



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts**

**Gurlitt, Cornelius**

**Berlin, 1900**

Sechstes Kapitel: Die historische Schule

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-81342](http://urn.nbn.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:hbz:466:1-81342)

## Sechstes Kapitel.

### Die historische Schule.

Heute wissen nur noch wenige recht, was „historisches Genre“ ist. Das Räderwelsch der Ästhetik aufzuklären, schlage ich Brockhaus' Konversationslexikon auf. Ich wähle dieses Buch, da ja hier nicht Geschichte der Ästhetik, sondern höchstens die Geschichte von deren Wirkung auf unser Volk geschrieben werden soll. Es ist das „historische Genre“ nach dem die Massen belehrenden Buche der Teil der Historienmalerei, der das Hauptgewicht auf die Darstellung des Kulturgechichtlichen (Kostüm, Architektonisches, Kunstgewerbliches) legt und im Gegensatz zur älteren rein idealistisch gestalteten Darstellungsweise ein mehr wissenschaftliches und daneben ein mehr koloristisches Gepräge hat. Es ist diese Kunstart also Kurzweg der Abfall von dem Zielen der von Cornelius vertretenen deutschen Ideal Kunst zur Wirklichkeitsmalerei. In Deutschland kann man fast das Jahr feststellen, in dem der Sieg den Streit zwischen diesen beiden Kunstarten entschied, der Sieg, den die beiden Antwerpener Meister Gallait und de Bièfve mit ihren Bildern Die Abdankung Karls V. und Der Kompromiß des niederländischen Adels, über Cornelius' Christus in der Vorhölle 1842 in Berlin erfochten. Beiderseits waren die Bilder nicht eben die besten Vertreter ihrer Schule; die Nachwelt, die das Neue an den belgischen Arbeiten nicht mehr überrascht, wird wohl schwerlich die ganz unselbständige, völlig entlehnte Kunst der Antwerpener über die knorrige Eigenart des Cornelius stellen. Aber die Berliner, und, bei der großen Rundreise der belgischen Bilder durch die deutschen Städte, alle

Kunstfreunde waren sichtlich froh, der ästhetischen Bevormundung frei zu werden, Dinge, die ihnen wirklich gefielen, vor denen sie wirklich empfanden, nun laut für schön erklären zu können, und wenn alle Ästhetiker sich über den Verfall des Geistigen, über den herauswachsenden Materialismus entsezt.

Was die deutsche Malerei selbst bei den von Schelling und Hegel gebildeten Kunstfreunden zu Fall brachte, war der Umstand, daß sie sich zu weit von der Naturwahrheit entfernte, und daß schließlich doch unwillkürlich nicht der Gedanke, sondern die Natur als Maßstab des Gefallens und das Gefallen als Erkenntnisart für das Schöne betrachtet wurde. Man bewies sich gegenseitig ästhetisch, daß Cornelius' Bilder schön seien; aber man konnte sich nicht gegenseitig weismachen, daß sie selbst den wissenschaftlichen Überzeugten sinnlich gefielen. Mit den Bildern wurde auch die Ästhetik gestürzt, nicht indem durch Widerlegung ihrer Vordersätze und Schlüsse ihr das Ende bereitet wurde; sondern sie fiel deshalb, weil ihr die allgemeine Erkenntnis, ihre Ergebnisse stimmen mit den Thatsachen nicht überein, den Grund abgrub. So klar sie bewies, daß das bloße Gefallen eine untergeordnete Urteilsform sei; so sehr sie gegen Zenen loswetterte, der sich von diesem Irrführer in seinen Kunstneigungen leiten ließ; so sehr sie ein Volk beklagten, das die Wahrheit besitze, ihr aber nicht diene — überall bröckelte von der Schar der Ästhetikgläubigen ein Häuflein nach dem andern ab, bis die verlassenen Stockgelehrten dem allgemeinen Gelächter der Künstler und endlich des ganzen Volkes verfielen. Der eine Teil dieser Gelehrten bewies freilich ruhig fort, unbekümmert um die weiter greifende Ansicht, daß sie eine Wissenschaft vom Werte der Astrologie oder Chiromantik treiben. Der andere richtete seine Logik nach den Ergebnissen ein, durch allerhand Kleinkünste die wissenschaftliche Mogelei versteckend.

Während die deutsche Ästhetik von den Ausländern wenig beachtet wurde — erst 1840 begann Victor Cousin in Frankreich für sie zu wirken, ohne auf die Künstler einen nennenswerten Einfluß zu gewinnen — hatten die deutschen Maler im Ausland Anerkennung gefunden. Man berief Cornelius nach London, seitdem dort der Prinzgemahl, der Coburger Albert, seine liebenswürdige Persönlich-

feit auf die Wage zu stellen und nach dem Vorbilde der Könige Ludwig I. und Friedrich Wilhelm IV. die Kunst im Sinne der Volkserziehung mit geschickter Hand zu pflegen begann. Der Prinz wollte Cornelius bei der Ausschmückung der Parlamentshäuser um Rat fragen; man dachte daran, diese deutschen Künstlern zu übergeben. Die Anerkennung der Überlegenheit der Deutschen wenigstens in der großen geschichtlichen Kunst war nicht bloß von dem jungen Prinzen ausgegangen; sie fand unter den Künstlern selbst viel Unterstützung. Die deutsche Kunst, die, sowie sie realistisch werden wollte, so viele Anleihen in England machen mußte, war durch die stolze Waffe des Idealismus auf dem Wege England zu erobern. Der Maler William Dyce, der 1839 in München und vorher schon in Rom von den Deutschen gelernt hatte, dessen gotischer Stil in der Malerei die Engländer überraschte, der in seinem Bild *The Virgin Mother* 1845 wie ein Overbeck, in seinen Fresken der Oxford All Saints Church wie ein Münchener erscheint, der in Schloß Osborne für den Prinzgemahl im Geiste des deutschen Idealismus allegorische Bilder schuf, endlich selbst im Parlamentshaus Fresken ausführte — er ist der Schildknappe deutscher Kunstbegeisterung in England. Nicht minder D. Macclise, der in den Schlachtenbildern des Parlamentshauses deutsche Formbehandlung und deutschen Inhalt mit der vom Volk geforderten wahrheitlichen Behandlung zu vereinigen suchte. Er kam aus Deutschland, wo er das Fresko erlernte. Man erkennt deutlich diese Herkunft in seinen Bildern, die mir seiner Zeit Ford Madox Brown als die wichtigsten Bindeglieder zwischen deutschem und dem von ihm zuerst angeregten englischem Prärafaelitentum bezeichnete. Der Deutsche Jacob Goezenberger, einst seines Lehrers Cornelius stärkste Hoffnung für das Fortblühen seiner Schule, der in den fünfziger Jahren in London Fresken malte, darf als Mittelsmann nicht ganz übersehen werden.

Während Cornelius immer tiefer im Inhalt wurde, die Erklärer immer leidenschaftlicher darin schwelgten, meldeten sich in Deutschland immer mehr die Stimmen, die zu sagen wagten, daß er kein Künstler, sondern lediglich ein Denker sei.

Franz Augler begann seit 1848 in seinen nicht von ihm

untergeschriebenen Berliner Briefen die Fehde gegen Cornelius. Er stellte höhnend Berlin, dies Symbol von Hochmut und Selbstgefälligkeit, das seinen Schinkel nicht verstanden habe, das es nur zu schlechten Witzen und zu einer Hegelschen Philosophie gebracht habe in Gegensatz zu dem Meister, der es sich nicht eben angelegen sein lasse, zu den Berlinern in ein näheres Verhältnis zu treten, gegen den man dort also nicht die gleiche Schen haben könne, wie in München. Ein Schrei des Unwillens durchzuckte die Stadt, als sie des Meisters Bild sah: Christus unter den Erzvätern in der Vorhölle. Sollten diese harten, schweren, zum Teil unvermittelten Farben für Malerei, diese körperlosen, im einzelnen widernatürlichen Formen für Zeichnung und Plastik, diese seltsam zurückgewundenen Augen für Ausdruck gelten? Sollte dies zum Teil ganz teilnahmlose, zum Teil allerdings leidenschaftlich angelegte Zusammensitzen und Zusammenstehen eines Kreises, in dessen Mitte ein mangelhaft gegliederter Mann mit ausgebreiteten Armen stand, die Befreiung der Seele vorstellen? Schlimmer noch erging es Cornelius beim zweiten Aufreten, dem Erscheinen der Stiche zu Tassos befreitem Jerusalem. Man erklärte sie als unter Reißch, dem damals schon ganz veralteten, stehend.kehrte Rafael wieder, rief Augler aus, und wollte uns Arbeiten dieser Art unter der Wucht seines Namens aufdrängen, ich würde sie mit Entrüstung von mir weisen!

Ahnlich heftig war die Gegnerschaft in London. Die Nazarener, sagt ein Aufsatz jener Zeit, der auch Cornelius in deren Kreis mit einschloß — die Nazarener hätten zwar gut gethan, die Kunst zur Umkehr aufzurufen, in ihr eine Sprache für alle Menschen zu betrachten, durch die höchste Wahrheit zu predigen sei. Aber zum Predigen gehört, daß man mit dem Worte gut ausgerüstet sei: sie aber wären ungeübt, das Schöne darzustellen und hätten den verführerischen Kunststücken ihrer Gegner nur das Häßliche entgegenzustellen gewußt. Die Idee helfe nicht über die Schwächen der Form hinweg: Wir wollen das Bild und nicht dessen Philosophie betrachten! Augler sprach somit aus, was in Deutschland immer mehr die Menge, die Künstler und endlich auch die Kritiker an Cornelius irre machte. Man erkannte nun vor allem Cornelius Stil zu, nämlich um mit Böicher zu

sprechen, das hinüberführen des Idealen in technische Gewöhnung, jenen architektonischen Zug, der alles Klare, Berfahrene, Dünne, Gemeine entfernt und die Grundzüge des Gegenstandes ans Licht, in markigem Rhythmus in die Ausführung bringt. Aber schon höhnte man diesen Stil als den der Programmamusik, die man ohne gedruckten Zettel nicht verstehe; schon kam ein tiefer Katzenjammer über die Welt, die sich der Selbstberäucherung zieh, da sie gewagt habe, Cornelius mit Michelangelo zu vergleichen.

Das Glück für England war, daß sich die englischen Prärafaeliten von beengender Kunstlehre frei machten, daß sie über dem Gedanken die Wahrheitsliebe nicht verloren. Ihre Frühwerke haben außerordentlich viel gemein mit den deutschen. Sie sind oft nur dadurch verschieden, daß eben englische und deutsche Augen anders sehen. Die Absicht ist die gleiche; die Liebe zur Einzelheit, zur kennzeichnenden Form, die sie in aller Unbefangenheit nachschaffen. Ein weiterer Unterschied liegt darin, daß in Deutschland die Kunst eines so kunstbegeisterten Fürsten wie Ludwig I. die Prärafaeliten rasch zu Herren der ganzen deutschen Kunst machte, ihnen gewaltige, ihr damaliges Können weit überragende Aufgaben stellte und somit sie selbst zu jener Schönrednerei verleitete, die sie verachteten zu wollen so eifrig erklärt hatten. Nicht das Elend der deutschen Verhältnisse, nicht der Mangel an Unterstützung hat den Todeskeim in die deutsche Entwicklung gebracht, sondern die Hast, mit der der bayerische König, mit der die deutschen Gebildeten von einer eben erst erblühenden Pflanze Früchte, eine Fülle der Gaben forderten. Man möchte sagen, daß die Geschichte der englischen Prärafaeliten die Probe auf den deutschen giebt. Millais, der rasch zu Ehren gelangte, blieb sein Leben lang ein Kämpfer, nicht ein eigentlicher Bildner des Volksempfindens; Rossetti, Hunt, Brown, die vom Schicksal hart zurückgedrängten, Verhöhnten hatten Zeit in sich zu reifen. Sie sind die Grundlage einer ins Breite gehenden englischen Kunst geworden. Der Erwerber des dortigen Prärafaelitentums, jener eigenartig englischen Kunst, die das volkstümlich-englische Echo der Deutschen ist, Ford Madox Brown teilte mir selbst einmal mit, wie viel er sich mit Cornelius beschäftigt habe.

Gurlitt, Kunst. 2. Aufl.

20

Zunächst war es für die Künstler nicht möglich, dauernd den feierlichen Ernst zu ertragen, in den sich Overbeck und Cornelius hineingelebt hatten. Overbeck rettete sich in einen Winkel und schloß um sich alle Läden, damit man ihn in jener Welt der Seligkeiten nicht störe; Cornelius griff mit wagender Seele über die Kunst hinaus ins Überirdische. Neben ihm war noch der Wiener Carl Rahl und war Genelli einen ähnlichen Weg gewandelt. Genelli als ein nie ganz Anerkannter, ein Gewaltmensch in seiner äußerer Lebensführung und in seiner Kunst, dessen starke und schöne Sinnlichkeit am besten in rein sinnlichen Gegenständen zum Ausdruck kommt. Er hatte eine gute Art, das Gewagteste zu sagen. Denn mir will scheinen, als sei die Sinnlichkeit genau so sehr ein Anreiz zur Kunst, wie irgend eine andere Eigenschaft des Menschen; und das einzige Mittel, ihr gerecht zu werden, sei die unverschleierte Darstellung. Da sagt Genelli ein. Seine Reihen von Zeichnungen, wie das Leben einer Hexe, eines Wüstlings, sind Offenbarungen dieser seiner stärksten Kraft. In einer Zeit, in der der Kunst die handwerklichen Mittel geläufiger waren, hätte er sich wohl auf mächtigen Flächen ergangen, denn es lag in ihm ein Zug zum Gewalt samen. Er fesselt seine Gestalten scheinbar, um sie ihre Fesseln zerreissen zu lassen. Sie arbeiten mit allen Muskeln, sie strohen von Fleisch und Fülle, sie überbieten sich in Beweglichkeit. Die Fessel aber, die ihn selbst bindet, das ist der schöne Umriß, die zeichnerische Linie, das Streben nach Klarheit des Aufbaues. Je weniger er es vermag aus diesem heraus zum Sehen der Dinge in der Welt, zu der räumlichen Entwicklung der Form zu kommen, desto stürmischer bewegt sich der Umriß auf der engen Fläche. Man sieht mit Staunen einen polternden Kampf der in unscheinbaren Linien gezeichneten Gestalten. Daß ein Mann von Genellis schon rein körperlichen Kraft, den die Kenntnis der Pinselführung und die Gewöhnung an große Aufgaben riesige Wände beherrschen gelehrt hätte, nie zur Entfaltung kam, das lag weniger in der Ungunst der Verhältnisse, als an seinem Ungeschick, sich in diese zu finden: Ein allzu Gesunder in einer Welt der Vatermörder und der Stege an den Beinkleidern.

Ähnlich war Rahl. Ich erinnere mich dunkel des großen,

schweren Mannes aus meines Vaters Werkstätte und der Zeit, da er meiner Mutter Bildnis malte, eine für jene Tage vorzügliche Arbeit. Auch er war von derbem, schlagendem Witz, ein echter Wiener in seiner freien Lebensführung, in der ganzen Art sich zu geben. Das war eben ein Merkmal der Zeit, daß die aus dem Bürgerstand Hervorgehenden anders, derber gesittet waren, als etwa der Adel; daß selbst in den Sitten tiefe Schluchten vornehm und bürgerlich trennten. Rahl war ein Künstler für Künstler. Wohin er kam, gewann er auf sie tiefen Einfluß. Seine Art mit Schwarz zu untermalen hat in Leibl ihre Nachwirkung gefunden. Auf meines Vaters Kunst, wie wohl auf viele andere, hat er den ungünstigsten Einfluß gehabt, denn er verleitete den Freund durch seinen eigen-tümlich tiefen, von den Venetianern, namentlich von Tintoretto erlernten Ton, zu einer für die Landschaft wenig geeigneten, angeblich vornehmeren Farbe. Da er nun neben venetianischer Malweise Rafaels Zeichnung, Michelangelos Wucht und als durchaus sinnsame Natur ein gutes Stück Correggio in seine Kunst mit hinübernahm, so war er Mengs näher gekommen, als irgend einer seiner Zeitgenossen. Er konnte malen, den Pinsel wuchtig führen. Er schuf manches Werk von meisterhafter Ausführung. Das alles trieb ihn auf das Dekorative. Die Spintisiererei war ihm verhaft, er wollte eindringliche Vorgänge auf großen Wänden zeigen, nicht um jede Gestalt und um Nebendinge streiten, nicht in der Sorgfalt für die Einzelheiten sich verlieren, sondern starke Wirkungen schaffen. Sein Arbeiten mit Händen und Füßen, seine Raschheit im Fertigstellen, sein breites Lachen, mit dem er sich über verftiegene Gedankenmalerei hinwegsetzte, haben ihm bei der allezeit gesitteten Ästhetik fast noch mehr geschadet als die vielbeschrieene Roheit seiner breit hingemalten Gestalten. Wenn er das Schiff des Odysseus und die Sirenen auf dem Vorhange der Wiener Oper und dabei sich im Wasser schwimmend darstellt als einzigen, der „zu den Menschen“ will, so wendete sich die Kritik von einem so unsittlichen Menschen ab, der selbst das Erhabene verhöhnt: sie wollte nichts mehr mit ihm zu thun haben, nicht einmal in Wien, wo die ästhetischen Tugenden noch nicht so ins Kraut geschossen waren. Hähnel, der Dresdener Bildhauer, ein Faun seiner Natur

nach, erklärte Rahl für den Vertreter der Lieblosigkeit in der Kunst; was habe ihm sein Geist genützt ohne Liebe? denn die Kunst bedürfe der Liebe, wie die Liebe des Hönnens. Nur wer Hähnel kannte, versteht den Humor dieser Beurteilung! Es ist in ihr versteckt ein gutes Stück Reid darüber, daß Rahl ihm in vielerlei Hinsicht sehr überlegen war.

Eine Vorahnung der Richtung der Folgezeit zeigt sich in Genelli und Rahl, die Rückstrahlung der Sinnlichkeit, die unter der Herrschaft des Gedankens einzudörren in Gefahr war!

Sie ist es auch, die Wilhelm Kaulbach seinen unvergleichlichen Einfluß auf den Geschmack des deutschen Volkes gab. Es gibt eine Sinnlichkeit, die mit dem Sinneswerkzeug des Auges in der Natur wahr sieht und eine andere, die aus dem Erkennen des dem Sinn Angenehmen zum Besitz reizt. Das ist die nach Kant unästhetische, ohne die es aber nach meiner Ansicht keine Kunst gäbe. Kant und nach ihm so viele Kritiker, zu denen kantische Gedanken auch dann sich durchgeschwizt hatten, wenn sie selbst nie eine Zeile von ihm lasen, wollen, daß das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ohne Interesse sei; oder wie F. Goldfriedrich dies neuerdings aus Kant entwickelt: Indem wir etwas als schön beurteilen, abstrahieren wir von der Befriedigung unseres Begehrungsvermögens. Mir will scheinen, daß dies unwissenschaftlich ausgedrückt, heißt: Schön ist, was uns nicht begehrlich macht. Die Künstler waren aber wohl allezeit darüber einig, daß, was uns begehrlich macht, nicht immer schön zu sein brauche; daß aber das sinnliche Begehrten ein gut Stück Antrieb zur Kunst sei, daß auch die geistige Besitzergreifung der Natur und das Festhalten ihrer Form ein sinnliches Begehrten sei.

