unmöglich gemacht wird, die Chinesen unter sich zu beobachten, — aber diesen Einblick ins intimere Leben der Chinesen, der uns in der Praxis bisher versagt geblieben ist, gewährt uns dafür um so reichlicher ihre in dieser Hinsicht außerordentlich lehrreiche realistische Romanliteratur, und was uns hier geboten wird, ist, soweit ich sehe, nur geeignet, die allgemein gemachte Wahrnehmung zu bestätigen.

So ist denn, wenn man die Rehrseite des Konfuzianismus betrachtet, das Bild im ganzen kein sehr erfreuliches. Gleichwohl würde es unbillig sein, für den Niedergang des geistigen und sittlichen Lebens Konfuzius verantwortlich zu machen. Wenn ihn dabei ein Vorwurf trifft, so könnte es höchstens der sein, daß er sich in seinen moralischen Forderungen gar zu ausschließlich innerhalb der Grenzen des Erreichbaren bewegt und dadurch dem Streben nach höheren Idealen von Hause aus wenig Anregung geboten habe. Unabhängig von den ursprünglichen Absichten und Zielen seines Schöpfers ist der Konfuzianismus als ein Produkt geschichtlicher Entwicklung seine eigenen Bahnen gewandelt. Aber neben ihm kommt noch ein anderer Faktor im geistigen Leben der Chinesen in Betracht, den ich einstweilen unberücksichtigt gelassen habe, der aber darum für eine richtige Würdigung des chinesischen Volkstums nicht minder wichtig ist, und dies ist die Religion. Wie sich die religiösen Anschauungen der Chinesen teils in Übereinstimmung mit dem Konfuzianismus, teils in Gegensatz zu ihm gestellt haben, darauf werde ich mir erlauben, im folgenden Vortrag des Näheren einzugehen.



Die Beziehungen der deutschen Romantik zur deutschen Malerei

Von Dr. Roland Schacht-Berlin



ie gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts auftretende Reaktion gegen die Aufklärung äußert sich nicht nur in dem Idealismus der kantischen und nachkantischen Philosophie, sondern gleichwertig in einer vom Pietismus vorbereiteten Erstarkung des religiösen Gefühls. Religion ist künstlerische Philosophie; was dort Abstraktion, ist hier durch Symbole veranschaulicht, was dort der Verstand erkennt, erfährt hier das Gemüt. Nur an der Macht der in der Literatur herrschenden ganz anders gearteten Tendenzen mag es gelegen haben, daß das erstarkende religiöse Gefühl seinen Ausdruck, von vereinzelt Versuchen abgesehen, nicht in der Literatur, sondern in der bildenden Kunst, besonders in der Malerei suchte. Allein das großartige Lebensgefühl, das sich im Bravourgepränge der damals konventionell geschätzten Barockmeister offenbarte, konnte dem Empfinden der sehnsüchtigen und dabei innerlich oft haltlosen Gemüter nicht entsprechen, und die Tradition des dem

Grenzboten III 1911

16

Leben entfremdeten Eklektizismus und Klassizismus vermochte keinen Künstler zu erziehen, der fähig war, das ureigenste Empfinden auszudrücken. So war es natürlich, daß der suchende Blick von der zeitgenössischen Kunst sich zurückwandte in die Vergangenheit, und aus dem oft dargelegten Stande der damaligen Bildung ist es erklärlich, daß er gerade auf zwei Meister sich richtete: auf Raffael und Dürer. Hier erblickte man, gleichgültig jetzt mit wieviel Recht, den unmittelbaren, durch keinerlei Künstelei und technische Koketterie entstellten Ausdruck tiefen religiösen Empfindens.

Das erste Dokument dieses Suchens bilden Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ von 1797. (Das Buch ist mit den andern Werken und den Briefen des früh Verstorbenen neu herausgegeben von Fr. v. d. Leyen. Verlag von Eugen Diederichs in Jena. Zwei Bände M. 6.—.) Die große Wirkung dieser so bescheiden auftretenden kleinen Aufsätze wird erst erklärlich, wenn man berücksichtigt, daß sie nicht eine neue Erkenntnis abschließend formulierten, sondern der Ausdruck einer Sehnsucht waren, der Sehnsucht nach einer neuen, das neue Empfinden ausdrückenden Kunst und damit nach einem neuen Idealtypus des Künstlers. Diese Sehnsucht lag in der Zeit, und daher hat schon Niegel außer bei Herder auch, was wichtiger ist, bei bildenden Künstlern wie Koch, Schick, Wächter, Eberhard und Carstens Anklänge an Wackenroder feststellen können.