Kaulbachs Sinnlichkeit hat etwas von jener Heines. Sie hüllt sich in allerhand Schleier, sie wagt sich nicht offen an den Tag. Man hat den Eindruck, als wäre sie sein Leben lang nicht zur Ehe gelangt, sondern als habe sie ihn zur Kunst in das Verhältnis eines heimlich zuschleichenden Liebhabers gebracht. Es gibt von ihm eine Anzahl von Zeichnungen, in denen er die däsigsten Schweinereien darstellt. Man sieht ihnen an, wie sehr dem Maler der Nerv dabei erregt war. So etwas hat nur noch Giulio Romano

gemacht, dem er in so Vielem ähnlich ist, obgleich die Lehrer beider sich nicht gleichen. Sobald Kaulbach nicht für den heimlich sichern- den Kreis seiner Freunde arbeitete, traute er selbst seiner Sinnlich- keit nicht. Es ist jene Laurens, die Mimili-Stimmung, in die er hier versetzt. Das Röckchen der Mädchen, den Mantel der Haremsschönen der persischen Großkönige rückt er um einen Zoll höher als er liegen sollte; man sieht ein Stück Wade oder Busen, Hintern oder Geschlechtsteil mehr als die Sachlage nötig macht. Das ist reizend, das nannte man gottvoll, das machte dem ganzen Werke Freunde. Und wenn einer wagt, darüber zu hadern und zu greinen wegen der paar Zoll Weiberfleisch, so ist er eben einfach ein Schulfuchs, ein Eiferer: Darf der Künstler nicht das Nackte darstellen?

Das ist das eine, die augenfällige Form der Kaulbachschen Lusternheit. Die zweite ist seine tiefe Verbeugung vor der Schön- heit, nämlich vor dem von der Ästhetik nicht Faßbaren, was ge- fällt: Weichheit der Linie, wohlgebildetes, die Muskelhärte und den Knochenbau umhüllendes Fett, Glätte der Haut, Regelmäßigkeit der Gesichtszüge. Das macht so Vielen einen Menschenkörper schön. Zeichnet man dazu den Kopf kleiner als er im Leben ist, die Hände und Füße zu zierlich, die Gestalt überschlank, so kann man sicher sein, daß sie für ideal genommen wird. Nicht jeder hat den Geschmack, solche Idealgestalten hervorzubringen und zu beleben. Es besteht ent- schieden eine besondere Begabung hierfür. Kaulbach hatte sie in hohem Grade. Er hatte vier, im besten Fall fünf Menschenarten zu seiner Verfügung — auch der Bösewicht, welcher stets Franz Liszt ähnlich sieht, ist schön von Körper; und mittelst dieser erfüllte er die Welt mit Freude und Entzücken.

Er war ein Meister des Aufbaues; das Zusammenstellen von Gestalten, so daß große Linien das Bild gliedern und beherrschen, wurde ihm viel leichter als Cornelius, ging ihm viel flüssiger von der Hand. Er war beholfener als jener, er ließ sich auch wohl mehr von den Alten helfen. Damals galt Lebrun für einen Aus- bund von Verkehrtheit und Hohlheit. Aber Kaulbach scheint ihn doch sehr fleißig benutzt zu haben. Hinsichtlich des Entwurfes ist er vollkommen sein Schüler. Man sollte die Kunst des 19. Jahr-

hunderts viel mehr darauf untersuchen, als bisher geschehen, in-  
wieweit sie die Tochter jener des 18. Jahrhunderts ist, wider Willen.  
Bei uns meint man zumeist, mit Carstens sei die Überlieferung durch-  
brochen. Kaulbach beweist, daß sie stärker war, als Carstens und  
Cornelius. Die Menge wußte, was schön ist. Die Berliner hatten ihr  
fertiges Ideal, nach dem sie selbst den Großmeister Cornelius maßen,  
und da er vor ihm nicht bestand, wurde er von seiner Höhe gestürzt.  
Das Ideal kam aber nicht aus der Kenntnis der Natur. So aus-  
geschnitten die Damen jener Zeit gingen, so wenig wußte doch der  
Berliner damals wie heute, wie ein nacktes Weib, ein Mann aus-  
sieht. Ihr Urteil über die Schönheit einer gemalten nackten Ge-  
stalt war ein Vergleichen nicht mit der Natur, sondern mit ihnen  
bekannten älteren Gemälden; das als schön empfundene Ideal war  
noch immer die Rococogestalt. Der Rococozug in Kaulbach war  
es, der seine Werke als schön, ihn als den erlösenden Meister er-  
scheinen ließ.

Mein Vater erzählte mir, Kaulbach habe ihm zu Ende der  
dreißiger Jahre seine Zeichnung Das Narrenhaus geschenkt. Sie  
war entstanden aus einer starken sinnlichen Erregung, nachdem ein  
Arzt Kaulbach in einer Irrenanstalt herumgeführt hatte. Mehrere  
Nächte hatte er nicht schlafen können, ehe er die Eindrücke zeichne-  
risch niederlegte. Er hielt damals nichts von diesem Blatt. Denn  
1826 hatte Kaulbach Düsseldorf verlassen, um Cornelius nach  
München zu folgen. Er hatte in der Zeit, in der er am Rhein  
selbstständig schuf, einer farbigeren, malerischeren Richtung zugestreb't,  
hatte in der Natur unmittelbare Anregungen gesucht. Die Sitten-  
malerei, die dort später so lebhaft betrieben wurde, hatte auch ihn  
beschäftigt. Jene Zeichnung ist aber nach damaligen Begriffen  
„Genre“; Cornelius konnte an ihr daher kein Gefallen haben. Die  
Kunst, sagte er, habe über die vom Genre gebotene Brücke gehen  
müssen, um Aufnahme beim Volke zu finden; sie sei aber zur  
Selbstständigkeit berufen und müsse diese erringen und erhalten, so  
gut wie die Dichtung. So erstaunt Kaulbach über den Kunstbetrieb  
war, den die Kartonmalerei in München eingeführt hatte, so hatte  
er doch noch nicht die Kraft, ihm zu widerstreben. Bei einem  
Glaß Bier besprachen sich damals die Cornelius' Deckenentwürfe

ausführenden Künstler, welches Gewand der gezeichneten Gestalten im Bilde gelb, grün, rot und blau werden sollte; man kam erst in Verlegenheit, wenn diese Farben nicht mehr der Zahl nach ausreichten. Mehrere Maler begannen das Deckenbild je in einer Ecke; kamen in der Mitte die Pinsel zusammen, so war es fertig. Jeder der schwärmerisch am Meister hängenden, langgelockten Jünglinge war aber mit der Aufgabe, so dem Meister zu dienen, voll befriedigt.

Erst nach und nach kam Kaulbach die Erkenntnis, daß dieser Idealismus schon stockig zu werden begonnen hatte, daß seine aus realistischen Absichten entstandene Zeichnung selbständigen Wert habe. Und nun erbat er sie von seinem Vater zurück, der sie noch im Alter das Beste nannte, was Kaulbach je gemacht habe. An dem in München wieder erwachenden Realismus erkannte Kaulbach erst die Bedeutung seiner jugendlichen Versuche, die er nun lebhaft wieder aufnahm. Man erhoffte in ihm einen deutschen Hogarth; namentlich die Buchhändler waren rasch bei der Hand, die auftauchende Begabung auszunutzen. Einer allein verlangte von ihm 25 solche Narrenhäuser und ließ sich nicht durch eine Ablehnung irre machen. Schuster bleib bei deinem Leisten, schrieb er; durch Ihr Talent sind Sie nun einmal auf die Narren angewiesen!

In die Frühzeit seines Ruhmes gehörten auch die Zeichnungen zum Reinecke Fuchs. Als in den siebziger Jahren dieser Ruhm zu schwinden begann, als die Bedenken gegen Kaulbach immer lauter wurden, tröstete man sich damit, daß der Reinecke, dieses Wiederaufleben des echt deutschen Tiergedichts ewigen Bestand in der Kunst des Volkes und der Gebildeten haben werde. Wie viel witziger sind sie als die Holzschnitte des Jost Ammans und Virgil Solis aus dem 16. Jahrhundert; wie viel durchbildeter in der Form; wie viel stärker dringt das Menschentum in die Tiere ein als etwa bei Riedinger und Tischbein; wie viel mehr Seele haben sie, als Landseers und Morlands englische Darstellungen; wie viel weiter gehen sie in der Vertiefung als des Franzosen Grandville damals durch ganz Europa fliegende Witzblätter, die ja auch mit Vorliebe Tiere behandelten, Tiere mit Menschenköpfen oder Menschen

mit Tierstichen, und die Tageshelden verhöhnten! Heute lautet freilich das Urteil fast überall umgekehrt. Landseer ist ein Tiermaler, der mit gewaltigem Können eine tiefe Kenntnis der tierischen Eigenschaften und Formen verband. Wenn man ihn einen Vorwurf macht, so ist es, außer der zu glatten Farbe, das Streben, das Tier zur Darstellung menschlicher Empfindungen zu missbrauchen, es eine Rolle spielen zu lassen. Grandville ist viel schlagsicher, viel beweglicher als Kaulbach. Die alten Holzschnieder thaten so unrecht nicht, bildlich nur andeutungsweise darzustellen, was mit der Genauigkeit an Wahrscheinlichkeit verliert. Kühl und verstandesmäßig leer sehen uns die Blätter an, die noch dazu durch die abscheulich lederne Behandlung des Kupferstiches misshandelt wurden. Von ihnen sagte man einst, sie seien wahre Volkskunst. Aber ich habe nie ein Blatt aus diesem Werk in einer Bauernstube gesehen, während ich dort hundertfach jenen derben, unfürstlichen Holzschnitt sah, auf dem die Tiere des Waldes den Jäger zu Grabe tragen, wahrlich ein Gedanke von mehr Tiefe als in irgend einer Zeichnung Kaulbachs! Es ist also im Volk die Lust an der Tierdichtung vorhanden. Aber sie muß unbefangen, nicht gespielt mit geistreichen, weltgeschichtlichen oder parteipolitischen Beziehungen sein. Ist schon Goethes *Reinecke* kein Volksbuch geworden, wie es die Vorläufer im 15. Jahrhundert waren, so ist Kaulbachs *Art*, den *Witz* zu überwälzen, erst recht nur für die geschaffen, die geistig neben ihm standen. Man hört boshaftes Meckern, nicht lautes Lachen aus den Zeichnungen. Und nur dieses steht an!

Nichts hat Kaulbachs Ruhm so verbreitet, wie seine Zeichnungen zu Goethes *Frauengestalten*. Die Bervielfältigung durch Photographie brachte Ton in die Blätter, den der ganz im Argen liegende deutsche Kupferstich zu geben verlernt hatte; sie wurden durch Jahrzehnte der beliebteste Zimmerischmuck, gehörten im Album zum eisernen Kunstbestand deutscher Bürgerhäuser. Wer, der diese Zeit mitmachte, hat sie nicht mit Freude betrachtet? Adolf Stahr schrieb damals, 1865, sein Buch Goethes *Frauengestalten* aus gleicher Absicht wie Kaulbach. Man wollte Goethe erklären, ihn dem Volk näher bringen, indem man ihn nach der neuen Em-



Wilhelm Kaulbach: Die Zerstörung Jerusalems  
Nach dem Stich von K. H. Mierj



pfindungsart zustützte. Andere Künstler griffen das gangbare Geschäft auf: Das Illustrationswesen kam mächtig in Schwung, die Fülle des Gebotenen war es, die endlich von der Lust daran heilte: Zuckerwaren und selbst in Speck und Paprika gebratene Rebhühner sind kein so angenehmes Essen für alle Tage wie Brot oder Rindfleisch. Aber wenn man danach fragt, wie die aus der Romantik hervorgehende, an Goethe irre gewordene deutsche Bildung den Altmeister auffaßte, so ist Kaulbach gewiß so lehrreich und lehrreicher als Stahr. Es war ein Zuckerguß von Bartheit und Volksfreundlichkeit, von allerliebster Feinsinnigkeit und von nekischer Anmut über den alten Herrn in Weimar gekommen, zu dem er selbst wahrscheinlich die aller verdutztesten Augen gemacht hätte.

Mit all dem ließ sich wohl viel Ruhm und noch mehr Geld verdienen, aber es war doch nicht große Kunst. Anfangs glaubte Kaulbach, in dieser mit Cornelius Hand in Hand gehen zu können. Noch fühlte er sich als dessen Schüler, nannte sich selbst bis ans Ende dazu bestimmt, dem Meister in den vorge schriebenen Bahnen zu folgen, so seinen Zweck erfüllend. Das schrieb Kaulbach noch 1831, als er bei Schadow in Düsseldorf zum Besuch war; mehr zur Mahnung an sich selbst als zum Ausdruck eigener Überzeugung. Denn schon erklärte Cornelius Kaulbachs Gegenstände für völlig ungeeignet zur bildenden Kunst, ja, warnte ihn vor der Ausführung des ihn besonders beschäftigenden Gedanken, der Hunnenschlacht. Eine solche Mischung von Geschichte mit Gespenstischem sei unkünstlerisch; es handelte sich um den Kampf der Erschlagenen in der Luft nach ihrem Tode in Fortsetzung des furchtbaren Schlachtengrimmes. Da der junge Künstler auf seinem Vorhaben beharrte, war der geistige Bruch fertig. Seit der Vollendung des Kartons 1834 war Kaulbach dem Meister ein gefährlicher Nebenbuhler in der Gunst der Kenner geworden, hatte ihn in jener der Gebildeten vielfach überholt. Graf Raczyński, der Entdecker und Lobpreiser der Düsseldorfer, bestellte das Bild in Öl. Als es in Berlin eintraf, freilich nur braun in braun, ein gemalter Karton, war der Graf ebenso begeistert wie ganz Berlin, des Gefühles voll, das vollkommenste Werk unserer Zeit, sogar aller Zeiten zu besitzen. Der Maler Wach sagte, Kaulbach habe

genug für seinen Ruhm gethan, wenn er auch jetzt aufhöre zu malen. Und er hatte Recht! Man fürchtete, selbst Tizians Farbe könnte das Werk nur schädigen, Rafaels Maxentiusschlacht sei übertroffen, selbst im wildesten Schlachtengewühl herrsche Schönheit und Adel. Der König schenkte 1842 dem Grafen den Baumplatz, auf dem heute Wallots Reichshaus steht, damit er ein Schloß für seine Sammlung und deren vornehmstes Stück, Kaulbachs Hunnenschlacht, baue.

Kaulbach aber ging nach Italien, um zu sehen, wie ein solches Werk zu malen, in Farbe umzusezzen sei. Ihm war es zur Überzeugung geworden, daß der Karton allein das Bild nicht mache. Dreißig Jahre alt zog er über die Alpen, um prüfend zu lernen. Aber die Venetianer erschienen ihm doch nur als großartige Genremaler; die Grabfiguren Michelangelos im Deposito zu Florenz als manierierteste Gliederverrenkungen; an Rafaels heiliger Cäcilia in Bologna wurde der Aufbau scharf getadelt, die Farbe bewundert. Morelli, der italienische Kunstgelehrte, hat sich darüber hinreichend lustig gemacht. Denn der Aufbau ist von Rafaels, die Farbe ganz und gar das Werk des Restaurators, der zur Zeit Napoleons I. das Bild von der Tafel auf Leinwand übertrug. Dann, in München, schloß Kaulbach sich in seiner Werkstatt ein und übte sich im Malen, machte Kopf- und Gewandstudien in aller Heimlichkeit; denn ein Meister von Ruf durfte von Rechts wegen damals nicht mehr lernen wollen, er mußte den Kanon der Kunst schon längst inne haben, frei geworden sein, wie man das nannte. Und so konnte denn Teichlein, Kaulbachs Begleiter, von diesem sagen: Italiens Kunstschatze seien spurlos an ihm vorübergegangen.

Geschichte müssen wir malen, lehrte Kaulbach, Geschichte ist die Religion unserer Zeit, Geschichte allein ist zeitgemäß! Wozu die Bahnen von Jahrhunderten durchmessend, Altes nachahmen? Cornelius hatte ja schon die deutsche Sprache in der Kunst geschaffen; es galt nur noch, sie weiter auszubilden und mit ihr Großes zu sagen, das, was die Zeit bewegte, was aus der Zeit geboren war. Auch das Sprechmittel des Malens müsse hereingezogen werden in die neudeutsche Kunst, aber nicht durch Anlehnung

an die Alten, nicht durch eine neue Renaissance, sondern durch Einordnung in das Bestehende, das Deutsche, das nur unserem Volk Eigene, das, wodurch unser Volk in der Kunst das erste der Welt, gleichwertig mit den Athenern und Florentinern geworden sei. So entstanden Kaulbachs geschichtsphilosophischen Bilder, die Zerstörung von Jerusalem, dann die ganze Reihe im Treppenhaus des Berliner Museums in der Überzeugung, daß der Maler auf einem der Gipfelpunkte alles menschlichen Wirkens stehen. Immer dieser suchte er durch fleißiges Lesen in die Geheimnisse, in den Geist der Weltgeschichte einzudringen; nicht die Vorkommnisse, sondern die aus ihnen sich ergebende philosophische Erkenntnis zu fassen. Die Zerstörung Jerusalems ist ihm nicht ein römisches Strafgericht an einer beliebigen Stadt des fernen Osten, sie ist der Abschluß eines großen ausgelebten Reiches, einer ganzen Gesittung; er malte, wie er selbst sagte, den Geist Gottes in der Geschichte, die Allgegenwart des unsagbaren Etwas, das über den Wassern der Schöpfung schwelte, das aus der Geschichte und ihren großen Tagen zu ihm redete. Er wollte kein Salonstück geben, sondern das hohe Lied der Tragödie der Menschheit, wie es nur die Orgel spiele in den Kirchen; brausende Tonflut in majestätischen Wirbeln! Liszt, Guido Görres und andere haben seine Bilder in Musik gesetzt.

Kaulbach war der gefeierte Verwirrlischer einer in unserem Volke lebendig gewordenen ästhetischen Ansicht über die höchsten Zwecke der Kunst. Und wenn Einheit in Wollen und Vollbringen das künstlerische Glück machen, so ist Kaulbach ein gewaltiger Meister. Lessings Bildern fehlte für jene Zeit die packende Handlung; Bendemanns Jeremias und trauernde Juden stellen Empfindungen, nicht Thaten dar; Kaulbach läßt sowohl die dargestellten Handelnden wie die Zuschauer über das Geschehende empfinden. Hier atmet der Geist der neuen Zeit, nicht schlaffe Lyrik. Gegen das jüngste Gericht von Cornelius gehalten locht bei ihm leichter und fühner Wurf der Gruppen, Schönheit; ja Schönheit selbst dort, wo die Erregung am mächtigsten war, Schönheit im Zorn, in der Verzweiflung, im Tode!

Auch die Farbe hatte Kaulbach mit in das Kunstwerk gezogen, um seine Wirkung zu heben. Die Farbe war minder fräftig, als man

sie von den Düsseldorfern damals schon gewöhnt war, aber sie erschien der älteren Schule als ein Eingriff in das Gebiet des abstrakten Idealismus, das Cornelius umzeichnet hatte und den er in Berlin nun neben Kaulbach in seinen Arbeiten für den Campo santo in ernster Würde übte. Man nahm leidenschaftlich Partei. Der Maler, der später so viel darunter zu leiden hatte, daß er der stärkeren koloristischen Ausbildung nicht zu folgen vermochte, wurde in seinen ersten Arbeiten von den Älteren aufs heftigste um des Gegenteils willen verurteilt. Preller, der noch mit Goethes Wohlwollen Gesalbte, fand, daß Cornelius mehr Begabung für Farben habe, als Kaulbach und die Seinen. Von Kaulbach, den er höhnend den modernen Kunstheros nennt, sagte er, seine Zerstörung Jerusalems sei um vieles schlechter als eine Stobwassersche Schnupftabaksdose. Das sei die Misère in großem Maßstabe. Vielleicht wäre er ein besserer Genremaler geworden, zum Historienmaler sei er zu geistesarm, er würde seine Kunst selbst überleben. Menzel sei sein Gegensatz: der sei auf dem Wege, Großes zu leisten, Kaulbach wolle aber immer das, was er nicht könne; sein Schönheitsfimmel ziehe die Menge an, befriedige aber niemals die, welche hinter der Schale den Kern suchen.

Preller ist nicht der erste und war nicht der letzte, der in jedem Kunstwandel den Untergang der Kunst sah. Es ist aber vielleicht gut, sich klar zu machen, daß der Unkraut, der zu allen Zeiten erblang, auch ertönte, als die Männer auftraten, die heute die Jungen mit demselben Tone begrüßen.