Daß aber gerade Dürer an Raffaels Seite gestellt wurde, hatte seinen Grund nicht nur in der nie erstorbenen, selbst bei Winkelmann zu Geltung kommenden Verehrung für den deutschen Meister, nicht nur in dem namentlich seit Herder erwachten Studium altdeutscher Literatur und Vergangenheit, sondern überhaupt in dem schon seit Gottsched Lebendigen, im jungen Goethe so sympathisch berührenden Zug zum Nationalen. Wackenroder klagt, daß über dem Kosmopolitentum das eigentümliche Gepräge verloren gegangen sei, und betont, wenn auch schüchtern, die Gleichberechtigung jeder wahrhaft originellen Kunst. Gleichzeitig macht sich auch der durch Gottfried Schadow vertretene, später von Schelling und A. S. Müller, dem Mitarbeiter Kleists, befürwortete Realismus im Charakteristischen geltend: Wackenroder rühmt von „seinem lieben Albrecht Dürer“, daß er die Menschen darstellte, so wie sie in Wirklichkeit um ihn herum lebten.

Einen bedeutsamen Schritt vorwärts tut dann Friedrich Schlegel in der „Europa“. In seines Bruders Gemälbedialog stehen Dürer und Holbein, wenn auch näher dem Heiligtume als der gelehrte Mengs, doch immer noch im Vorhofe zu Raffaels Tempel, und auch für Tieck war der „feste Maßstab alles Großen und Schönen“ doch Raffael. Friedrich Schlegel aber preist, unbefchadet seiner Begeisterung für Correggio, Dürer als den „Shakespeare oder wenn man lieber will den Jakob Böhme der Malerei“, als den Unergründlichen, in dem sich Religion und Philosophie vereinigt habe. Ein neues Element tritt hinzu: Schon Koch, Schick, Eberhard, Wilhelm Tischbein und Buri hatten den Vorläufern Raffaels Aufmerksamkeit gewidmet; Schlegel, für den die Malerei jetzt ausschließlich zur Verherrlichung der Religion, zur Offenbarung und Veranschaulichung göttlicher Geheimnisse dient, schöner und deutlicher, als es durch Worte geschehen kann, kommt zu dem Schluß, daß den letzten Gemälden Raffaels Würde und tiefes Gefühl abgehe, daß der Großartigkeit des Fra Bartolommeo die „stille süße Schönheit“ der Perugino vorzuziehen sei. Damit bricht sich der schon von Lanzi angedeutete,

auch von Boisseree und den Nazarenern ausgesprochene und von August Kestner und J. D. Passavant später zur Verteidigung der Nazarener weiter ausgeführte und systematisierte Gedanke Bahn, daß nicht die großen Meister der Hochrenaissance, von denen eigentlich, wie sich schon an ihren unmittelbaren Schülern zeige, alles Verderben der Kunst ausgegangen sei, sondern ihre Vorläufer, die Quattrocentisten, als Vorbilder angesehen werden müßten. Stellte er nun aber diesen italienischen Quattrocentisten die Deutschen an die Seite, so scheinen ihm, was in der Folge auch Willis, die Boisseree und Cornelius vertraten, die Deutschen den Vorzug zu verdienen, nicht nur hinsichtlich ihrer Technik, sondern vor allem, weil sie der religiösen Bestimmung der Kunst treuer geblieben seien und, wie wir hinzufügen müssen, weil Schlegel in Paris bessere und zahlreichere Beispiele der damals vielfach als Einheit aufgefaßten altdeutschen und altniederländischen Schulen vor Augen hatte. Als Merkmal dieser Schulen aber empfand er, Wackenrobers Gedanken weiter ausführend, „keine verworrenen Haufen von Menschen, sondern wenige und einzelne Figuren, aber mit dem Fleiß vollendet, der dem Gefühl von der Würde und Heiligkeit der höchsten aller Hieroglyphen, des menschlichen Leibes natürlich ist, strenge, ja magere Formen in scharfen Umrissen, die bestimmt heraustreten, keine Malerei aus Hellbunkel und Schmutz in Nacht und Schlagschatten, sondern reine Verhältnisse von Massen und Farben, wie in deutlichen Akkorden; Gewänder und Kostüme, die mit zu dem Menschen zu gehören scheinen, so schlicht und naiv als diese, in den Gesichtern (der Stelle, wo das Licht des göttlichen Malergeistes am hellsten durchscheint) aber, bei aller Mannigfaltigkeit des Ausdrucks oder der Individualität der Züge, durchaus und überall kindlich gutmütige Einfachheit und Beschränktheit“. — Diese Worte klingen bereits wie ein Programm der Nazarener.