Mehr noch beschäftigte Kaulbach in Kunst und Ungunst die Geister durch seine Tendenzbilder, durch das Eingreifen in die Tagesfragen mittels der Kunst. Darin war ihm Lessing vorausgegangen. Hat denn wirklich unsere Zeit keine Substanz, rief Böcher 1842, unser Bewußtsein keine Heimat, unser Wille kein Pathos? Er führt aus, daß die Religion Neues nicht biete, wie es die Zeit fordert, daß eine allgemeine unendliche Unsicherheit in der Wahl der Gegenstände und als Folge ein Ringen nach neuen Lebensformen in die vom Boden des Volksbewußtseins entwurzelte Kunst gekommen sei. Eins aber bleibe: ein Stoff, aus dem die werdelustige Zeit die Kraft zu neuem Leben schöpfen könne. Die

Bergangenheit, die Geschichte! Wir leben uns in die großen entscheidenden Vorgänge der Geschichte ein, in die Glanzblicke, wo die bewegende Seele des Völkerlebens auf die Oberfläche emportaucht. Thue die Kunst desgleichen! sie male uns immerhin Götter; aber die Gottheit, die uns in der Geschichte erscheint, die Geister der Geschichte; so wird sie in die Herzen des Volkes erschütternd dringen. Greife zur Geschichte! rief auch Julius Meyer; so rief jeder Ästhetiker vom ersten zum letzten: Male die großen Wendepunkte, in denen sich der Geist zur entscheidenden, die Geschichte einer Welt bestimmenden That zusammenfaßt: aus denen seine Unendlichkeit in einen Strahl gesammelt leuchtet, und du wirst das moderne Ideal schaffen, das keinem früheren an Gehalt oder an Schönheit nachstehen wird! Nicht den Gott wollte man sehen, der in Wundern von außen in die Geschichte eingreift, sondern den, der sie in ihrem unzerreißbaren Zusammenhang offenbart, den sollen die Maler darstellen. In Kaulbachs Jerusalem tadelten diese Kritiker nicht wie andere den Gegensatz zwischen Dichtung und geschichtlicher Wahrheit, sondern das Eingreifen des Wunderbaren, der Propheten, Engel, des ewigen Juden. Das heißt für Böcher den göttlichen Geist der Geschichte nicht im Bilde geben, sondern neben das Bild fügen, durch sagenhafte Nachhilfe den erhabenen Stoff verderben. So seien Kaulbach wie Cornelius, trotz dessen herrlichen Zeichnungen zum Nibelungenlied, von der Geschichte zur Sage abgeschwenkt, während in jener noch gewaltige ungehobene Schätze liegen. Auch Julius Meyer warf Kaulbach vor, daß er nur das geläufige Rüstzeug der alten Kunst hervorhole, um das, was er in seiner eigenen Erscheinung nicht recht fassen könne, wenigstens annähernd durch die noch immer dankbaren Figuren einer vergangenen Phantasiewelt zu verbildlichen. Aber diese Welt sei längst ein leeres Zeichen, das Schemen einer begrabenen Götterwelt; der mythologischen wie der wirklichen Welt habe er durch die unreine Vermischung beider gleich übel mitgespielt.

Mit diesen ästhetischen Vorwürfen wäre Kaulbach schwerlich in der Gunst der Maler, des Volkes gestürzt worden. Das entscheidende Wort sagten die jungen Kunstgelehrten, die nun zu größtem Einfluß auf die Massen kamen, die Presse und mit ihr die Geister beherrschten:

Julius Meyer, Anton Springer, Alfred Woltmann und andere. Sie hielten Kaulbach vor, er habe als Künstler nicht genug gelernt, er sei ebenso wie Cornelius unfähig, die Dinge wirklich durch die Kunst glaubhaft zu machen. Er müsse das von der Ästhetik gehätschelte Vorurteil ablegen, daß ideale Entwürfe der Ausführung, des lebendigen Farbenscheins im Grunde nicht bedürfen; er müsse den Irrtum ablegen, daß solche Werke in der Zeichnung, im Schwung der Linien den gemähen Ausdruck fänden. Nicht bei dem Volke, nicht bei den Künstlern, sagt Woltmann, machen seine Schöpfungen Eindruck, sondern nur im gebildeten Publikum. Dies fühlte sich durch den stofflichen Inhalt angezogen, der seiner Bildung schmeichle. Im Anblick des Bildes „orientierte es sich durch die Lektüre eines gedruckten Programmes, das ihm die Intentionen des Künstlers erschloß“ — ich schreibe absichtlich das halb französische, halb klassische Kauderwelsch nach, das damals ein Kunstgelehrter für gebildet hielt und das so ganz und gar zeigt, wie er selbst Kaulbachscher Art voll war. Man staune das gewaltige Rüstzeug an, das der Maler aufwendet, um seinen Gegenstand auf die Bühne der Kunst zu bringen. Der einschmeichelnde Fluss der Linien läßt übersehen, daß der Färbung Wahrheit und Haltung fehlen; man begnügte sich mit der unvollkommenen künstlerischen Wirkung; wird doch der Scharfsinn und die Überlegung des Beschauers auf das Lebhafteste in Anspruch genommen.

Das wurde freilich erst 1878 gesagt. Zunächst galt es andere Kämpfe auszufechten, die über die Wahl des rechten „historischen Momentes“.

Ein endloses Streiten darüber. Es giebt wohl nicht zwei Menschen, welche die eigene Zeit, sie mögen sie noch so genau kennen, gleich beurteilen, aus gleichen Ursachen, aus gleichen Folgen erklären. Wieviel weniger kann es gelingen, eine fremde Zeit richtig zu erfassen. Die Geschichtsschreibung hat das Streben „objektiv“ zu sein. Sie kann es, solange sie einfach Thatsachen wiedergiebt, alle ihr erreichbaren Thatsachen ohne Wahl und ohne Prüfung. Sobald sie abwägend sichtet und zusammenfaßt, wird sie „subjektiv“, hört sie auf, wahre Geschichte zu sein, sondern ist jene, die dieser oder jener für wahr hält, nach bestem Gewissen. Wie das Streben

nach einer reinen Schönheit ist das nach der allen oder doch nur allen Guten richtig erscheinenden reinen Wahrheit nichts mehr als eine Krankheit der Zeit.

So war bei jedem geschichtlichen Bilde ausgeschlossen, daß alle ihm zustimmten, sobald es eine noch die Geister beschäftigende Frage berührte. Und darin liegt ja der sogenannte Geist der Geschichte, daß nicht die vorübergehenden, nebensächlichen, sondern die großen, dauernden Fragen in ihr zum Ausdruck kommen sollten; oder richtiger, daß man in der Geschichte nach einer Bestätigung der Ansichten suchte, die man über ernste, noch offene Fragen einmal hatte. Die Geschichte soll unsere Lehrmeisterin sein. Mir will aber scheinen, als sei sie die allerundeutlichste und verworrenste Lehrerin, die man sich denken kann. Jeder hält in ihr für wahr, was ihm paßt; schimpft den anderen einen schlechten Kenner, der die Dinge anders auffaßt; und jeder macht durch gewagte, notwendigerweise viele der unzähligen Umstände übersehende Vergleiche zwischen alten und angeblich ähnlichen neuen Verhältnissen und Vorkommnissen der Welt weis, die Dinge in ihr wiederholten sich, so daß ein Beispiel für das andere die Lösung biete. Wie tausendfach ist gesagt worden, daß die Völker der Abfall von ihrem Gottes oder ihren Göttern in das Verderben gestürzt habe: wie oft ist unserer angeblich gottlosen Zeit damit der Untergang angedroht worden! Und wie überzeugend klar hat Graf Gobineau nachgewiesen, daß nicht der Mangel, sondern die Überfülle an Religionsübung fast bei allen verflossenen Völkern der Welt neben dem Verfall herging. Also selbst mit diesem größten Satz, den die Geschichte angeblich lehrt, steht es ganz zweifelhaft. Nun gar mit einem Bilde, das in einem Augenblick Ursache, Wirkung und Folgen einer Weltentwicklung darzustellen sich unterfängt! Es ist die neue Forderung der Ästhetik, die großen Gedanken in geschichtlicher Form zu geben, wohl außerordentlich befürchtend für das Schaffen gewesen, aber das ihr folgende Schaffen war wieder gelehrt, nicht künstlerisch.

Darstellung weltgeschichtlicher Männer und Begebenheiten! Nicht bloß Ereignisse, die einst geschahen, sondern die einen Einfluß auch auf anderweitiges Geschehen hatten und diesen Einfluß auch

zeigen; das Bild als Verknüpfung zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Nicht die übergeistreiche Art Kaulbachs: das Bild soll geschichtlich richtig, möglich oder doch wahrscheinlich sein; man hat wohl dem Maler wie dem Schriftsteller dichterische Freiheit zugestanden, aber diese soll über das Glaubliche nicht hinausgehen. Kaulbach hatte in seinem Reformationsbilde im Berliner Museum durch die Missachtung dieses Gesetzes den denkenden Beschauern sein Bestehen vor Augen gerückt. Er hatte in realistischer Behandlung Männer aus fünf aufeinander folgenden Jahrhunderten so zusammengebracht, als ob sie im Leben miteinander verkehrt hätten; als ob es sich um eine der Geschichte angehörige Begebenheit handelte, während doch diese Möglichkeit aus zeitlichen und örtlichen Gründen ausgeschlossen ist. Darum ist das Bild schlecht, ästhetisch falsch. Dies Urteil ist nach der Vollendung des Bildes weit verbreitet gewesen. Es trifft ebenso und stärker auf Rafaels Disputa, ja es trifft auf fast die ganze ältere Historienmalerei zu, die in unzähligen Dingen, Kleidung, Nebenumständen, Missverständnis, der Geschichte die schwersten Fehler gegen die Wahrscheinlichkeit beging. Man denke z. B. an einen Maler, der etwa ein Jahrhundert früher als Kaulbach malte, an Tiepolo; der stellt im Würzburger Schlosse die Trauung des Kaisers Friedrich Barbarossa mit Beatrix von Burgund dar: den Kaiser mit großer Halskrause, Gnadenkette, Puffenärmeln, die Kaiserin im Reifrock, das Gefolge in der Kleidung des 18. Jahrhunderts; den ganzen Vorgang in einem Säulenhofe des späten Barock; man kann wohl sagen, das nicht ein Stück wahrscheinlich ist; man kann bis in die Einzelheit den Satz verteidigen, das in Wirklichkeit damals, 1156, nichts so ausgesehen habe, wie es Tiepolo darstelle. Hatte also die idealistische Kritik recht in ihrer Forderung der inhaltlichen Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit, so hat Tiepolo ein schlechtes, richtiger gesagt, kein geschichtliches Bild geschaffen. Und das war die Ansicht aller, die etwas von der Sache verstanden.

Es gehörte demnach vor allem wirkliche geschichtliche Kenntnis zum Schaffen des Geschichtsbildes, namentlich Kenntnis der Dinge, die der Zeit das äußerlich sichtbare Erkennungszeichen gaben, also

der Sitten, der Trachten, der Kunst- und Lebensformen der darzustellenden Zeit. Die Künstler, die bisher die Philosophie und die Dichter kennen zu lernen getrachtet hatten, wiesen sich nun auf die Kunstgeschichte. Und sie thaten sehr gut daran, denn die Wissenschaft des Schönen war ja auch von dem philosophischen Ergründen zum geschichtlichen Darstellen des Werdens der Kunst umgeschwenkt. Die Kunstgeschichte wurde zu einer führenden Wissenschaft, sie begann in der Folgezeit die das Urteil der Menge leitenden Kritiker zu stellen.

Betrachtet man den kunstgeschichtlichen Betrieb nach dem Gegenstände, dem sich die Wissenschaft widmete, so ist das auffallende Merkmal der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der Niedergang der Anteilnahme für die Antike. Freilich, wenn man den Umfang der Studien nach den Vorlesungsverzeichnissen unserer Universitäten beurteilt, so sieht die Sache umgekehrt aus. Jede Universität hat ihre Archäologen. Geschichte der alten Kunst, ihre Nebenwissenschaften werden überall gelesen, selbst dort, wo die neuere Kunst keine Vertreter hat. 1829 gründete Preußen das 1874 an das Reich übergegangene Archäologische Institut in Rom, um die Kenntnis der Denkmäler zu fördern; in Athen besteht eine Schwesternanstalt; beide haben ihren Mittelpunkt in Berlin. Da das Lateinische und Griechische in unseren Gymnasien, das Lateinische auch in den Realgymnasien nach wie vor gepflegt wird, so besteht ein weit verbreiteter Stand klassisch gebildeter Lehrer und in diesem ein trefflicher Untergrund zur Verbreitung der Liebe für alte Kunst. Die griechische Plastik eignet sich vorzüglich zur Nachbildung in Gips wird durch die Umrisszeichnung wie durch die Photographie besser wiedergegeben als etwa die Bilder der neueren Kunst — kurz, es sind alle Vorbedingungen vorhanden, und waren es durch das ganze Jahrhundert, daß die antike Kunst die am besten Erkannte, die am tiefsten in das Tagesleben Eingreifende sei und sein werde. Unsere großen Dichter, die in den Händen aller sind, nahmen ihren Inhalt auf, die Übersetzer haben die alten Dichter zum Gemeingut gemacht, unsere größten Denker haben sich mit den Gesetzen alter Kunst beschäftigt, unsere Künstler dienten ihr.

Und doch, trotz der gewaltigen Anstrengungen tausender von  
Gurlitt, Kunst, 2. Aufl.

Schulen und Schulmänner, Dichter und Denker, ist die Strömung des Jahrhunderts die wachsende Gleichgültigkeit gegen die „Klassik“. Sie lässt sich in allen Künsten verfolgen, sie zeigt sich im öffentlichen Leben. Selbst so gewaltige Anreize, wie sie durch Schliemanns Grabungen, durch die Aufdeckung von Olympia, durch die Funde von Pergamon gegeben wurden, haben dies nicht ändern können. Es fehlt der Archäologie wahrlich nicht an tüchtigen Männern. Winckelmann ist nicht ohne Nachfolge geblieben. Ottfried Müller, F. G. Welcker, Otto Jahn, Brunn, Michaelis, Curtius, Treu, Furtwängler und Benndorf, um nur an einige Namen zu erinnern, haben immer wieder aufs neue das ganze Gebiet umzuackern versucht, und nicht bloß durch Einzelforschung, sondern durch geistiges Verarbeiten der gesamten Erkenntnis, es zu einem dem Volk fruchtragenden machen wollen. Die antike Kunstgeschichte, an der sich mehr wie an anderen geschichtlichen Wissenschaften alle Völker gemeinsam beteiligen, da alle das gleiche, außerhalb besonderer Volksleidenschaften liegende Streben haben, ist durch deutsche Forscherarbeit gewaltig umgestaltet worden. Der vornehme Rang, den Winckelmann den Deutschen unter den Erforschern der Kunstdenkästen gab, ist nicht verloren gegangen, obgleich wir so lange unter den großen Wettbewerbern die geringsten äußersten Mittel zur Verfügung hatten. Und doch der Rückgang; doch die Klage der gefeiertsten Hochschullehrer, daß sich ihre Lehrsäle leeren; der Sammlungsleiter, daß andere Museen besser besucht sind; die sich mehrenden Vorschläge, wie dem Schwinden der Teilnahme durch Änderung der Prüfungsordnung für die zur Kunst zu zwingenden jungen Philologen und andere geistvolle Mittel abzuholzen sei. Winckelmanns Auftreten beschäftigte ganz Deutschland. Noch heute feiern seine Nachfolger in der antiken Kunstgeschichte alle Jahre ihr Winckelmannfest. Aber man hat sie mit boshaftem Doppelsinn, leider nicht ohne guten Grund, die Windelmännchen genannt.

Nicht die Gründe hierfür sollen untersucht werden, sondern die Thatache ist festzustellen. Die Teilnahme hat sich der neueren Kunstgeschichte mit größerer Lebhaftigkeit zugewendet, obgleich für diese alle Bedingungen ungünstiger lagen. Eine Probe: Es gibt keine nicht vom Staat unterstützte, wirklich von den Gebildeten ge-

lesene Zeitschrift, die sich allein mit Altertumskunde beschäftigt; es giebt deren wenige, die die Kunstgeschichte im ganzen behandeln, und in diesen spielt die Archäologie eine sehr untergeordnete Rolle; es giebt sehr viele, die die neueste Kunst pflegen. Die Archäologie als ältester Zweig der Kunstgeschichte hat es glücklich dahin gebracht, ein Tummelfeld für Sonderforschung zu werden; sie redet, wenn sie wissenschaftlich wird, eine unverständliche Sprache. Einst Be- herrscherin des schöngeistigen Denkens unseres Volkes ist sie heute ohne Einfluß darauf. Und wenn sich auch wieder neue Strömungen in der Kunst den Alten nähern, den Archäologen, wie sie ihrer Mehrzahl nach ihr Geschäft betreiben, werden sie kein Wasser auf die baufällige Mühle leiten, wenigstens solange der Mühle Thätigkeit nur im Klappern besteht.

Die Kunsthistorie hat Rumohr zu danken, daß er ihr durch seine Italienischen Forschungen ein neues Verhältnis zur italienischen Kunst gab, auf dem dann Jakob Burckhardt und andere weiter bauten. Sie muß es Karl Schnaase danken, daß er durch seine Niederländische Briefe den Kreis des Verstandenen, Verstehenswerten außerordentlich erweiterte; und Franz Augler, daß er in seinem Handbuch der Geschichte der Malerei 1837 zuerst nur für eine Kunst, dann im Handbuch der Kunstgeschichte seit 1841 für alle drei Künste statt einer Sammlung von Notizen einen Überblick über das gesamte Schaffen gab, einen aus der allgemeinen Geschichte sich entwickelnden Aufbau schuf, den dann Schnaase mit Hilfe mehrerer Genossen seit 1843 in dem großen Werke Geschichte der bildenden Künste mit Geist und Vielseitigkeit, im Sinne der philosophischen Erfassung des Inhalts der Zeiten ausbaute. Und endlich darf man nicht vergessen, was Wilhelm Lübbe für die Verbreitung einer allgemeinen kunstgeschichtlichen Bildung durch seinen Grundsatz der Kunstgeschichte that, der in neununddreißig Jahren zwölf starke Auflagen erlebte.

Absicht dieser Bücher war, durch Kunstgeschichte zur Kunst oder doch zum Kunstverständnis zu erziehen. Sie erreichten eines: Die Werke der Alten wurden nicht mehr mit den Augen der Begeisterung, sondern mit den schärfer prüfenden der Geschichte betrachtet. Man sah in ihnen nicht nur Vorbilder, sondern ein Stück geistiger

Entwickelung; man untersuchte sie auf ihre Quellen und auf ihre Folgen, als Glied in der Reihe menschlicher Schöpfungen. Vorfächer und Nachfolger der Gefeierten wurden sorgfältig beobachtet, und im Beobachten lernte man sie verstehen und lieben. So erweiterte sich der Umkreis des als gut, als lehrreich, als hohe Kunst zu Würdigenden von Jahr zu Jahr. Man vergleiche beispielsweise zur Erkenntnis der Rückwirkung dieser Untersuchungen die zwölf Auflagen von Lübbes Kunstgeschichte untereinander. Wie nach und nach ganze Zeiten in Aufnahme kamen, wie die Gelehrten ins Kunstland auf Entdeckungsreisen gingen und die Fahne des Verständnisses hier und dort als Zeichen der Besitzerergreifung hissten; wie sie, mit ästhetischen Scheuklappen wohl ausgestattet, den Kopf nach allen Seiten wenden lernten, verwundert das Verachtete schön, das Verhöhte ernst, im Unbedeutenden Sinn fanden. Ich darf wohl mitreden von dieser Stimmung, die ich selbst durchmachte, als ich mein Buch über die Barock- und Rokokoarchitektur vorbereitete. Ganz eingeschüchtert war ich Mitte der siebziger Jahre an die Arbeit gegangen, von der mir jeder als einer durchaus unerschöpflichen abriet. Wer will sich dauernd mit dem Widerfinnigen beschäftigen! Und nach Jahren des Sehens, des Einlebens hatte ich alle Mühe, mich vor Über schätzung jener Zeit zu bewahren!

Bis dahin hatte die Ästhetik die Kunstgeschichte als ihr Nebenfach betrachtet. Die Gelehrten der über die Mutter hinauswachsenden Wissenschaft, hinauswachsend nicht an Geist, wohl aber an Umfang des Betriebes, haben der Ästhetik einfach mit Nichtbeachtung geantwortet. Die Geschichte der Ästhetik, wie sie noch heute geschrieben wird, kennt die Arbeiten der Geschichtsschreiber nicht oder behandelt sie als Nebenfachlich. Die Kunstgeschichte hat sich in ihrer Weise gerächt und sich immer weniger um die Ästhetik gekümmert. Beide gingen, zum gegenseitigen Nachteil, ohne Teilnahme nebeneinander ihren Weg. Es gab noch einige Leute, die das ganze Kunstmessen umfassten, die etwa einen solchen Merkstein am Scheidewege bilden, wie Alexander von Humboldt an dem der Naturwissenschaften. Ein solcher war Moriz Carrière. Sein Hauptwerk *Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit* hält aber mehr ein alles beschleckendes Wonnegefühl vor den

Hoheiten des Geistes zusammen als eine wirkliche Tiefe. Mir will scheinen, als sei Hermann Hettner der letzte gewesen, der im vollen Umfange Ästhetiker und Kunstgelehrter war, wenn er gleich nicht über alle Teile seines Wissens schrieb.

Die Absicht, durch Kunstgeschichte das Volk zum Schönen zu erziehen, kann aber heute bereits als ebenso gescheitert gelten, wie die ästhetischen Versuche. Das sieht man schon daraus, daß so viel über die Sache gesprochen und geschrieben wird. Ganz und gar aufgegeben ist aber die Absicht, durch Kunstgeschichte die Künstler zu erziehen, wie man wohl einst gehofft hatte. Die Romantiker glaubten wohl, daß ihnen dies durch ihren Hinweis auf die mittelalterliche Kunst gelungen sei. Aber ein einwandfreier Zeuge aus jener Zeit, Rumohr, erklärt, daß die jungen römischen Maler von den Schriften der Romantiker wenig Kunde genommen hätten; wie denn überhaupt, sagt er, der Künstler viel weniger liest, als die Litteratoren anzunehmen geneigt sind. Selbst Friedrich Schlegels Andeutungen über deutsche Kunstwerke in Paris, die 1803 geschrieben wurden, hätten erst auf die durch Widerspruch gereizten Gemüter der Künstler und wesentlich später Einfluß gehabt. So ist's geblieben. Geärgert haben die Kunstgelehrten die Künstler genug; genützt haben sie ihnen wenig.

Freilich, eine Zeit lang schien die Sache anders, waren die Maler selbst Kunstgelehrte geworden. Es ist wohl nur ein Zufall, daß keiner von ihnen, wie so viele Architekten, eine wirklich bedeutende Stellung im gelehrt Fach einnahm, wie etwa Eastlake, Redgrave, Crowe u. a. in England. Ernst Förster wäre zu nennen. Aber eine Nebenwissenschaft wurde von vielen betrieben, die Kostümfunde. Hermann Weiß, der Verfasser so wichtiger Werke über diesen Zweig, entstammt als Maler der Düsseldorfer Schule. Er konnte sich zwar auf vielerlei Vorarbeiten, so namentlich auf die Italiener und auf zahlreiche Einzeluntersuchungen stützen, aber er gab doch in Wort und Bild etwas weit Besseres als seine Vorgänger. Sein Buch haben die Maler wohl am öftesten von allen Kunstgeschichten in Händen gehabt, wenigstens die Geschichtsmaler; nicht weil es gehaltvoller ist als viele andere, sondern weil es das Handwerkszeug in bequemer Weise bietet.

Der Ruf nach Wahrheit förderte zunächst das Streben nach Kenntnis der äußeren Erscheinung vergangener Zeiten. Wie die Architekten in der Stilkennnis, in der Fähigkeit alte Formen nachzuahmen forschritten, so erlangten die Maler vielerlei Kenntnis von alten Stoffen, Kleidern, Waffen, Geräten. Das ist gewiß sehr loblich und nötig, wenn man eine vergangene Zeit darstellen will, so wie sie war. Die Kostümkunde ist aber keine Kunst, sondern eine Wissenschaft. Man kann sie als große Wissenschaft betreiben, wenn man den letzten Grund der Wandlungen einer so merkwürdigen Lebensäußerung, wie die Tracht ist, zu ergründen sucht. Aber wenn man nur wissen will, welchen Schnitt die Gugel im 15. Jahrhundert oder die Pluderhose im 17. Jahrhundert hatte, so ist das ein Forschen nach nicht sehr wichtigen Fragen. Wer diese Untersuchungen eifrig betreibt, für den sind sie „interessant“. Denn interessant ist alles, wofür man sich interessiert. Hört man auf, sie zu betreiben, so sind sie oft herzlich gleichgültig.

All diese wahrheitlichen Werte, die seit K. F. Lessing und Pilny ans Licht gebracht wurden, indem man die Geschichtsbilder in immer richtigeres Kleid steckte, können nur bemerkt werden, wenn die Beschauer dieselben oder doch ähnliche Kenntnisse haben. Nur kann man alle Tage im Theater sehen, daß es die Zuschauer gar nicht stört, wenn der König in einem der Shakespeare'schen Dramen auf einem Rokokothrone sitzt, ja selbst, daß nur Wenige dagegen Einspruch erheben, wenn sich Agamemnon auf einem solchen niederläßt. Es haben eben alle die mit so viel Lärm verkündigten Errungenheiten der Bühnenkunst nicht für sich zu erwärmen vermocht. Solange die Meiningen mit lautem Geschrei hinausposaunten, wie echt sie seien, hat man sich die Echtheit gefallen lassen, sich wohl gar mit ihr ernstlich beschäftigt. Aber ein wiziger Kopf, wie Paul Lindau, merkte sehr bald, daß sie im Widerspruch stehe mit der oft haarsträubenden Unechtheit Shakespeares und auch noch Schillers. Und man begnügte sich bald mit dem Wahrcheinlichen, das heißt mit dem Zugeständnis, es gehe auch ohne volle Echtheit, da sich die eigentlich historische Stimmung durch den rechten Schnitt der Hosen und Mieder nur auf die im Theater nie ganz zu befriedigenden Trachtenkundigen, aber nicht aufs Volk übertragen lasse.

Sieht man die Fragen genauer an, so zeigt sich, daß die Künstler mit ihrer Trachtenkunde eine Thorheit gegen sich selbst begingen. Sie selbst stimmten die Beschauer erst kritisch. Die selben Kunstmäuse, die Holbein oder Dürer alle Fehler ruhig hingehen ließen, weil diese sie in ihrer Unschuld begangen hätten, stöhnten ihr Wissen durch, um dem schuldigen neuen Maler Irrtümer nachzuweisen, und eilten, wenn sie solche gefunden hatten, seine Bilder für schlecht zu erklären. Das waren sie denn auch, wie alles, was hinter dem Erstrebten zurückbleibt.

Eine neue Art Inhalt war gefunden, der Kritik ein neuer, wieder außerhalb des Wesens der Kunst liegender Maßstab geboten. Es erschien vor kurzem eine Sammlung von Aufsätze, die Titus Ulrich seit 1848 in der Nationalzeitung veröffentlichte, und die als Muster der Behandlung solcher schriftstellerischer Arbeiten in jener Zeit gelten können. Eine gute Kritik eines Geschichtsbildes wurde damals so angefertigt: Erstens schildert man das Bild, zweitens den dargestellten Gegenstand an der Hand der Geschichtsquellen. Dann sucht man zu erklären, ob der gewählte Augenblick ein geschichtlich bedeutender war; welche Gründe ihn zeitigten; welche Folgen er hatte; ob diese Folgen heilsam waren. Für den Liberalen wird das Heil in der Freiheit und Bildung gesucht, galt der „Despotismus“ und die „Bigotterie“ als das allgemein anerkannte Unheil. Es scheiterte aber schon zumeist die Einigkeit der Richter an der Frage, ob das ganze Bild innere Berechtigung habe, das heißt: ob es die guten, läblichen Triebe in der Volksentwicklung fördere. Dann kam die Untersuchung, ob der Maler den entscheidenden Augenblick gut getroffen; ob er die Stimmung in diesem richtig gefunden und kräftig ausgedrückt habe, ob die Wirkung der Hauptfiguren durch die Nebenfiguren hinreichend unterstützt werde; ob jene die bezeichnenden Nebenerscheinungen in der Geschichte scharf kenntlich machen; ob die Trachten, die Örtlichkeit richtig und in einer Weise behandelt wurden, daß auch sie zur Stimmung mithelfen, nicht zur malerischen, sondern zur geschichtlichen. Dann kam die Symbolik: Ulrich findet in dem schwarzen Sammet über den Leichen in Gallais Egmont und Horn und in dem weißen Leinenüberzug den Gegensatz zwischen

finsterem Unwetter und der klaren Ruhe des Todes, zwischen der Nacht des Despotismus und dem hellen Tag der Freiheit; dazu aber in den hervorstechenden Rot der Mäntel der Schützen jenen Blutton, in dem die spanische Gewaltherrschaft das Land bereits getaucht habe. Eine solche Besprechung des Kunstwerkes nennt Ulrich: den stofflichen Intentionen schriftlichen Ausdruck geben.

Man sieht, daß der Inhalt nach wie vor den Wert des Bildes bestimmte. All die Dinge, die von ihm gefordert werden, sind nicht auf dem Wege künstlerischen, sondern wissenschaftlichen Schaffens zu suchen, all diese können auf einem Zettel niedergeschrieben, aus Buchauszügen zusammengetragen werden, ehe auch nur die erste Linie einer Skizze aufgezeichnet ist; all dies kann man klar und geistreich schaffen, im Gedanken herstellen, selbst wenn man auch nicht weiß, wie ein Bleistift gespißt und ein Pinsel gewaschen wird. Und: ein gut ausgewaschener Pinsel, pflegte mein Vater zu sagen, ist der Anfang aller Malerei. Der Inhalt hatte nur insofern eine Änderung erfahren, als er nicht mehr auf transzendentale Dinge, sondern auf Menschen ausging, auf Menschen in Hosen und Röcken oder in Toga oder Chlamys; und auf Dinge, die es in der Wirklichkeit gab oder doch gegeben haben soll.

K. F. Lessing malte seine Hufsbilder, seine Darstellungen aus Luthers Leben; Kaulbach sein Zeitalter der Reformation, in dessen Mittelpunkt Luther steht, seinen Peter Arbues. Zahlreiche ähnliche Bilder entstanden; protestantische Glaubenshelden, Dulder für Freiheit und Recht, Kämpfer für das Wohl des Vaterlandes und des Volkes wurden auf riesigen Wänden und auf Leinwand dargestellt; ein Zeitalter geschichtlicher Kunst brach an, das sich an Umfang der zu leistenden Aufgaben mit Unrecht für geringer als die Renaissance hielt. Alle deutschen Staaten wetteiferten in der Aufgabe, den Malern Flächen zur Verfügung zu stellen. Welch riesige Aufgaben in Bayern, in der Glyptothek, in den Arkaden des englischen Gartens, im Königsbau, der Allerheiligenkirche, der Residenz, der Bonifaziuskirche, der Nationalgalerie — alle in München. Wäre eine wahre Lebenskraft in dieser Kunst gewesen, so hätte sie etwas wahrhaft Packendes zu schaffen reichlich Zeit und Gelegenheit gehabt. Aber müde schleppte sich der Pinsel über die

Flächen, die Bilder wurden von Jahr zu Jahr schlechter. Auch sonst fehlte es nicht an Aufgaben bis in die letzte Zeit hinein. Wenngleich das Fresko bald andere Malweisen ablösten, Malweisen, in denen dem Wunsch auf Echtheit der farbigen Darstellung des Stofflichen besser entsprochen werden konnte, so blieb doch die Absicht dieselbe. Der Besteller wollte Gedanken an den Wänden haben; der König befahl, daß die Vaterlandsliebe, die Liebe zum allerhöchsten Hause, die Treue, der Gehorsam in geschichtlichen Beispielen auf die Fläche gebracht werde; oder der Ruhm, die Tapferkeit, die Gelehrsamkeit, die Gerechtigkeit. Der Zweck war sittlich, belehrend; erreicht sollte er werden durch malerisch zu feiernde Tugend. So haben es schon die alten Niederländer gemacht, indem sie ihre Rathäuser nicht mit Allegorien, sondern mit den vor Augen des Besuchers sich abspielenden Beispielen der Gerechtigkeit, der Frömmigkeit, der Entzagung schmücken ließen.

Das Merkwürdige ist nur, daß selbst den Zeitgenossen, jenen, die die Bilder in ihrer ersten Frische als neue Errungenheiten sahen, nie ganz wohl vor ihnen wurde. Die Begeisterung der von Cornelius befriedigten Ästhetiker kehrte nicht wieder. Hundertsach sagten die Kunstgelehrten den Malern, daß sie sehr wenig im Vergleich mit Rafael, mit Tizian, mit Dürer oder Holbein zu gelten hätten; daß unsere Zeit armelig sei, weil es ihr am Ausdruck ihrer selbst fehle; weil sie in die Fremde gehen müsse, zeitlich oder örtlich, um malerisch zu wirken.

Man empfand, daß diese Kunst nicht der Anfang einer neuen Entwicklung, sondern an anderer Stelle schon zu ihrem Endpunkte gelangt sei, ehe sie in Deutschland wirklichen Boden fände.

Woher aber kam dieses „historische Genre“? Es ist nicht neu. Die Italiener hatten es bereits; Vasari malte Schlachtenbilder in der redlichen Absicht, wahr zu sein. Es kommt wieder, besonders in den Schlachtenbildern des Van Loo, den Gemälden Lebruns, hier freilich verquickt mit allerhand Sinnbildlichen, in den großen Darstellungen feierlicher Hofhandlungen mit großen Reihen von Bildnissen, wie sie das 18. Jahrhundert liebte. Das hatte schon Paolo Veronese gegeben und nach ihm Tiepolo bis an die Schwelle der neuen Kunst herangetragen. Aber die Fähigkeit, Erscheinungen

des Tages in ein ernstes, feierlich wirkendes Bild zu bringen, war so ziemlich vergessen. Nur im Kleinleben fühlte sich die Zeit darstellenswert, bis ein amerikanischer Quäker, Benjamin West, zweifellos einer der merkwürdigsten Künstler, den Gedanken wieder aufnahm. Der Tod des General Wolfe in der Schlacht bei Quebec, von West 1768 in London gemalt, war das Geschichtsbild, auf dem er zuerst wieder unter lautem Hammer der Idealisten die als lächerlich verschrieenen Einzelheiten der vorschriftsmäßigen Soldatentrachten einführte. Es ist eine entscheidende That gewesen! Noch heute hält sich das Bild, wenn auch nicht in der Farbe, so doch in Anordnung und Schärfe der Beobachtung neben den Werken der späteren Geschichtskunst. Ein zweiter Amerikaner, John Singleton Copley, hat diese Art am besten fortgesetzt: Der Tod des Grafen von Chatham, Der Tod des Majors Peirson sind 1780 und 1783 gemalte Bilder, die auch die ästhetische Grundlage dieser Geschichtsmalerei geschickt darlegen. Es handelt sich überall um die Wahl des entscheidenden Augenblicks, um die Fähigkeit, im Bilde die Aufmerksamkeit auf den Punkt zu lenken, wo dieser Augenblick die vollendende Wirkung ausübt. Diese beiden in London zu Ehren gekommenen Amerikaner blieben dort auch fast die einzigen, die den Mut hatten, die Geschichte wahrheitlich darzustellen. Das hat seinen guten Grund! War doch auch der amerikanische Krieg der einzige, der wirklich die Völker tief beschäftigte, der die Leidenschaften in Für und Wider erregte. Die Amerikaner fühlten sich als geschichtliches Volk; sie machten selbst ihre Geschichte. Es ist daher auch kein Zufall, daß die Kunst des „historischen Genre“ zunächst nach dem Frankreich übersprang, das anfing das Beispiel der Amerikaner nachzuahmen, als Volk geschichtlich zu werden. In David einzelne Versuche: hart stritt noch der Idealismus mit der Thatssache, daß die im heißen Kampf um die Zukunft ringenden Mitlebenden nach Darstellung ihrer selbst, nicht nach einer idealen Umschreibung ihrer Person verlangten. Der erste Anstoß gegen den Idealismus vollzog sich daher auf dem Gebiete der eigenen Geschichte. Der Tod Marats, das Schlachtenbild, wie es die napoleonischen Kriege gebieterisch forderten, mußte realistisch dargestellt werden. Die Thaten des französischen Heeres waren zu

groß, die Begeisterung für das Miterlebte zu gewaltig, als daß man die Thatache hinter Sinnbildern griechischer Gewandungen, unrichtiger Gruppierung hätte verstecken dürfen. Schon Davids Krönung der Kaiserin Josefine, mehr noch Gros' und Vernets umfangreiche Darstellungen aus dem Kriegsleben des Kaisers nehmen die Anregung der Amerikaner auf, ohne selbst in der Farbe wesentlich Neues zu bieten. Es ist die französische Geschichtsmalerei so wenig von großer allgemeiner Bedeutung gewesen wie die englische, solange es sich bloß um stoffliche Fragen handelte. Der Inhalt erregte auch hier nicht die Gemüter, sondern eigentlich künstlerische Angelegenheiten: die Farbe und der Aufbau! Seit in diese ein Wandel kam, horchten die Künstler ganz Europas plötzlich auf die von Paris herüberschallenden Töne.

Die beiden großen französischen Romantiker Géricault (1820) und Delacroix (1825) zogen nach London, um dort die Wahrheit, die Kraft des farbigen Ausdrucks zu suchen, sich in ihr zu stärken. Dort allein konnte man damals malen. Eben war West, als Präsident der Akademie Reynolds' Nachfolger, gestorben, ein mit Ehren überhäufter, freilich schon überalter Mann, der auf den Gang der Dinge wenig Einfluß mehr hatte. Unter den jüngeren Geschichtsmalern — in einem Gebiete, das sonst nicht mehr in England bevorzugt war, trat William Etty damals mit kräftiger Begabung hervor. Er war der erste, der im Ton mit Entschiedenheit an Rubens anknüpfte und von diesem lernte, daß nicht die Sauberkeit der Abrundung und Sorgfalt der Einzeldurchbildung, sondern die Kraft der Farbe, des Gesamttones dem Bilde die Haltung gebe; daß man nicht nur in Linien, sondern auch in Farben komponieren könne. Er gab seinen riesigen Bildern den Einklang von Gelb und Rot, den vermittelnden Goldton wieder, der inzwischen verloren gegangen war, und verband ihn mit Reynolds' aus dem Rokoko gerettetem Verständnis für die Gliederung der Fläche durch Licht und Schattenmassen. Ettys Bilder freilich, die einst so viel Staub in England aufwirbelten, ihm die bittersten Vorwürfe als einen Verführer der Jugend und von dieser jubelnde Zustimmung als einem Genossen Byrons im Kampf gegen die Prüderie einbrachten, sind von der Welt verschwunden; er benutzte

beim Malen das verräterischste aller Erzeugnisse der neuen Farbenchemie, das Asphalt, um dessen weichen braunen Ton in die Farben einzumischen. Es hat sie völlig durchfressen, zerrissen, vernichtet, so daß man sich nur noch mühselig die beabsichtigte Wirkung klar machen kann, die ganz England einst mit Aufregung, mit Abscheu oder Bewunderung erfüllte.