Schlegel wirkt dann auf die Brüder Boisseree und ihren Freund Vertram. In deren klar bewußter Sammlertätigkeit vereinigte sich die Sehnsucht nach der besseren Vergangenheit mit Pietät gegen die Schätze der altdeutschen Kunst, die durch Aufhebung der Klöster und Zerstörung der alten Kirchen vom Untergang bedroht waren und nun achtlos verschleudert, wohl gar zu Möbeln verarbeitet wurden. Dazu gesellte sich bei ihnen lokalpatriotisches und kunsthistorisches Interesse und nicht am wenigsten teilnehmende Liebe des Kunstfreundes und Entdeckerfreunde des Sammlers. Ihr Beispiel hat auch Göres und Brentano zum Sammeln angeregt, und die schon von Schlegel ausgesprochene Hoffnung auf ein Nationalmuseum bemächtigte sich, besonders in Folge der napoleonischen und der Freiheitskriege, vieler Köpfe. Dem liebenswürdigen Eifer des ehrlichen Sulpiz Boisseree gelang es sogar, die Antipathie des ganz im Klassizismus befangenen alten Goethe zu überwinden, ihm Teilnahme für sein Kölner Domwerk abzunütigen, ein Sieg, der freilich von geringer Nachhaltigkeit war. Zwar ließ „der alte Herr“ aus Rücksicht gegen Boisseree in der „Stalienschen Reise“ die Stelle voll Wut und Haß gegen die einst von ihm selbst so begeistert gepriesene gotische Architektur fort, aber 1817 zog er zu Felde gegen die „neudeutsche religiös-patriotische Kunst“, ein Manifest, das die helle Empörung aller Romantiker, auch Niebuhrs, hervorrief, wenn sie ihr auch nicht alle so kräftigen Ausdruck verliehen wie Dorothea Schlegel. Was war geschehen?

Nicht zufällig hatte Wackenroder seine Schrift angehenden Künstlern gewidmet: in der jüngsten Generation lag in der Tat die Erfüllung seiner Sehnsucht; der

Messias der von ihm verkündeten neuen Kunst, der neue Idealtypus des Künstlers wurde Overbeck (geb. 1789). Was diesen von allen Künstlern aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts unterscheidet, ist eben der von allen Romantikern geforderte, uns von allen Zeitgenossen bezeugte innige Zusammenhang von Kunst oder Leben. In einer Zeit, da die Abneigung gegen biblische Sujets fast allgemein war, wählte der reine, unverdorbene Jüngling biblische Vorwürfe, nicht um eine „historische Komposition“ der Abwechslung halber auch einmal aus dem Alten oder Neuen Testament zu ziehen, sondern weil ihm das fromme Bild der natürliche Ausdruck seines eigenen Inneren war. Schon Wackenroder hatte, von Schelling gefolgt, auf das Unbewusste, Inspirative des künstlerischen Schaffens hingewiesen, Overbeck malte nicht, wie Heinse von Dürer meinte, Passionsgeschichten um Tagelohn, sondern nur weil und wann die innere Stimme ihn rief, wenn sein Herz ganz erfüllt war von heiligen Gestalten. Sein ganzes Leben lang hat er den unermüdblichen, emsigen und liebevoll vollendenden Fleiß bewiesen, den alle Romantiker als ein Charakteristikum Dürers empfinden; der Neunzehnjährige schon fordert, wie auch Wackenroder getan hatte, Einfachheit, charakteristische Bestimmtheit und tiefere Bedeutung, und mit noch weit größerer Entschiedenheit als jener betont er die Gleichwertigkeit jeder ursprünglichen, autochthonen Kunst. Ja, die Ähnlichkeiten gehen bis ins Persönliche: wie der Francesco Francia des Klosterbruders, warnt auch Overbeck sich selbst beständig vor Eitelkeit und Überhebung, mahnt er sich selbst zu Bescheidenheit und Weiterstreben.