„The unsophisticated human form“ war Etty's Ziel: Gottes Werk ohne Faltenwurf. Ein schlichter Mann ohne viel Gedanken, stets bemüht, sein Schaffen vor der Welt zu verteidigen, ihr zu erklären, daß die Sinnlichkeit seiner Bilder sittlich, eine Verehrungsform für Gottes schönste Schöpfung, das Weib sei; daß nur Vorurteil und Verstandesenge sein Thun anzugreifen vermögen. Er hatte nur einen Gedanken: Die Masse, die Weichheit, die Kraft des Fleisches zu malen, wie sein großes Vorbild in Antwerpen. Seine Gestalten thun nicht viel, auch sind ihre Bewegungen gleichgültig; sie haben die Augen offen, sehen aber nicht; der Mund spricht nicht; Etty malt nicht Gegebenheiten, sondern deren Aussehen; er will in Farben schwelgen. Die Folge seiner Töne ist nicht vielseitig, aber er packte immer wieder durch den Glanz, die Leuchtkraft, die Meisterschaft im Vortrag: ein Maler, kein Dichter!

Delacroix besuchte ihn in seiner Werkstatt. Der Franzose war ein anderer. Auch er hatte den Rubens neu entdeckt. Schon sein berühmtes erstes Bild, *Die Barka des Dante*, sprach jeder auf den Ton des Blamen an. Aber das war dem nervösen, leidenschaftlichen, heftigen Gemüt des Franzosen nicht genug. Die Erregung der Zeit der nahenden Revolution, der Widerstreit gegen das Bestehende, die Auflehnung gegen die trocken gewordene Lehre der Akademie, gegen die großsprechenden Plattheiten der Klassizisten pochen in heftigen Schlägen an das Herz des körperlich Schwachen, mit seinem Volke Leidenden, nur in stürmischen äußeren Aufwallungen innerlich Beruhigten. Auch hier wie in Deutschland denkt man vor dem Bilde zuerst an den Inhalt. Aber nicht in prüfender Erwägung, sondern in heftigem Mitgefühl oder Abscheu. Delacroix will uns ins Gesicht, gegen die Brust schlagen; er will der stumpfen Welt einen Stoß geben; er kämpft gegen die Lauen und ihre fade Freude am Wesenlosen, Verschwommenen, Gefälligen: das

Häßliche ist das Schöne! Das Eigenartige, Packende, Ergreifende reißt ihn hin, führt ihn aus der Gemeinheit des Daseins, aus der unedlen Zufriedenheit mit halben, uns fertigen, bedrängenden Verhältnissen zur befreienden That, zur Gewalt gegen das Schlechte, zum rücksichtslosen Kampf gegen die Rücksichtnehmerei, gegen das Hergestrahlte, Abgelebte, Ersterbende. Die große Revolution war empfindsam gewesen; empfindsam bis zur Vernichtung des dem schwärmerisch erfaßten Begriff von Freiheit, Brüderlichkeit, Gleichheit Widerstrebenden; sie hatte äußerlich, künstlerisch sich in dem Fernliegenden, Weltentfremdeten, in einer vorbildlichen, fühleren Zeit wieder zu finden geglaubt. Jetzt kam der Zornesmut in die Kunst, der nicht neue Gesetze schaffen, sondern die Gesetzmacherei zerbrechen wollte, auf daß dem Menschen die Fähigkeit gegeben werde, nach seiner Art sich auszugestalten, vollkommen frei seinen seelischen und sinnlichen Bedürfnissen nachzuleben.

Irgendwer brachte das Witzwort auf, Delacroix male mit betrunkenem Besen. Geboren in Charenton, der Stadt, in der Louis Philipp damals ein großes Irrenhaus in strengem Stil bauen ließ, mit einem weithin sichtbaren griechischen Tempel als Kapelle, mußte er sein Leben lang anhören, daß man ihn einen Flüchtlings aus seiner Vaterstadt nannte; ihn, der seinerseits jene für geisteschwach hielt, die selbst beim Bau eines katholischen Gotteshauses für Irre die klassischen Masken nicht ablegen konnten. Seine Bilder erschienen der Welt toll, trunken, weil in ihnen die zeichnerische Linie nicht klar genug eingehalten war. Das Auge war so den pyramidalen Aufbau, die Festigkeit des Umrisses gewöhnt, daß ihm vor Delacroix' Bildern irr, schwindlich wurde. Das Geheim von Chios nannte man ein Geheim der Kunst: es fehle die Geschlossenheit; es seien wirre Glieder, kein Kunstwerk; in der Mitte des Bildes ein Blick in die besonnte Ferne: Das war den Beschauern ein Loch im Bilde, da schien ihnen die Hauptfigur so notwendig hinzugehören, daß nur ein Narr sie fortlassen konnte. Jeder empfand das, selbst der sich über die Gründe seines Empfindens nicht klar war. Hier war die Kunst des Aufbaues absichtlich durchbrochen. Wir Nachlebende sehen freilich, daß der Absicht auf Freiheit so rasch die Freiheit selbst nicht folge:

uns scheint das Bild zu sehr in Gruppen zusammengehalten, in diesen fast ängstlich eng zusammengebaut. Wie so tausendfältig wurde eben auch hier junge Tollheit zu alter Bedächtigkeit. Delacroix hat es in der eigenen Lebensführung bewiesen.

Aber er war und blieb einer jener Umgestalter des Geschmackes gleich Turner, die zu allen Zeiten von der besonnenen Kritik für Irre genommen wurden. Es giebt manche, die der Welt ihren querfinnigen Willen aufzwingen, andere, die an dem Widerstände zu Grunde gehen. Es kommt zum Gelingen nicht bloß auf die Kraft des Künstlers, sondern auch auf die Aufnahmefähigkeit des Volkes an. Plötzlich vollzieht sich vor diesem ein sonderbares Schauspiel: ein junger Künstler schafft ein Werk, das alle Verständigen für abscheulich, für allen Geschmack des Schönen widersprechend, für ein Verbrechen am Geiste der Kunst erkennen. Im selben Augenblick erhebt sich aber unter den Genossen des Künstlers der Jubelruf, daß die neue Kunst geboren sei! Der Kampf tobt heftig, beide Parteien werfen sich gegenseitig ihre Ästhetik mit stürmischer Entrüstung an die Köpfe. Die Alten holen ihre bewährten Gesetze hervor; die Jungen stoppeln rasch ein paar Redensarten von Freiheit, Recht der Persönlichkeit zusammen, jauchzen den Alten ihren ganzen Abscheu, ihre Langeweile, ihr feckes Lachen entgegen, nur gehorchend ihrer Lust am Neuen, ihnen Eigenen, unbekümmert um die Folgerichtigkeit ihrer Schlüsse; denn die waren fertig, ehe die Vorderfälle da waren.

Kann man von einer Ästhetik Delacroix' reden! Sie erhebt sich auf die Höhe der Ethik jener Frauen, welche sagen: die Frau Nachbarin besitzt oder macht dies und jenes; warum soll ich es nicht auch haben und thun? Er steht zur akademischen Schönheit wie jene zur Tugend. Haben Rubens, Rembrandt, Velazquez, Shakespeare jene gehabt, ist sie bei Paolo Veronese, bei Michelangelo zu Hause? Und doch sind sie große Meister. Ihr, die ihr die geraden Nasen und die nach dem antiken Gips gezeichneten Gestalten über alles stellt, habt nie zu diesen Helden des Schaffens in einem redlichen Verhältnis gestanden! Ihr müsstet sie loben, könnt es aber nur mit Seufzern und Achselzucken. Hat denn Sokrates ein klassisches Gesicht gehabt und sind denn die großen

Männer von klassischer Gestalt? Soll man die ganze Welt über einen Leisten schlagen, die so reich an eigenartiger Form ist, bloß weil euch Akademikern, Ästhetikern nur eine Form gefällt? Ein Silen, ein Faun sind schön; alles, was freien, selbständigen Ausdruck hat, ist schön; häßlich aber ist das Langweilige, das Abguckte, das Ideale. *Le laid, c'est le beau!*

Von den Kämpfen in Paris hatte man in Deutschland gute Berichte. Seit Jahren predigten Börne und Heine, daß das Licht der Welt an der Seine leuchte. Man lese, was Heine 1831 über Delacroix schrieb, den er so ganz und gar nicht verstand. Denn das Starke, Sieghafte in ihm, die Farbe, über das wolle er keine strenge Kritik ausüben, da sie vielleicht mißlich ausfallen könne. Die „Heiligkeit des Sujets“ hindert ihn daran: das Bild stellt einen Vorgang aus der Julirevolution dar. Heilige Julitage in Paris, ihr werdet ewig Zeugnis geben von dem Uradel des Menschen, der nie ganz zerstört werden kann! Heine ist voll von dem Gedanken, die Revolution zu verherrlichen. Doch, ruft er am Schluß seiner herzlich einfältigen Sätze aus, ich vergesse, daß ich nur Berichterstatter einer Ausstellung bin! Auch wenn er es nicht vergessen hätte, würde ihm das wenig geholfen haben; denn ihm war die Kunst ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch, ihn reizte nur der gemalte Widerstand, die Auflehnung gegen das Bestehende. Und er sah nicht, daß diese im Ton des Bildes lag, den er so verhöhnte; in der künstlerischen Auffassung, die er nicht verstand; daß ein Bild den von ihm ersehnten revolutionären Zug haben könne, selbst wenn es den Sieg des „ancien régime“ feiere.

Wenn man Börnes und Heines Briefe aus Paris aufmerksam liest, so wird man weniger durch die Liebe für das Französische und den Hohn auf das Deutsche betroffen, als durch die steigende Umwandlung ihres Gedankenkreises in einen französischen. Ich möchte auf die Empfindung des Grauens hinweisen als auf eine der eigentümlichsten für die französische Romantik. Delacroix' Bewunderer, sagt Adolf Stern, mußten die Hoffnung aufgeben, ihn je zur höchsten Stufe der Kunst emporsteigen zu sehen, da eine gewisse äußerste Spannung, die Neigung zum Schauerlichen und Wilden von seiner Begabung unzertrennlich war. Diese höchste

Stufe ist für jene Zeit noch die olympische Ruhe und Gemessenheit. Delacroix erreichte diese nie. Daran ist vor allem das Grausen schuld. Man sehe nur seine Hauptwerke durch: Dante und Virgil in der Hölle, Die Mezelei von Chios, Sardanapal. Das letzte ist bezeichnend: Der Großfürst auf dem Scheiterhaufen, neben ihm die Weiber, Tiere, Diener, die er liebte und die er erwürgen lässt, damit sie mit ihm verbrennen. Todesgrauen inmitten überreichen Daseins, die Wollust im Vernichten des Schönen; das ist's! Mit Delacroix kommt die französische Nervosität ans Ruder, die von innerem Schütteln gepeitschte Sinnlichkeit, deren letzte, geilste Freude das Vernichten ist; das Wegwerfen dessen, was nicht mehr genug reizen kann, das Wühlen selbst im Ekelhaften; wenn es nur stark riecht; wenn es nur Schauder erweckt; wenn es nur die armsten, gemarterten Nerven peitscht. Sie ist nicht neu, diese Freude am Vernichten, an dem Nebeneinanderstellen von Schönheit und Untergang: der Laokoon, die Fechtergruppen, die Niobiden, der Farnesische Stier, sie gehören dem asiatischen Griechentum und in diesem derselben Empfindung an. Im 15. Jahrhundert, in der Zeit der Mystik, der wildesten Askese, der Geißelei feierte sie ihre Triumphe: Die Niederländische Malerei, Rogier van der Weyden, Goes, die deutsche Bildnerei sind voll von solchen Nervenerregungen: die Kunst, welche die behaglichen Herren Direktoren und Assistenten in unseren Staatsammlungen so gern „naiv“ nennen, obgleich keiner von ihnen je so tief, so grüblerisch, so unnaiv gedacht hat, wie die Mystiker. Sie kamen wieder in den leidenschaftlichen Tagen der Gegenreformation, in den protestantischen Grabsphantasien der Zeit des dreißigjährigen Krieges und den Martyrien der jesuitischen Kirche; sie spielten eine starke Rolle in der Darstellung des Gekreuzigten. Zwei Gegensätze hier: die einen können vor Nervosität das Blut nicht sehen und sind entsezt, wenn ihnen Leiden vor Augen gestellt werden. Ihnen kann Christus nicht schön, die Darstellung seines Todes nicht zart genug sein. Ist denn das Jammerbild am Kreuze eine Aufgabe ästhetischen Schaffens? Wer mag in Wahrheit dauernd eine Leiche in schrecklicher Lage vor Augen stehen haben? Ist es möglich, diesem abscheulichen Bild mit Berehrung zu nahen? Schinkel, der Nervöse,

in Irrsinn Verstorbene, hat es oft genug versucht, einen mit ausbreiteten Armen auf der Weltkugel stehenden Christus zu schaffen und hinter ihm sinnbildlich das Kreuz aufzurichten, um eine Kreuzigung ohne Schmerzen im Bilde anzudeuten, nicht das Gräßliche darzustellen. Die anderen wollen dem Beschauer mit beiden Fäusten an die Nieren. Delacroix ist von dem Holze der Bildschnitzer des 15. Jahrhunderts, die den Gekreuzigten in Form und Farbe wahrheitlich, mager, zerfchrotet von Leiden mit natürlichem Haar und natürlicher Dornenkrone, blutrünstig, überdeckt mit Wunden, mit ersterbendem Blick, blauen Lippen der Welt vor Augen stellten. Das sind nicht minder Nervöse, nur wirkt auf sie die Erkrankung anders; sie lieben noch starke Getränke; sie gehen noch mit kräftigem Wollen durch die Welt; sind nur im Lärm ruhig, während jene die Stille suchen.

Die Nervosität ist dem französischen Schaffen eigen geblieben. Die Hast der gallischen Rasse trieb sie in der Dichtung wie in der Kunst zu immer neuen Reizmitteln. Mit der Entstehung von Paris, die unter Napoleon III. ihren Höhepunkt erreichte, der lauten lustigen Rücksichtslosigkeit des Sinnenlebens und der heimlich schlechenden Verachtung der Familie ging eine wundersame Kunst daher! Was alles wurde gemalt! Die ganze Geschichte wurde durchforscht nach Verbrechen, nach grausigen Geschehnissen. Der muhammedanische Osten war beliebt, weil er dem Norden an jener kalten Selbstsucht überlegen ist, durch die sich die nervenstarke Völker als Herren behaupten, den Feind ohne Erbarmen vernichtend. Welche Freude, wenn in der Darstellung des Grauigen ein Schritt weiter geschah, das Blut der Enthaupteten in breiter Lache über die blendend weiße Marmortreppe herunterzuließen schien, zum Greifen wahr, zum Erbleichen gräßlich!

Freilich, wenn ein deutscher Landpastor oder ein Jenenser Universitätsprofessor vor diese Bilder trat, so konnte er sie nicht verstehen, so kunstverständig und gebildet er sonst sein möchte. Wozu diese Erregungen! Was gehen uns all diese Gräßlichkeiten an? Spricht aus ihnen nicht nur die Lust der Maler, aufzufallen, die Beschauer und mit ihnen den Ruhm an sich zu locken?

Die Dauer des Beifalles, den ihre Werke fanden, ist ein  
Gurlitt, Kunst. 2. Aufl.

Gegenbeweis gegen diese Annahme. Die Bilder hatten und haben ihre starke Gemeinde. Wer die Erregungen des französischen Volkes etwa während des deutschen Krieges beobachtete, ihre blutrünstigen Erfindungen, ihre Begeisterung für Schlachtenberichte, in denen dem Feind das Gräßlichste an Roheit, Gewaltthat oder Vernichtung angedichtet wurde; wer dann Gelegenheit hatte, Blätter, wie den Père Lachaise zu lesen, der den Parisern Bericht über die Schandthaten ihrer Landsleute in Versailles brachte; wer all diese hysterischen Überreizungen des französischen Volkes in Grausen und in Aufbrodeln der Gerechtigkeit gegen dieses, die zumeist Schwäche ist, in Blutthat und in höhnendem Zugeständnis der Selbstsucht beobachtete, der wird den Malern als Propheten und Trägern eines Gedankens, einer Eigenart des Volkes nicht gram werden können. Denn nur der Unverständige, der in Grundsätze Eingekapselte erwartet von dem Einzelnen mehr als Ausdruck seiner Zeit und seines Volkes. Die Franzosen würden Bismarcks Größe verstehen, wenn er eines Tages seine Macht benutzt hätte, um zehn Nachbarn eigenhändig zu erwürgen und deren Güter an sich zu reißen; wenn er seinem Kaiser Gift gegeben hätte, um mit irgend einer Prinzessin eine Nacht leidenschaftlicher Lust zu verleben; oder wenn er nach Jahren Gefängnis in Ketten mit einem Worte über die Brüderlichkeit aller Menschen gestorben wäre. Der Mann aber, der seine Pflicht thut, sagt, was nötig ist und nicht mehr, seiner Frau treu ist und kein romantisches Erlebnis hat, der ist ihnen noch heute unkünstlerisch; den verstehen sie nicht; sie können ihn nicht als ungewöhnlich nehmen. Er ist ihnen ein Durchschnittsmensch, mag er so groß sein wie er will; denn ihm fehlt das Nervenerregende!

Die deutschen Verhältnisse waren viel zu eng, das deutsche Leben viel zu spießbürgerslich, die deutsche Denkart doch noch zu nervenstark und, wo ihr die Kraft fehlte, nicht thatenhungrig, sondern ruhebedürftig, als daß eine ähnliche Romantik bei uns lange hätte Boden finden können. Es ist naturgemäß, daß bei uns die Folge der Zeitfrankheit Stille wurde; das deutsche Sittenbild ist das Gegenstück zur französischen Mordbegebenheit; die Franzosen betäubten ihre Unruhe, die Deutschen lullten sie ein. Jene gingen in die Gerichtssäle, auf den Markt; diese in die Kinderstuben,

auf's Land; jene suchten Anregung, diese Erholung; beiden war dort nicht wohl, wo der gleichmäßige Hammerschlag der männlichen Arbeit dröhnte.

In Deutschland hatte das Neue, das romantische Empfinden nur in die Dichtung stärkere Erregungen gebracht. In der Kunst hatte es sich in die Bande einer sanften Kirchlichkeit zurückgezogen. Der Most gebärdete sich nicht stürmisch bei uns, der Kampf blieb in stillen, gemästigten Formen.

Die dreißiger Jahre lenkten Deutschlands Blick von Rom fort, wo die deutsche Romantik in so bequeme Gleise geführt worden war, und wiesen ihn auf Paris. Die dort ausgefochtenen künstlerischen Schlachten begannen auf Deutschland einzuwirken, die deutschen Künstler zogen statt an den Tiber an die Seine. Sie hatte es satt, nur bei den großen Toten zu lernen, sie wendeten sich an die Lebendigen.

Von nun an beginnt Paris und seine Zweiganstalt Antwerpen, denn wesentlich mehr war sie nicht, die deutsche Kunst aufzusaugen. Nicht wenige in Deutschland Geborene wurden Franzosen. Der Maler hat es ja besser als der Dichter, er spricht eine allen verständliche Sprache, solange es sich nicht darum handelt, sehr Tiefes zu sagen. Heine und Börne gelang es nicht, französische Schriftsteller zu werden, so sehr sie es bedauerten, nicht zweien oder mehr Völkern zugleich dienen zu können. Aber Maler, wie die Brüder Lehmann oder Ferdinand Heilbuth, gleich Heine Hamburger und dem Heinischen Kreis in Paris nahe stehend, brachten es fertig, französische Künstler zu werden. Als 1870 die Deutschen aus Frankreich ausgewiesen wurden, ward Henry Lehmann, als Mitglied des Instituts und Lehrer der Kunsthalle, von dieser Maßregel nicht betroffen; Heilbuth ging nach England, um so schnell als möglich nach Paris heimzukehren. Rudolf Lehmann, Heinrichs Bruder, der abwechselnd in Paris, Rom und London lebte, ist gleich ihm einer jener überall gern Gesehnen, aber Heimatlosen, wie sie der Heinische Geist vor 1870 erzeugte. Die deutsche Art jener Zeit hatte keinen Reiz für sie; sie lebten das deutsche Leben nicht mit; sahen nur die Schwäche, das politische Elend, die mangelnde Anmut und eine Gedankentiefe, die ihnen eher tölpelhaft als bewunderungswürdig erschien.

Die vornehme Welt in Deutschland, die ihre Sitten und Anzüge, ihr Hausgerät und ihre Gedanken, seien dies nun königstreue oder freiheitliche, von Paris bezog, schätzte auch die von dort kommenden Maler vor allen. Daß sie die deutschen Bildnisse nicht mochte, ist ihr nicht wohl zu verargen. Denn der Idealismus lehrte, daß der Maler nicht etwa die Natur nachahmen, sondern ein Höheres geben sollte. Nicht die Melodie eines schönen Frauenkopfes, sondern eine aus dieser geschaffene Symphonie wollte die herrschende deutsche Kunst hervorbringen. Da waren fast nur die vom Idealismus nicht Berührten tauglich, etwas Treffendes, Sachliches, Echtes zu liefern. Es ist kein Zufall, daß der gesieiertste deutsche Bildnismaler der Zeit, der dann auch in Paris seinen Wohnsitz hatte, Franz Winterhalter, ein Schüler Langers war, des Schülers von Mengs, also ein Maler, der noch vom Rokoko und seinem Können zehrte. Sein Mitschüler war August Riedel, der in Rom als ein Stück Rokoko in seiner galanten Malweise bis in das Jahr 1883 hineinlebte, immer verliebt, immer von schönen Frauen umgeben, die er mit allen ihm zur Verfügung stehenden Reizen der Farbe darzustellen strebte. Er war doch noch ein Maler; einer, der durch die Farbe reden wollte; dazu ein Mann, der längst nichts mehr von Deutschland und seiner hohen Kunst wissen wollte, sondern im Völkergemisch von Rom allein sich zu Hause fühlte. Andere Schüler Langers entwickelten sich ähnlich. So Paul Emil Jacobs, der schöne Orientalinnen in Darstellung des alten Testaments malte, in Gotha ein künstlerisch einsames Leben führte, in Deutschland als Realist bespöttelt, in England hoher Auszeichnungen gewürdigt. Einem dritten Schulgenossen, Josef Karl Stüber, vertraute König Ludwig I. die Herstellung seiner Schönheitsgalerie, einer Reihe von Frauenbildnissen an, bei der es ihm nicht auf die hohe Kunst, sondern auf die Wahrheit ankam. Denn die schönen Frauen der deutschen Höfe hatten herzlich wenig Lust, sich durch Abstrahieren von realer Wirklichkeit zu einer idealen Bedeutung erheben zu lassen; und den bösen Männern waren die schönen Weiber lieber als die idealen; ja sie machten sich wohl gar lustig über das, was nach anerkanntem Urteil der Wissenschaft das Höchste in der Bildniskunst war. In Berlin nahm

Eduard Magnus eine ähnliche Stellung ein; in Wien Franz Amerling, Franz Schrotzberg, Kriehuber und andere. Die vom Kongreß her dort gepflegte Bildniskunst — Lawrence hatte ja in Wien gearbeitet — wurde durch die Zeit der Kartonherrschaft hindurch aufrecht erhalten in einem von der deutschen Entwicklung gesonderten und daher auch von der deutschen Kunstgeschichte wenig beachteten Fortleben des malerischen Könbens. Rom war für viele dieser Künstler ein beliebter Markt. Was Wunder, daß sich die dort eintreffenden Idealisten über sie empörten. Noch 1860 schrieb Friedrich Preller, die Photographie sei diesen Kunstfalschmünzern zum Untergang geboren; denn die Maschine gebe das ihnen so schmackhafte Detail besser wieder. Die Regimenter schrecklicher Porträtmaler hätten den Todesstoß! Handfertigkeit, Gedanken, denen jeder Topfbinder nachkommen kann, bezeichne man heute als Kunst! Preller war, wie viele zu jener Zeit, der Ansicht, die Photographie werde den Realismus umbringen, da die Maschine die Dinge richtiger wiedergebe, als der Mensch es könne, selbst wenn er sich zur Maschine erniedrige. Wie sehr haben sie sich getäuscht!

In Deutschland setzte die realistische Geschichtsmalerei bei den Düsseldorfern zuerst ein. Neben Lessing steht dort der Halb-amerikaner Emanuel Leutze an erster Stelle, der für die deutschen Künstler auch als Gründer der Kunstgenossenschaft von Bedeutung war. Leutze malte Vorgänge aus der englischen und amerikanischen Geschichte, und wenn er vielleicht Wests und Copleys verwandte Darstellungen auch nicht genauer kannte, so schwelten ihm doch gewiß die Stiche nach deren Bildern vor Augen, die er in Amerika in jedem Hause finden konnte. Mit diesen hat er gemein, daß er nichts geben wollte als die That, den geschichtlichen Vorgang. Washingtons Übergang über den Delaware ist ein Bild, das sich tief ins Gedächtnis der Amerikaner eingeprägt hat, weil in ihm das Pathos minder aufdringlich ist als sonst in den Bildern der Zeit.

Anders bei K. F. Lessing. Er kann sich, so sehr er auch versicherte, ohne Nebenabsichten zu schaffen, der Seitenblicke auf die eigene Zeit nicht enthalten, wenn er das 15. und 16. Jahrhundert malt. Huß und Luther schauen sich nach dem Beifall der liberalen

Partei um und trogen dem jüngsten Ultramontanismus. In seinen Bildern fand das zeitgenössische Urteil melancholische Hinneigung zu jener subjektiven Tragik, die nicht selten durch Mangel an einer höheren Versöhnung einen fatalistischen Beigeschmack erhalten, ohne jedoch aus der Grenze schönster Realität herauszufallen. Das Urteil scheint mir gut, obgleich ich es nicht ohne weiteres verstehe. Damals, als es gefällt wurde, wußte wohl jedermann, was subjektive Tragik ist; ich aber mußte erst in älteren Lehrbüchern der Ästhetik nachschlagen. Tragisch ist nach diesen, Aristoteles folgend, ein Ereignis, das zugleich Mitleid mit dem von ihm Betroffenen und Furcht für den Zuschauer, also Mitsfurcht erweckt. Subjektiv tragisch nannte die Ästhetik nach einigen kleinen Wanderungen im Irrgarten der Logik ein Ereignis, bei dem sich der Betroffene leidend, nicht handelnd verhält. Also Lessing hat eine trübselige oder schwermütige Hinneigung für leidendes Heldenamt. Die Tragödie fordert einen versöhnenden Abschluß. So will es das Gesetz der Antike. Ohne diesen ist das Drama fatalistisch, ein solches, das nicht nach einer höheren, ordnenden Weltweisheit und Allmacht, sondern nach dem Walten blinder Zufälligkeiten geregelt erscheint. Also sagt das Urteil: Lessing habe in seinem Schauspiel nicht Handelnde und nicht höhere Weltordnung, sondern die unter blindem Schicksal Leidenden dargestellt. Dieses Urteil faßte seine Bilder also als einen Vorgang auf der Bühne auf und wollte zugleich alle fünf Alte auf einmal sehen. Das Gegenwärtige genügte ihr nicht. So sehr sich Lessing, als Großneffe Gotthold Ephraims, mühete in den Nebengestalten die einzelnen Stufen des Verständnisses seiner Helden, von Feindschaft, Versöhnung und aufdämmender Bewunderung darzustellen, die Kritik fand immer noch nicht des Großonkels Lehren genug beachtet, nicht genug Beziehungsreiches, wollte immer noch mehr Theater sehen, beurteilte ihn ganz nach diesem. Dafür aber galt seine Realität für schön. Das heißt, sie ist nicht ganze Sachlichkeit, sondern aus dieser zur Schönheit erhoben. Es war also die Forderung der Ästhetik und mit ihr die malerische Erfüllung durch Lessing noch die altidealische, die vor allem nach dem Inhalt als einem dramatischen und mithin schriftlich fassbaren, dann nach der Form als einer schönheitlichen

und zuletzt nach der Sachlichkeit fragte. Die Realität ist höchstens Substrat, Unterlage, aus der die geschichtliche Kunst erst durch dramatische Belebung hervorgeht.

Und doch war in Lessings Bildern eine starke erlösende Kraft. Diese ruht in dem nicht Darstellbaren. Nämlich darin, daß sie ins Tagesleben eingriffen; daß sie aus der Behaglichkeit eines entlehnten Idealismus heraustraten und wieder in die eigene Zeit hinübergührten. Seine „Tendenz“, die er in allen Tonarten als unbeabsichtigt erklärte, die sich aber doch den im öffentlichen Leben seiner Zeit Heimischen, mit seiner Zeit Fühlenden deutlich bekundet, ist wohl für den Nachlebenden abgestanden, wirkungslos, wie es jede dem Tage gewidmete Äußerung ist: Sie schwindet mit dem Tage dahin. Aber es ist doch ein modernes Leben in diesen Bildern. Die fatalistische Richtung der trauernden Könige und Juden wird überwunden, das in Sack und Asche über das geistige Elend der Zeit klagende Volk ist nun ein am geistigen Kampfe teilnehmendes geworden. Wohl tritt es noch in fremder Tracht auf; verkleidet in ein vergangenes, als größer gefeiertes Jahrhundert. Aber die einen jubelten auf, daß ihnen die der Zeit nötige Wahrheit in erhöhter Form und Farbe gesagt würde, die anderen empfanden die Bilder als beleidigenden Schlag. Lessings Lehrer, Schadow, gab jeden Verkehr mit dem Maler der Reformationsgeschichte auf. Philipp Veit legte sein Amt als Leiter des Museums in Frankfurt a. M. nieder, als für dieses der Huß vor dem Konzil gekauft wurde. Die katholische Richtung hatte ihr Ende erreicht, der geschichtliche Geist hatte den frömmelnden in der Kunst abgelöst. Jener Erbitterte, der auf einer Ausstellung die Leinwand von Lessings Huß auf dem Scheiterhaufen mit dem Messer zerschnitt, hat ihm die lauteste Anerkennung ausgesprochen. Das Bild hatte die Beschauer gepackt, hatte sie durch seine Bedeutsamkeit für die Gegenwart in Haß und in Begeisterung versetzt. Es hatte den Inhalt der Kunst wieder mit dem Leben verknüpft, nachdem er so lange nur mit den Büchern der Griechen oder der jüdisch-christlichen Urzeit verschwistert gewesen war. Alle Parteien empfanden dies. Auch die Katholiken begannen wieder Märtyrerbilder zu malen, ihre Sieger in ihren Leiden durch das

Bild zu feiern, nachdem Lessing ihnen diese der Gegenreform eigene Kunstart vorweg genommen hatte.

Was hier Lessing und Leutze thaten, auch hinsichtlich der Rückeroberung der Farbe, muß ihnen unvergessen bleiben. Sie lassen die Maler geschichtlicher Gleichgültigkeiten, das heißt solcher, die an sich wohl sehr folgenreich für irgend ein Land und Volk oder eine Zeit, für die damals lebenden Deutschen aber von geringem Belang waren, weit hinter sich; sie schreiten als Träger eines in Deutschland sich entwickelnden geschichtlichen Sinnes, als wahre Führer vorwärts. Und wenn man die eigentlich künstlerische Seite ihres Schaffens betrachtet, so erweisen sie sich als regsame Kämpfer für Ergründung des Lebens in Form und Farbe. Sie wurden überholt, aber sie haben doch die Fahne im Kampfe getragen, ehe Nachere vorausstürmend sie ihnen entrissen.

Noch einer: Alfred Rethel. Er ist jung im Irrsinn gestorben. Was er schuf, erlangte außer bei den Künstlern nur wenig augenblickliche Anerkennung. Man empfand es, einem bedeutenden Manne gegenüber zu stehen, aber man wußte noch nicht recht, wie seiner Kunst geistig nahe zu kommen sei. Schon beim ersten Werk: Bonifacius predigt den Deutschen ward dem Frühreisen die naturalistische Darstellung im einzelnen, das bestimmte Streben nach wirklicher wahrer Darstellung des Vorganges nachgerühmt oder vorgeworfen — wie man will. Später kam das Wort über seine Kunst auf, sie sei bizarr, die Charakteristik sei vom Geiste des Gegenstandes aus auf die Spitze getrieben, rücksichtslos gegen alles künstlerische Herkommen, gegen die Grundsätze des schönen Stiles und des künstmäßigen Aufbaues, lediglich ein Ergebnis seiner eigenwilligen Auffassung der geschichtlichen Begebenheiten und Menschen. Das Eigentümliche, Sonderbare, Unheimliche, Ahnungsvolle, Grauenhafte, Gespenstische seiner Kunst trat den Beschauern alsbald mit gewaltiger Wucht entgegen. Als ein Befremdendes wirkte es zumeist feindselig. Auch die Art zu zeichnen, das breite Zusammenhalten der Flächen, die eigentlich malerische, dem Umriß gegenüber minder um Weichheit besorgte Linie wirkten abstoßend. Man hatte sich die Zähne zu sehr am Düsseldorfer Zucker verdorben, um plötzlich hartes Brot kauen zu



Alfred Rethel: Karl der Große  
Skizze



können. Rethel ist kein Pariser, er lebte in stillen deutschen Städten, in Frankfurt am Main, Dresden, in Aachen, von dem der aus Paris kommende Heine sagt, die Hunde baten dort den Wanderer um einen Fußtritt, damit sie sich ein wenig zerstreuen. Rethel ist kein Delacroix, kein Freund der lärmenden Freiheit; er ist ein innerlich mit Grauen in die Vergangenheit wie in die Zukunft Schauender; eine ernste, abgeschlossene, urdeutsch schwerlebige Seele, die das Schicksal der Welt schaudern macht; die ihre Größe, ihre schreckliche Gewalt auf sich eindringen sieht. Er malt vor allem den Tod; den Tod in jeder Gestalt, wie er naht, wie er hereinbricht, was er hinterläßt. Der gewaltigen Offenbarungen seines erschütterten Gemüts sind viele: So Karl der Große im Grabe thronend. Hier wird Rethel Maler; während er sich mit Zagen an seinen Fresken im Rathaus zu Aachen jedes Laffen Wiß über seine halbfertige Arbeit zu Herzen nimmt — man war thöricht genug, ihn immer wieder durch müßige Neugier stören zu lassen — während er mit unnötiger Aufregung die ihm, dem Protestant, im frommen Aachen eifrig zugeteilten Neckereien der Katholiken aufnahm, schuf er im Kopf des Kaisers die gewaltige Ruhe des Todes: ein Riesenwerk an Einfachheit und Größe, an Stimmung bei bescheidenster Farbe. Und während ringsum die bürgerliche Gesellschaft dem Kampf gegen das Herrentum zujubelte, wutkochend den Sieg der Rückchrittler ertrug, zeichnete er seinen Totentanz, das einzige wahrhaft künstlerische Werk, das dem Ringen von 1848/49 seine Entstehung verdankt. Es ist im Sinne der siegreichen Königsmacht gehalten: Der Tod als Verführer der Menschenmassen, als Aufrührer, als Vernichter, als Feind des Lebens und des Friedens. Und dann zwei Zeichnungen: Der Tod als Freund und Der Tod als Feind. Sie sind Volksblätter geblieben, sie sind das Größte, was die deutsche Romantik hervorbrachte, die beiden Endpunkte der Zeitnervosität: die Ruhe und das Grauen, beide vereint im Tode!

Vier Jahre, nachdem er den Totentanz gezeichnet, war der mit der Welt um den Erfolg und mit sich selbst um seine Kunst schwer Ringende eine glückliche, seine Zukunft sichernde Heirat eingegangen; die Spannung in ihm löste sich. Da brach der Irrsinn

bei ihm aus. Bizar्र hatte man ihn genannt: Bizzarria heißt der Zorn, aber jener, der plötzlich, unbegreiflicherweise auffährt, der grillige, launenhafte Zorn. Bei uns und im Französischen wird das Wort bizar nur noch im Begriffe launenhaft, absonderlich, närrisch benutzt. Die Beurteiler Rethels waren also so übel nicht beraten, als sie ihn bizar nannten; die Geschichte seines Lebens hat ihnen nur zu traurig recht gegeben. Drüben in Frankreich starb Delacroix an Nervenschwäche; sein künstlerisches Wirken war der Nervenanreiz gewesen. Hier in Deutschland starb Rethel im Irrefinn; sein Wirken war das sehnliche Grauen vor dem letzten Frieden gewesen. Die Natur erfüllte ihr Werk im Kampfe gegen den sich auflehnnenden Geist. Aber es bedurfte des Kampfes, um die Kunst wieder mit dem Leben zu verknüpfen. Es bedurfte der zornigen, grilligen, bizarren Künstler. Der französische Gelehrte Lasègue sagt: Das Genie ist eine Nervenkrankheit! Börne hat das schon vor ihm ausgesprochen, indem er höhnt: Ein Talent ist eine große, fette Gansleber, es ist eine Krankheit; der Leber wird das ganze arme Tier geopfert! Nach ihnen haben sich viele Irrenärzte mit dem Wesen des schaffenden Geistes abgegeben, viele, die hofften, ihn in den handwerklich geknüpften Nejen ihrer Gelehrsamkeit einzufangen, so daß man ihn auf den Tisch legen und mit Behagen untersuchen kann. Sie haben ihn nicht zur Strecke gebracht: das Geheimnis der Grenze zwischen hohem und frankem Geist ist nicht aufgedeckt. Aus dem Gleichschritt der gesunden, muskelfrästigen Menge muß aber wohl von Zeit zu Zeit ein Querführer hervortreten, denn der Weg der Kunst geht nicht geradeaus. Sie ist kein ständiges Fortschreiten, sondern ein immer wieder neues Einsetzen. Und wenn eine noch so breite Straße ins Dürre führt, muß einer kommen, der andere Stege weist. Und das ist fast allemal ein solcher gewesen, der nicht nur Faust, Herz und Hirn in das Schaffen einsetzte, sondern auch zum Reihen angespannte Nerven. Auch die Krankheit ist ein Glied in der Entwicklung der Menschheit! Wie oft hat sie die Gesunden überwunden, ihren Körper wie ihren Geist; wie fest hat sie sich in das Sein der Geschlechter eingenistet, als ein Teil ihrer ererbten und erworbenen Eigenschaften!

Dem Rethel seien unter den Düsseldorfern noch die Hand-  
festen, Gesunden zur Seite gestellt, die Schlachtenmaler. Aus ihrer  
Zahl will ich einen Künstler herausgreifen, den ich selbst noch  
kannte als einen klaren, schlichten Mann von ganz außerordentlich  
lebhaft deutschem Empfinden, einen Warmherzigen, eng mit seinem  
Vaterland Verflochtenen: Georg Bleibtreu, den Herold des  
preußischen Waffenruhmes. Er ist der Maler, der Preußen in seinem  
Besten, Ruhmvollsten, für Deutschland Segensreichsten, in seinem  
Heere darzustellen unternahm; und zwar in einer Zeit, da der Mili-  
tarismus von jedem Gebildeten als Feind der Freiheit bekämpft, die  
Rohheit der Soldatenka überall verdammt und als wahre That die  
am Schreibtische gefeiert wurde. Des Malers Sohn, der bekannte  
Schriftsteller Karl Bleibtreu, hat über seinen Vater geschrieben  
und auf Adolf Rosenberg, als den Mann mit vollem Verständnis  
für seinen Vater, hingewiesen. Also haben wir in dessen Schriften  
die gewünschte Unterlage für eine dem Maler selbst angenehme  
Kritik. Bleibtreu, so heißt es in dieser, ist kein Slave der Wirk-  
lichkeit in dem Grade, daß er auf künstlerischen Aufbau des ge-  
schichtlichen Vorganges verzichtete. Zwar giebt er ein Bild von  
unmittelbarster, überraschender Wahrheit im Erfassen des Augen-  
blickes, voll fesselnder Gruppen und Einzelfiguren, die mit photo-  
graphischer Treue nach dem Leben gezeichnet zu sein scheinen; aber  
im Aufbau wie in der farbigen Haltung spricht auf seinen Ge-  
mälden stets der Künstler das erste Wort. Dadurch pflegt er seine  
Werke über die Gleiche des militärischen Genrebildes, wie es das  
frühere Geschlecht der Berliner Kriegsmaler gepflegt hatte, in den  
höheren Schaffenskreis der Geschichtsbilder zu erheben. Nur steif-  
leinene Halbkünstler und Macher, fügt Bleibtreus Sohn 1896  
hinzu, verwerfen die sorgfältigen Linien eines zum Einklang ge-  
ordneten und gegliederten Aufbaues als angeblich akademisch und  
unwahr.