Andererseits aber hatte die Betonung des gemüthlichen Inhalts eine Vernachlässigung des Realen zur Folge. Zwar verfügte Overbeck über eine ziemlich gründliche Schulung und sprach wiederholt die Forderung technischer Vollendung aus, aber selbst er wollte doch lieber auf das Zeichnen nach weiblichem Modell verzichten, wollte lieber weniger richtig zeichnen, als gewisse Empfindungen einbüßen, die des Künstlers größter Schatz seien. Und wenn auch seine Anhänger und Nachfolger ihr Mißtrauen gegen technische Fertigkeit nicht alle so offen aussprachen wie sein Vorgänger Wächter oder der spätere Cornelius, so kamen doch die meisten, was schon Wilhelm Schadow beklagte, über der allgemeinen Empfindungslosigkeit selten zu einer gründlichen technischen Ausbildung. Und da schon Wackenroder die Gleichgültigkeit gegen technische Qualität gewissermaßen sanktioniert hatte, indem er, der auch einen begeisterten Aufsatz über die nie selbst gesehene Peterskirche geschrieben, es direkt als Kennzeichen eines verdorbenen Gemüths hingestellt hatte, über Mängel der Ausführung nicht zum Genuß des Gehalts kommen zu können, so mußte das Spottwort im zweiten Athenäumheft, daß mancher Gemälde am liebsten mit geschlossenen Augen betrachte, damit die Phantasie nicht gestört werde, noch für lange Zeit Geltung behalten. Selbst so hochgebildete Menschen wie die Weits sahen gern über die Schwächen der Ausführung hinweg, um nur die „tiefgefühlte“ Absicht des Künstlers aufzufinden, sie zu verstehen und mitzufühlen, und auch Goethe gesteht, er habe in seiner Jugend die Ausführung eigentlich als etwas Nebensächliches empfunden. Es konnte nicht ausbleiben, daß man die bloße Absicht des Künstlers, die man obendrein oft genug von sich aus in das Bild hineinlegte, schon als die Vollendung selber nahm — eine Verrohung des Geschmacks und Ermütigung des Dilettantismus, die der fest wurzelnden Tüchtigkeit des alten Goethe um so bedenklicher erscheinen mußte, als

die neue Kunst nach Allgemeinverständlichkeit und Volkstümlichkeit strebend, mit dem Anspruch auftrat, wieder ein Kulturfaktor zu sein.

Mit dieser religiösen hängt ideell aufs engste die Entwicklung der Landschaftsmalerei zusammen. Rousseau hatte die Blicke auf die Natur gelenkt, der „Werther“ eine ganz neue Art, die landschaftliche Natur zu empfinden, gebracht, und schon bei Heinse findet sich, allerdings vereinzelt, eine Stelle, die neben der Menschen-darstellung die der Landschaft als Hauptgegenstand der Malerei nennt, während noch in der „Europa“ der Landschaft keine selbständige Bedeutung eingeräumt wird. Dies aber tut Tieck im „Sternbald“ (1798). Dieser Roman oder, wie der Verfasser ihn nennt, diese „altdeutsche Geschichte“ steht in den ersten Kapiteln gänzlich unter dem Einfluß Wackenrobers. Dessen Künstlertypus wird nun handelnd eingeführt und in dem gleichen Sinne, in dem Wackenrober den kernigen, gemühtiefen, aber herben Ausdruck des Dürerschen Lebensberichtes verweicht hatte, zu einer überaus tränenseligen, schwärmerischen und haltlosen Figur gestaltet. Auch die neue Art, Kunstwerke zu betrachten, tritt hier ganz deutlich hervor, z. B. wirken in dem bekannten Stich Dürers „Der hl. Hubertus“ weniger die Ausführung als die Gedanken: das Gefühl der Einsamkeit, das Anschuldige, Fromme, Liebliche darin, das ganz eigene Gedanken von Gottes Barmherzigkeit, von dem grausamen Vergnügen der Jagd u. dgl. erweckt. Ein überaus charakteristisches Gegenstück dazu kann man in August Wilhelm Schlegels „Schreiben an Goethe“ finden, nämlich die Besprechung von Schicks Noahopfer. Aber Tieck ist vielseitiger als Wackenrober, er kennt auch den Genremaler, und bald tritt auch das Interesse an Heiligenbildern zurück gegen das an Landschaften. Und zwar ist es weniger die Realität der Natur, die man entdeckt, als vielmehr die Möglichkeit, die eigene Stimmung durch die landschaftliche auszudrücken; vor allem aber sucht man die Gottheit in der Natur und schafft Allegorien, Symbole oder, wie Schlegel sagt, Hieroglyphen. Auch für Tieck steht die Malerei dann am höchsten, wenn sie der höheren Schönheit als symbolische Bezeichnung zu ihrer Offenbarung dient. In den im „Sternbald“ geschilderten Landschaften nun finden wir, zunächst durch Ariost und Boccaccio angeregt, solche mit mythologischer Staffage, später jedoch, aus eigenen Mitteln fortgeführt, den ganzen landschaftlichen Apparat, den auch die in der Kunstgeschichte sogenannte romantische Landschaft aufweist: Schwermut und Schönheit, das Wunderbare und Seltsame, die Einsamkeit schauerlicher Gegenden, morsche Brücken, schroffe Felsen mit Räubern, Abendrot, finstere Nacht, Zirklichter und glänzenden Mondschein, vor allem aber den Wald. Während solcher Vorwürfe sich erst eine spätere Generation der Maler bemächtigte, zeigen sich auch überraschende Beziehungen zur zeitgenössischen Generation. Nicht nur, daß die Forderung, sich in den Charakter, die Physiognomie des Naturgegenstandes einzufühlen (ein Gedanke, den Schelling dann verallgemeinert hat), auf Runge, der Blick für die Phänomene des Himmels auf Caspar David Friedrich weist, die von Tiecks Einsiedler gemalte Landschaft mit dem Pilgrim ist schon völlig im Sinne Friedrichs, d. h. symbolisch entworfen und gedeutet. Und noch ein anderes Kennzeichen der Romantik tritt im „Sternbald“ stark hervor: der Sinn für Farbe. Obwohl schon Heinse im „Ardinghello“ ausgerufen hatte, daß Farbe das Ziel, der Anfang und das Ende der Kunst sei, war doch für G. Forster sowohl wie für Fernow, den Carstens-Biographen, (für letzteren noch 1806) das Kolorit