Weiter sei der altidealistiche Riegel um seine Meinung über  
Bleibtreu gefragt: Er warnt vor den Werken vaterländischen In-  
halts zu größter Vorsicht. Wie leicht werde dieser Inhalt zur  
Hebung des Sondergeistes benutzt. Gewisse Gemälde in Dresden  
und München richten sich daher von selbst. Der künstlerische Geist

müßte von vaterländischer Begeisterung ergriffen sein, jedoch aller fachlichen Absicht entbehren. Bleibtreu wirkte aber zuerst für das Vaterland und dann erst als Maler; er räume dem Zweck seines Gegenstandes die künstlerischen Gesetze unter; das sei seine Schwäche. Die ursprüngliche Leidenschaft, die gewaltige Bewegung und heldenmütige Zeichnung seien aber als Gegengewicht bei seiner Schätzung in die Wage zu legen.

Und noch ein letzter, ein Moderner, Muther: Er erwähnt Bleibtreu nicht, ihn so wenig wie Camphausen und fast die ganze deutsche Schlachtenmalerei. Das ist gewiß nicht Vergeßlichkeit, sondern eine beabsichtigte Verurteilung des ganzen Betriebes.

Nicht als Oberrichter will ich mich hier einführen, sondern das Werk am gleichzeitigen Urteil wägen: Ist's nicht idealistische Forderung, daß die Kunst edle Gefühle wecken soll? Warum denn nicht die Vaterlandsliebe, warum nicht auch die zur sächsischen oder bayerischen Heimat, ja selbst zum Kleinstaate? Riegel häßte den Sondergeist, er war der Meinung, daß nur seine Art Vaterlandsliebe, die ins Große gehende, künstlerische Berechtigung habe. Es ist dieses Übertragen des öffentlichen Tageslebens gewiß ein kostliches Denkmal idealistischer Kunstauffassung: Der politische Gegner kann kein gutes Bild malen, denn seine Politik ist falsch. Hinter diesem Gedanken lauert aber wieder die Fremdbrüderlichkeit. Wer würde einem Künstler verargt haben, hätte er die Vaterlandsliebe eines Bürgers von Albalonga im Kampf gegen Rom, der Curiatier gegen die Horatier geschildert? Und Albalonga ist nicht größer als Bayern oder Sachsen, nicht bedeutender für die Weltgeschichte gewesen. Aber jenes ist idealer, dieses praktischer Sinn; jenes Vorwurf echter Kunst, dieses verwerflicher Sondergeist. Durch welchen Wust von klassischer Beschränktheit, nun sogar von Hineinragen der Politik in die Ästhetik hatte sich die Kunst durchzuarbeiten! Und daß sie endlich doch durchdrang, ist das Verdienst auch jener Maler, die erst die Freiheitskriege, dann die miterlebten Schlachten darstellten. Mir will scheinen, daß die Bilder von Ludwig Albrecht Schüster, auf denen die Kämpfe sächsischer Truppen bei Borodino oder Jena behandelt sind, nicht als Kunstwerke danach beurteilt werden können, ob die Staats-

leitung der Fürsten klug war, die sie hier gegen, dort für Napoleon fechten ließen. Wenn die Bilder nur so trefflich sind wie die Schusters. Und ebenso steht's mit Adams Bildern in München und anderen mehr.

Karl Bleibtreu röhmt an seines Vaters Bildern mit Recht — wenigstens bei einzelnen — das Erfassen des großen Augenblicks. Das war eine entschieden künstlerische That, denn vorher wußte man nicht diesen Augenblick in den Massenschlachten unserer Zeit malerisch zu erkennen.

Der Form der Kriegsführung von heute fehlt es an aller künstlerischen Idealität, sagt Bösch; es fehlt ihr die Spize der Entscheidung im unmittelbaren Zusammenstoß der Führer. Im Getriebe des Massenkrieges wirkt nur die Einsicht, nicht das sinnliche Mitthun, dieser in aller Kunst wesentliche Teil. Daher fehlt dem neueren Schlachtenbild so viel zum geschichtlichen Gemälde. Wie anders stellte sich damals den Künstlern das Mittelalter, die Antike entgegen: die Könige und Helden selbst schwangen das Schwert, starben und siegten mit Einsetzung der eigenen Kraft. Das war dramatisch, so kämpfte und starb man auf der Bühne. Der Edelhinn, der Heldengeist konnte so mit der That vereinigt dargestellt werden. Aber jetzt: der Feldherr auf stillstehendem Roß, höchstens mit dem Arm befehlend in die Ferne weisend, in der die Entscheidung liegt; die Krieger als Masse, als ein geordneter Haufe, nicht als tragische Einzelgestalten.

Das Verdienst der neuen Schlachtenmaler und nicht zum kleinsten Maße Bleibtreus ist, das Geschichtsbild mit der Schlacht versöhnt zu haben. Sein Sohn stellt des Vaters Arbeiten deshalb über diejenigen Details und Neuvilles, der französischen Schlachtenmaler, die nur nebenfächliche Vorgänge — Schlachtengenre — vergegenwärtigen. Er verteidigt sie von dem Standpunkte, den er als Geschichtsschreiber der Schlachten einnimmt, als einer, der es seinem Vater gleich thut an Wucht im Vorbeistürmen des Massenringens. Auch bei ihm soll der Schlachtenbericht ein Kunstwerk sein. Und dabei ein wahrheitliches. Sein Vater war 1864, 1866, 1870 dabei, er hat das Schlachtengewühl gesehen, er hat es wahr geschildert. Aber er hat es in den reinen Einflang schön gegliederten

Linienaufbaues zu bringen gesucht. Ist das ein Verdienst? Ist es ein Fehler? Widerspricht nicht die dem Beschauer sich aufdrängende Erkenntnis, daß jede Gestalt das Glied eines durch die Bewegung sich ändernden künstlerischen Aufbaues ist, gerade der Absicht, das Bild einer bewegten, einer stürmisch regellos dahindonnernden Schlacht zu geben? Die großen Meister, die man als Vorbild feierte, Michelangelo, Leonardo hatten ja auch nur „Schlachtengenre“ gegeben, Einzelschlachten. Jetzt malte man die Schlacht in ihrem größten Zuge. Und man wollte der Linie, dem Menschenaufbau doch noch die alte Bedeutung lassen wie damals, da der bewegte einzelne Mensch das Ziel der Kunst darstellte. Man wollte Schönheit auch hier, man wollte einen Heldenmut, der nicht bloß auf den Sieg, sondern auch auf die ästhetische Wirkung seiner Körperhaltung im Kampfe Rücksicht nahm. Die Zeiten ändern sich! Börne schildert noch eine Schlacht im polnischen Aufstand von 1830 so, daß sich die Polen, kämpfend wie Kriegsgötter, auf die Kanonen stürzten und sie nahmen, wie man Blumen bricht; während die Russen, feige Menschenmörder, aus dem Dickicht der Wälder heraus schoßen. Die deutschen Künstler malten damals die Schlachten ähnlich. Erst als sie seit 1864 Kriege mitgemacht hatten, erkannten sie, daß die feige Menschenmörderei, gute Deckung zu suchen, auch bei minder niedrig stehenden Völkern als den vertierten Schergen des Kaisers Nicolaus mit klugem und tapferem Sinne betrieben wurde. Man kämpfte um eine große Sache und sah nicht darauf, ob man schöne Figur dabei mache. Und wenn man den Kampf durch Bleibtreu dargestellt sieht, so will es einem nicht recht in den Sinn, daß auch hier farbige Haltung und künstlerischer Aufbau, die den Künstler aus dem Sklaventum der Wirklichkeit herausreißen sollen, über der wahrsten Wahrheit stehen, so wenig wie der Schlachtenbericht mehr der Schönheit als der Wahrheit zu Liebe aufgebaut werden soll. Die Romantik hielt die Malerei für eine dichterische Kunst, die Neuen halten sie für eine Kunst des Thatfächlichen. Eine stellte die Schönheit über die Wahrheit, diese sucht die Schönheit in der Wahrheit.

Wohl aber unterscheidet eines die französische von der deutschen Schlachtenmalerei. Bei uns tritt die Absicht der Selbstverherrlichung

nicht so deutlich hervor, wir wollen nicht den Gegner höhnen. Ohne ein bißchen Großthuerei und ein bißchen Anklage geht es freilich auch bei uns nicht ab. Die Dänen werden sich auch Bleibtreus Erstürmung von Alsen mit ähnlichem Gefühl des Mißbehagens ansehen, wie wir uns auf manchem französischen Bilde. Der Sieger hat ja im allgemeinen leichter, großmütig zu sein; der Schlachtenhaß hat sich im Siege gefühlt; es muß unserem Empfinden schmeicheln, den Überwundenen als Helden feiern zu können, denn wir feiern mit ihm uns selbst, seinen Besieger. Daher die französische Vorliebe für das Genre; dort kommt es darauf an, den einzelnen Franzosen als den besseren Mann selbst in der Niederlage zu schildern, den Widerstand gegen den Sieg, den Letzten, Ausharrendsten in Selbstopferung der rohen Übergewalt entgegen zu stellen. Und das traf mit der nervösen Freude am Grausigen, am hoffnungslosen Vernichten zusammen. Vorgänge, wie die Franzosen sie in ihren Schlachtenbildern feierten, hatten sie schon vorher in der Geschichte gesucht: Ein Edles, Schönes verfolgt, vernichtet von roher Gewalt, das ist französische Romantik. Sie hat zu der das ganze Volk begeisternden Poesie der Niederlage, der in der Schlacht, wie der im Kampfe des Lebens geführt. Ohne Sedan wäre Zola, wäre die décadence undenkbar.

Der Mittelpunkt französischen Einflusses in Deutschland war Berlin. Karl Wilhelm Wach war der erste, der schon 1816 die Deutschen auf die Sorgsamkeit der Franzosen und ihre Genauigkeit im Lernen vor der Natur und den alten Kunstwerken hinwies, zwei Jahre nach Waterloo; der dann in Berlin seine akademische Werkstatt nach ausgesprochen Pariser Grundsätzen einrichtete. Die Art alla prima, d. h. ohne Untermalungen kräftig in der Farbenwirkung zu malen, vortreffliche Studien ganzer Figuren in wenig Tagen sicher und klar hinzustellen, ahmte er mit seinen zahlreichen Schülern nach. Wohl waren die gedankenschwangeren deutschen Künstler ihm Mangel an geistigem Inhalt vor, wohl wurde er rasch von Nachstrebenden überholt, aber seine Anregung war nicht wieder zu überwinden. Seine Schüler konnten zwar nicht ein starkes, selbständiges Dasein führen, nahmen von der deutschen Kunst auf, was sie in ihren ziemlich dürftigen Betrieben verwerten konnten, aber sie bereiteten doch neuen Pariser Anregungen den Boden. Im

gleichen Sinne wirkte Karl Begas, dessen Lehre bei Gros in Paris der Krieg von 1814 nur kurze Zeit unterbrach. Es ist erstaunlich, wie unausgebildet das Nationalgefühl in jener Zeit noch war, daß es den jungen Preußen ohne alle Bedenken möglich war, in der Hauptstadt des geschlagenen Feindes Lehre zu suchen. Freilich hielt bei Begas die französische Art weniger kräftig Stich, er neigte sich bald den deutschen Prärafaeliten zu, ohne jedoch das Übergewicht im malerischen Können aufzugeben und die sinnige Tiefe jener zu erreichen; bis der allgemeine Umschwung auch ihn wieder dem erneuten Anschluß an das anfangs Erstrebte zuführte. Sein Einfluß als Lehrer ist aber für die folgende Kunstartentwicklung in Berlin von Bedeutung gewesen. Aus Wachs und Begas' Schule gingen die Maler hervor, die ihre Ausbildung nun regelmäßig in Paris zu vollenden suchten, sobald ihre Verhältnisse dies nur immer erlaubten.

Bis 1870 lehrten an der Akademie in Berlin entweder unmittelbar in Paris gebildete Künstler, wie Adolf Eybel, A. W. Pohlke, Otto Knille, Max Michael, Wilhelm Streckfuß, oder solche aus der Werkstatt des nach Weimar versetzten Blamen Pauwels, wie Karl Gussow, Paul Thumann, oder endlich Schüler zweiten Geschlechtes, die ihre Darstellungsart und Gedankenwelt mittelbar von den Franzosen entlehnten. Die Berliner Akademie selbst unterstützte ihre tüchtigsten Schüler darin, daß sie nach Paris zogen. Ein Aufenthalt dort ist in der Lebensbeschreibung fast aller besseren Berliner Maler aufgezeichnet. Wie Wach und Begas zu David und Gros, so gehört der „Umschwung“ der Berliner Kunst seit der Mitte des Jahrhunderts sachlich und kunstgeschichtlich in das Gebiet der französischen Romantik. Die Schüler und Nachfolger des Delacroix: Delaroche, Cogniet, Couture, Vatelet, Gleyre waren die beliebtesten Lehrer. Ihre Art findet man in allen Bildern jenes Malergeschlechtes nicht nur in Berlin, sondern in fast ganz Deutschland wieder, die zwischen 1848 und 1870 ihre eigentliche Entwicklung durchmachten. Niemals, nicht im 17. und nicht im 18. Jahrhundert hat der Pariser Geschmack Deutschland so beherrscht, wie zu jener Zeit, als sich die Aufträge meldeten, den Sieg der deutschen Waffen über Frankreich malerisch zu verherrlichen!

Diese unangenehme Beobachtung ist nicht neu. Adolf Rosenberg, der Geschichtsschreiber der Berliner Malerschule, spricht von der Einwirkung der französischen Lehrer, nennt sie aber äußerlich. Die deutschen Maler gingen, so sagt er, nur nach Paris, um die Geheimnisse der Werkstätten, die glänzende Farbenmache, die Sicherheit in der Darstellung der äußeren Form, mit einem Wort alles das kennen zu lernen, was wirklich lehr- und lernbar ist. Die Notwendigkeit einer solchen Wanderfahrt, fährt er fort, birgt in sich einen schweren Vorwurf gegen die Berliner Akademie, die, an sich ein schwerfälliger Körper, seit der Mitte der vierziger Jahre derart in Versumpfung und Verzopfung hineingeriet, daß von ihr nichts zu holen war. Vom französischen Geiste freilich, meint Rosenberg, sei nichts in die Berliner Malerschule übergegangen, es sei denn der realistische Zug, der dem Pariser wie dem Berliner Maler gemeinsam ist; der aber weniger das Ergebnis bewußter Nachahmung als eine Eigentümlichkeit Berlins sei. Die Nüchternheit der Ansichtung als das bezeichnend Preußische, Berlinische trage die Schuld daran, daß die ideale Malerei und mit ihr der große Stil in Berlin nur ein kümmerliches Dasein fristete, daß sich Bildnis und Sittenmalerei zu einer so ausnehmend hohen Blüte entfalteten, daß sich hier so viele eigenartige Künstlerpersönlichkeiten entwickelten, wie nur noch in Paris.

So schrieb der Berliner, in einer Zeit (1879) in der der Glanz der deutschen Malerschule unangefochten war; ebenso äußerte sich noch 1896 Anton von Werner in einer Festrede bei der zweihundertjährigen Jubelfeier des Bestehens der Akademie, deren Direktor er seit 1875 ist. Jene Gruppe Berliner Künstler, die in den vierziger und fünfziger Jahren in Paris die handwerkliche Ausbildung gesucht hatte, sei viel größer als man glaube. Werner nennt Julius Schrader, Karl Becker, L. Kraus, Karl Steffek, Gustav Richter, B. Blochhorst, Gustav Spangenberg, Rud. Henneberg, Wilh. Genz, G. Ewald, Hoguet, Kraus, Breitbach, Dieffenbach, Otto Heyden, A. von Heyden, sich selbst, Fritz Werner, Paul Meyerheim, Nathaniel Sichel, Theodor Weber und, so fügt er mit Recht hinzu, viele andere! Er hätte bequemer die Künstler Berlins namentlich aufführen können, die zu Ansehen kamen, ohne in Paris

ihre Ausbildung erhalten zu haben. Unerwähnt sind ja auch die zahlreichen Künstler, die sich, als es sich darum handelte, malen zu lernen, ihr Können und Wissen bei Wappers, de Kayser, Gallait, de Bieffe und Leyss in Belgien holten. Es wäre Thorheit, sagte Werner 1895, wenn wir heute verkennen wollten, welchen Schritt vorwärts damals die deutschen Maler mit der Anleihe in Paris und Antwerpen gethan haben. Dorther holten sie sich eine sichere Grundlage für das ganze Leben, das Können. Es ist nicht ohne Heiterkeit zu sehen, wie Werner, von der Trefflichkeit der von ihm neu eingerichteten Akademie überzeugt, eifrig deren Verdienste feiert und sehr böse darüber wird, wenn Jüngere ihm mit der Münze heimzahlen, die er einst gegen die Alten so freigiebig hin-auswarf. Wenngleich die Mittel der Akademie wuchsen, ihre Bedeutung für die Kunst ist unter Werner schwerlich gestiegen. Aus der elenden Berliner Akademie, sagte 1887 der Maler Stauffer-Bern, ist, seitdem sie besteht, noch nicht ein einziger wirklich guter Künstler hervorgegangen: Lauter großschnauzige Kerlchen, die so malen, wie die Franzosen zu thun sich schon vor fünfzig Jahren geschämt hätten. Und er sagte damit den Sachkundigen nichts Neues!