etwas Nebensächliches; erst Tietz betont wieder seine Bedeutung, und Friedrich Schlegel und die Boisseree rühmen an den alten Bildern immer wieder den magischen Zauber der Farbe. Und wie die gotische Baukunst schon von Wackenroder ganz allgemein auf Eigenschaften der Seele gedeutet, von Friedrich Schlegel, Görres, Carove und anderen auf ganz ähnliche Weise symbolisch erklärt wird, wie in F. A. Guysmans Roman „La Cathédrale“, so werden nun auch die Farben, wie sich besonders deutlich bei Runge zeigt, absolute Symbole. Auch Overbeck spricht einmal von der Farbe der Hoffnung, und wer eine Probe von den Spitzfindigkeiten haben will, in die sich diese Symbolik halb verlor, lese Friedrich Schlegels Aufsatz über Ludwig Schnorrs hl. Cäcilie von 1823.

Damit wären die wichtigsten ideellen Zusammenhänge zwischen der deutschen Romantik und der deutschen bildenden Kunst erwähnt. Was sich vereinzelt bei späteren Romantikern, wie Fouqué oder E. L. A. Hoffmann oder allgemeiner in der späteren Malerei, etwa der Düsseldorfser, oder bei Schwind an „Romantischem“ findet, ist wie das schon erwähnte Landschaftliche rein gegenständlich bedeutsam, und eine genauere Untersuchung des hier Gemeinsamen würde erst möglich werden, nachdem man sich über die Abgrenzungen des Begriffs „Romantik“ geeinigt hat, was einstweilen noch gute Wege haben dürfte.



Landeskunde der Provinz Brandenburg

Von R. Krieg-Sangerhausen



Über den ersten Band eines großen Unternehmens in der Landeskunde der Provinz Brandenburg ist in Heft 52, Jahrgang 1909 der Grenzboten berichtet worden. Nachdem nun der zweite Band*) dieses Werkes erschienen ist, lohnt es sich um so mehr, mit einigen Worten auf den Inhalt einzugehen, als er über die Provinz hinaus Bedeutung hat. Es wird darin die Geschichte behandelt, aber weniger die einzelne Tat mit ihren Folgen, als vielmehr das allmähliche Wachsen und Werden der Gedanken, die sich aus dem Lande, der Bevölkerung und deren Arbeit ergeben.

Die Eroberung des ostelbischen Wendenlandes ging im zehnten Jahrhundert von der heutigen Altmark aus, und die Kolonisation dauerte fast dreihundert Jahre. Zuerst beherrschten die Askaniern das neu eroberte Gebiet zwischen der Elbe und Oder, dann kamen die bayerischen und luxemburgischen Markgrafen, die zur weiteren Entwicklung des märkischen Landesgebietes wenig beitrugen, und erst den Hohenzollern war es vergönnt, den brandenburgischen Staat durch umfangreiche Gebiets-erweiterungen zu festigen und den von den Askaniern gelegten Grund zu einer Machtfstellung auszubauen, die schließlich zur Errichtung des Deutschen Reiches führte.

*) „Landeskunde der Provinz Brandenburg.“ Unter Mitwirkung hervorragender Fachleute herausgegeben von Ernst Friedel und Robert Mielke. 2. Band. Die Geschichte. Mit 71 Abbildungen, zwei Tabellen und fünf Karten. Berlin, Dietrich Reimer. Preis 4 Mark.