Werner weiß besser als Rosenberg, daß in Antwerpen und Paris noch etwas anderes zu finden war, als in Berlin: nämlich jenes Unerklärbare, die künstlerische Lebensluft dort, gegenüber dem Stillstand hier. Nur meint er diesen behoben, die Kunstsuft nach Berlin übergeführt zu haben; meinen dagegen die Jüngeren, daß dies nicht, wenigstens nicht ihm gelungen sei. Als er auftrat, fehlte es in Berlin nicht an einer sich deutsch fühlenden Kunsthätigkeit. Es geschah dies in einer Zeit, da Cornelius seine Entwürfe für den Campo Santo fertigte, Kaulbach das Treppenhaus des Museums ausmalte, Menzel in gewaltiger Thätigkeit seinen Anschauungen Lust zu machen begann; in einer Zeit, da die Berliner Kunstskenner, wenigstens viele unter ihnen, ein Lübbe, Schnaase, Grimm, Eggers, Riegel und wie sie alle heißen, den Malern tausendfältig zuriessen, sie möchten die großartigen Errungenchaften deutscher Kunst nicht hinwerfen um das Linsengericht nur äußerlicher Fertigkeiten, einer innerlich franken, nervenschwachen, wenn auch mit Meisterschaft

gehandhabten Kunst zuliebe. Immer noch waren die Gejehrtesten unter den deutschen Künstlern, die Alten, überzeugt von der höheren Stellung der Cornelianischen Kunst. Will man die Verbissenheit kennen lernen, mit der sie den Realismus der Farbe, wie ihn schon die Düsseldorfer eingeführt hatten, heranwachsen sahen, so geben die litterarischen Reliquien des Bildhauers E. F. Hähnel dafür den schönsten Beleg, kurze Gedankenpähne, die dieser in langer Folge niederschrieb. Ihm ist der Idealismus die einstige Kunstform. Der Künstler soll die Natur lieben wie sein Weib, indent er sie zwingt, ihm unterthan zu sein. Er soll ihre Fehler verbessern, sie mit Dichtergeist erfüllen, Gedanken durch sie aussprechen. Noch in den achtziger Jahren ist für Hähnel Cornelius kurzweg der große Meister. Mein Wert als Künstler, sagt er, besteht in der Erkenntnis, daß ich tief unter Cornelius stehe. Irgend einen heutigen Maler nur an die Seite des Cornelius oder des Overbeck zu stellen, fährt er fort, ist eine Versündigung an diesen Männern. Sie sind nicht überwunden. Überwunden ist nur die Scham, die Kunst in jeder Weise erniedrigt zu sehen. Zur Zeit des himmlischen Cornelius hatte die Kunst Seele und keinen gefärbten Leib; jetzt hat sie Farbe, aber keinen Leib und keine Seele. Die heutige Malerei ist eine Verherrlichung der Gedankenlosigkeit, die bloße Technik. Die Technik in der Malerei kann zwar geistreich sein, aber nie seelenvoll; und was ist die Kunst ohne Seele! — nur ein Handwerk. Zum Naturalismus in der Kunst reicht meist ganz gewöhnliche Begabung aus; die ideale Kunst verlangt den Genius. Wenn die Kunst aufhört, sich mit den höchsten Zielen der Menschen zu beschäftigen, verläßt sie das Ideal und wird eine Hure. Für Hähnel ist die Kunst nicht unmittelbar aus der Natur zu holen. Sene, die ohne Modell nichts zuwege bringen, sollten die Nase von der Kunst fernhalten, denn sie haben nicht wirkliche Begabung. Wenn mir ein Künstler sagt: ich bin Realist, so antworte ich ihm, dann bist du kein Künstler, sondern ein Kunstknoten; denn was du kannst, kann der Photograph weit besser. Und so redet Hähnel in Anmut weiter. Ganz klar wird man nicht darüber, was der Bildhauer unter Idealismus verstand; sicher aber, daß er jenen, der nach der vollen Bildwirkung strebte und der die Natur in der farbigen Erscheinung

mit Emsigkeit suchte, einfach für keinen Künstler hielt. Er war sich seines Idealismus bewußt und duldet nicht, daß ein anderer einen anderen neben seinem habe. Ein vollendetes Kunstwerk darf kein individuelles Gepräge haben, rief er aus, und wies auf die griechischen Vorbilder. Heute stellt die Wissenschaft die Eigenart der großen Meister fest und hat längst erkannt, daß es die Kopisten waren, die ihre Spuren an so vielen Werken beseitigten. Kopistenarbeit war das Ziel von Hähnels Idealismus. Wehe dem, der auch Einer sein wollte neben ihnen!

Und trotz den feierlichen Verfluchungen, die der alte Idealist nachts in sein Merkbuch schrieb, zogen die Maler scharenweise über den Rhein, damals noch Deutschlands Grenze; sie folgten dem Weg der Heine und Börne; ertrugen den Hochmut der Franzosen, um bei ihnen das Handwerk zu lernen, wie sie meinten, und die künstlerische Lebensluft zu atmen, die Luft Frankreichs, die den Deutschen damals die Luft der Freiheit schien, weil die Luft von Paris so unendlich viel großstädtischer war als die in unseren Hauptstädten. Und als sie heim kamen, beteuerten sie, daß immer noch der Gehalt ihrer Kunst deutsch geblieben sei. Sie malten ja deutsche Gedanken. Aber im hintersten Kämmerchen des Herzens sagte ihnen eine Stimme, daß diese Gedanken mit der Kunst nichts zu thun haben: Das Künstlerische ihrer Kunst war französisch, das Unkünstlerische war deutsch!

Ein trotz der Geschraubtheit seiner Schreibart klarer Kopf war A. Teichlein, den ich Kaulbachs ästhetisches Gewissen nennen möchte. Er warf der Begeisterung für die Belgier gegenüber 1853 die Frage auf, was nationale Kunst sei. Er kommt zu der Ansicht, daß das wahrhaft Nationale nicht im Stoffe, sondern in der Behandlung liege. Jedes kunstberufene Volk gebe dem Stoff ein ihm eigenes Gepräge. Auf dieses, auf die volkstümliche Kunstschauung, nicht auf die vaterländische Kunstabficht komme es an. Wer deutsch fühlt und denkt, in dessen Werke wird bei jedem Stoff deutscher Geist wehen, sein Ich wird bei aller Besonderheit im Volkstum aufgehen. Wer aber seinem Volk in fremden Zungen, z. B. in französisch-belgischer Sprache deutsche Geschichte erzählen und dabei sich als deutschen Künstler dünken wollte, der wäre ein

betrogener Betrüger. Wert hat der vaterländische Stoff nur, wenn er auch in einer der volkstümlichen Kunstanstschauung entsprungenen Form zur Erscheinung kommt.

Ich wählte als Entgegnung auf die Anschauungen des Direktors der Berliner Akademie, daß er in Paris sich wohl das Handwerk, nicht aber den Gehalt seiner Kunst geholt habe, eine Antwort, der der Vorwurf der Feindseligkeit gerade gegen ihn nicht gemacht werden kann: denn sie wurde geschrieben, als Werner zehn Jahre alt war. Seither ist dieselbe Ansicht noch sehr oft ausgesprochen worden und zwar selbst von den Berlinern, sobald ein jüngerer Künstler ins Ausland ging, um sich von dort die neuesten Künstlehen zu holen. Die 1850 und 1860 in Paris Gebildeten waren 1880 ganz außer sich, als die Jungen der Ansicht wurden, daß Berlin sich immer noch im Stillstande befände, trotz Werner und seinen Freunden. Und die in ihrer Jugend führenden Alten, Raulbach und Cornelius, sind, wenn ich richtig urteile, doch von viel stärkerer Eigenart gewesen als Gustav Richter und Anton von Werner. Sie konnten mit mehr Recht darauf pochen, daß durch die Jungen eine eigene Volkskunst zerstört werde; daß diese abermals die Überlieferung zerreißen, nachdem mit großer Kraft eine deutsche Art gefunden sei. Wohl haben die Französslinge von 1850—1870 ein gewisses Recht zur Verteidigung auch ihrer Stellung; in einem halben Jahrhundert hat sich das deutsche Volk so sehr daran gewöhnt, die Kunst, wie sie sich aus der dreißiger Revolution, unter Louis Philippe und Napoleon III. entwickelte, für die beste hinzunehmen, daß sie ihnen eine deutsche geworden zu sein schien: verharren wir also beim älteren Französischen, statt daß wir alle Schwankungen des fremden Stiles mitmachen, so haben wir wenigstens eine Sonderstellung! Aber der Verkehr zwischen beiden Völkern ist zu rege, um einem Volke ohne Nachteil die Möglichkeit des Stillstandes zu gewähren: Stauffer-Bern fiel es wie Schuppen von den Augen, als er von Berlin nach Paris kam; dem Strebenden war es unmöglich, am Veralteten festzuhalten. Mehrere ältere Berliner Maler, erzählt Feuerbach schon 1853, sind in der Lehrwerkstatt von Couture, die sich nicht zurecht finden und den Meister in innere Verzweiflung bringen. Sie hatten es diesem zu

danken, daß er sie von der deutschen Spitzmalerei zu breitem, kräftigem Auftrag, von dem akademischen Entwerfen nach Regeln zu großer Anschauung und Auffassung führte, wie Feuerbach selbst. Sie sollten es aber nicht vergessen, was man ihnen bei der Heimkehr zuriß: Ihr, die ihr das Handwerk auf jetzige Pariser Art betreibt, ihr seid um des Handwerks willen Franzosen, ihr mögt malen was ihr wollt! Denn die Stellung zur Natur, die Auffassung dieser macht den Künstler, sie giebt ihm das Ausdrucksmittel, die Sprache. Ein Gelehrter des 16. oder 17. Jahrhunderts, der in lateinischen Hexametern deutsche Thaten besingt, ist kein deutscher Dichter: die Künstler, die in der Ruhmeshalle in Berlin die Heldenthaten der preußischen Armee schilderten, sind in ihrem Schaffen kaum mehr deutsch als jener.

Der Krieg von 1870 brachte den Umschwung. Er zerschnitt die künstlerischen Beziehungen zwischen Paris und Berlin. Als diese sich wieder einzurichten begannen, war Paris und seine Kunst umgewandelt. Die Neuankommenden fanden weder im Gedanken noch im Ton jene Malerei wieder, die dort seit Delacroix gelehrt worden war. In die sechziger und siebziger Jahre fällt der große Umschwung, den die Schule von Barbizon brachte. Die Deutschen hatten bisher als Gäste zumeist nur den äußeren Glanz des Hauses gesehen, jene Geschichtskunst, die dem zweiten Kaiserreich ihren Anstrich gab, die lauten Bekundungen der Großen Frankreichs. Sie waren mit den akademischen Werkstätten an der stilleren, von oben misachteten Kunst der jungen Schule, an Millet und Corot vorbeigegangen, hatten sich als Idealisten mit ihren Lehrern über Courbet und Manet entsezt. Sie blieben bei diesen Lehrern sitzen, blieben Jünger, während diese schon veraltet waren. Der Geist der Berliner Kunst wurde daher ausschließlich jener, der Paris einige Jahrzehnte vorher angenommen und inzwischen wieder abgelehnt hatte.

Daß aber Paris mit Berlin die Nüchternheit gemein habe, ist einer der unfreiwilligen Witze, in denen Rosenberg stark ist. Nicht eigenartig, sondern altmodisch war man in Berlin, sowohl in der Farbe als im Gedanken — Menzel allein ausgenommen — wenn man nicht den Umstand, daß man den in Paris so

tochend heißen farbigen Realismus in Berlin nüchtern, kalt genoß, als Eigenart auffassen will. Oder schärfer gefaßt: in Berlin, wo als Poesie noch das außerhalb des wirklichen Daseins Liegende bezeichnet wurde, hatte man den geistigen Reichtum, den Schwung echter Wahrheitsliebe noch nicht begriffen; man hatte noch nicht erkannt, daß man das Schöne erleben könne, statt es zu er schwärmen. Wenn man sich wahr geben wollte, glaubte man gezwungen zu sein, nüchtern statt sachlich zu werden.

Nüchtern erschien den Berlinern aber all das, was nicht von tiefen Gedanken beseelt, in schöner Form vorgetragen war. Darin waren sie noch unendlich viel mehr, als sie es wahr haben wollten, Schüler des Cornelius. Ihm dankten sie trotz ihrer Auflehnung gegen den großen Idealisten das, was deutsch an ihnen war. Man nannte die Kunst der Franzosen und Belgier, namentlich ihre Geschichtsmalerei, gehaltlos; man warf ihr vor, nicht Handlungen, in den ein bedeutender Gedanke enthalten sei, darzustellen, nur die malerische Außenseite der Vorgänge abzukonterfeien; man tadelte, daß in all den bewunderten Bildnisköpfen doch gar selten die Seele des Gegenstandes ästhetischen Ausdruck finde. Es erhob sich mit jedem neuen Bilde der Franzosen, Belgier und der ihnen folgenden Deutschen der Aufschrei, daß man nun am Ende des Wahrmalens sei, daß mit dem Fortschreiten in der Wahrheit die schönheitliche Wirkung des Bildes zerstört werden müsse, da es nun einfach gegen den guten Geschmack verstöße. Aber rasch beruhigten sich diese Schmerzen der Ästhetik. Die gefälligste der Wissenschaften zog eben ihre Gesetze etwas in die Länge, daß auch der neue Realismus in ihnen bequemen Platz fand; die Kunstgelehrten waren alsbald mit Belegstellen zur Hand, daß dieser und jener Meister zu irgend einer Zeit Ähnliches erstrebt und erreicht habe. Und so war wieder ein Fortschritt in der Kunst errungen, die Kunstrichter waren dessen sicher, daß ihr Gefäß von gestern morgen wieder vergessen sein werde; sie sahen sich um, ob nicht eine andere Kutsché auf der Landstraße daher kam, an der sie die Kraft ihrer Lungen üben könnten. Und wenn sie jenseits des Hügels wieder verschwand, zogen sie sich mit frohem Schwanzwedeln in ihre Hunde häuschen zurück: wieder einen in die Flucht geschlagen! Blieb er

aber stehen, so leckten sie ihm die Hände: Du gehörst ja zu uns und hast doch wohl ein Würstchen für uns in der Tasche! Wieder einen entdeckt!

In Leipziger Familien erhielten sich Bildnisse, die der Träger der Farbenkunst in München, Karl Piloty, dort 1849 als junger Mann malte. Sie scheinen mir von besonderem Werte, weil man aus ihnen seine Anfänge erkennt. Schon dort unterschied sich seine Art sehr merklich von der akademischen Kunst jener Zeit. Sie schafft weicher, tonreicher, mit einem Hinblick auf Correggio. Pilotys Vater war Langers Schüler, dessen Lehrers, der die Kunst des Malens in Deutschland aufrecht erhalten wollte. Er war von italienischer Herkunft, Genosse der Riedel, Jacobs, Winterhalter. Er gehörte also in den Kreis jener, die man damals als Modemaler verhöhnte, weil sie Dinge schufen, deren Gesälligkeit den Käufer anlocke. Der echte Künstler schafft stilvoll, ohne um die Menge sich zu kümmern; die Schüler Langers, die Realisten, schufen stillos, nur nach dem Geschmack des ungebildeten gemeinen oder vornehmen Pöbels! So lautete das allgemeine Urteil. Wer aber, wie Friedrich Becht, in ihre Werkstätten blicken konnte, der wußte, welcher Fleiß, welche Mühe daran gewendet wurde, die einfachsten Grundregeln der farbigen Darstellung festzuhalten, neue zu finden; bis zu welchem Tiefstand des Könnens gerade durch Cornelius die Kunst in einem Lande gekommen war, in dem ein hellfarbiges, lustiges Schaffen ein Jahrhundert früher noch alle Kirchenmauern, ja die Außenseite der Häuser mit frischen, lebenslustigen Fresken gefüllt hatte. Cornelius war natürlich gegen den Auszug nach Paris. Als er selbst 1838 dort war, sagte er zu dem Schlachtenmaler Theodor Diez: Glauben Sie mir, es ist nichts hier, und gehen Sie wieder nach München zurück!

Der Unterschied zwischen den jungen Realisten in München und den Berlinern war, daß die Münchener, wie die Düsseldorfer, viel mehr Eigenes einzusetzen hatten. Sie gingen daran, die Galerien danach zu Rate zu ziehen, wie man zu malen habe. Cornelius hatte immer vor den Alten gewarnt, und selbst der Franzose Ingres hielt sich stets die Hand vor die Augen, wenn er bei einem Rubens vorbeiging. Sie wollten in ihrem Gefühl, die rechte Kunst zu be-



Karl Piloty: Gründung der Sigma  
Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl



sißen, durch die berückenden Einflüsse Fremder nicht gestört werden. Der Aufstand der Jungen in München begann aus dem verbotenen Umgange mit den Alten, den Farbenkünstlern vergangener Zeit, und wurde unter deren Schutz zum Siege geführt. Karl Pilotys Vater war ein eifriger Zeichner für den jungen Steindruck; er hatte sich mit anderen vereint, die Gemälde der Pinakothek in München mit Hilfe dieser Kunst zu vervielfältigen; er hatte sich bei dieser Arbeit in Rubens, in die Niederländer und Spanier hineingesehen. Bisher waren die Umrissstiche beliebt gewesen als Ersatz für den sehr teureren Linienstich. Jetzt wurden diese auf Stein gezeichneten Blätter bevorzugt, weil sie billig waren und doch mehr Ton boten als die feierliche Vornehmheit und glatte Sauberkeit der großen Kupferstichkunst. Auch diese war zu einem höheren Schönschreibe-stil herabgesunken. Jahrzehnte bastelte der Stecher an einem Blatte, das mehr ein Werk der Geduld als der Kunst werden mußte und nicht andere als handwerkliche Eigenschaften erlangen konnte. So kam der Steindruck den jungen Malern zu paß, als es galt, aus den Alten wieder die Natur erkennen zu lernen. Der junge Piloty war einer der eifrigsten im Modellsaal und in der Gemälde-sammlung.

Pech nennt ihn düster, schwarzblütig, von ganz südlicher Glut, zum Pathos geneigt, damit den von der Mutter ererbten Ernst, die Beharrlichkeit des Deutschen vereinend, voll Einbildungskraft und doch scharf beobachtend, ehrgeizig und hochstrebend, von leicht aufbrausender Heftigkeit. Durch Carl Schorns fördernde Ver-mittelung mit der großen Kunst des Malens vertraut, durch Nach-malen Rubensscher Werke in dieser befestigt, früh durch des Vaters Tod in den Zwang versetzt, dessen nachahmende Bestrebungen zum Abschluß zu bringen, gelang es ihm rasch neben Schorn an der Akademie sich eine Stellung zu erwerben. Seine ersten Bilder waren im Sinne der Langerschen Schule, weich im Ton, duftig, Niedel verwandt, so seine Leipziger Bildnisse. Später sah er Italien, Frankreich. Alles wirkte zusammen auf die Hinneigung zu einer altmeisterlichen Kunst. Schorns unvollendet gebliebenes Bild *Die Sintflut*, Pilotys Stiftung der Liga waren für München der Anfang einer neuen, diese zum Siege führenden Richtung.

Vielleicht kam Piloty zu früh: die eigenartige Richtung, die in München heimisch war, jene Morgensterns, Bürkels, Adams, wurde abermals beiseite gestoßen, um einer größeren, aber minder selbstständigen Meisterschaft Raum zu geben, durch die es rascher, bequemer gelang, gute Bilder herzustellen. Was jene in der Natur suchten, fanden die Neuen in alten Bildern. R. L. Zimmermann erzählt, wie die Münchener Naturalisten von damals, wenn sie etwas Geld hatten, aufs Land flohen, um in der Einsamkeit zu malen; wie andere, ärmere sich einspererten, um Stillleben zu schaffen; wie sie sich alle abmühten, auf ihre Leinwand etwas Farbe zu bringen; wie sie sich ihre neugefundene Geheimnisse gegenseitig verbargen; wie jeder, der aufkommen wollte, sich selbst belehren mußte, da die Akademie ihm nichts bot als gezeichneten oder gesprochenen Wortkram. Und wie der junge Künstler, der sich gar nicht mehr zu helfen vermochte, in die Pinakothek ging, stundenlang vor den Bildern herumstand, um dann mit geschwollenem Kopf nach Hause zurückzukehren und erst recht nicht zu wissen, wie er nun mit seinem Bilde weiter kommen solle. Der Kampf des Cornelius gegen diese Wildlinge an seiner Schule hatte zum Siege geführt und zwar nicht ohne Gewaltmittel. König Ludwig I. hatte die realistische Schule des Langer einfach beiseite gedrückt, sie nur zu Arbeiten herangezogen, die Cornelius weder selbst, noch durch seine Schüler ausführen möchte; nur zu den von der Ästhetik als untergeordnet aus den höheren Kreisen des Schaffens verbannten. Teichlein nannte 1852 die Schule Langers die der Gewaltherrschaft des Naturalismus. Er sah, daß die Ölmalerei zu diesem hindränge, während im Fresko der Stil begründet sei. Er schmähte daher auf die Ölmalerei als das Unkraut der letzten Jahrhunderte, das man ausjäten solle. Und das sprach der Freund Kaulbachs aus, des Mannes, der selbst Cornelius gegenüber den Vorwurf des Realisten tragen mußte, der sich nicht versagte, selbst den Pinsel in Ölfarbe zu tauchen. Aber auch Kaulbach legte, seit ihn Piloty in der Kunst des Malens glänzend überholt hatte, auf den als deutsch gefeierten idealen Stil sein Hauptgewicht. Piloty aber hielt ihm die Farbe entgegen, die durch Nachahmen der Alten erlangte Kunst des Halbdunkels, des malerischen Zu-

ammenhaltens einer ganzen Fläche in einem Gesamtton, das Hinterarbeiten nicht auf die Leuchtkraft jeder Einzelfarbe, wie man sie den Künstlern des fünfzehnten Jahrhunderts und den alten Deutschen abgesehen hatte, sondern den Hinblick auf die Fortschritte, die Tizian, Correggio, Rubens, Rembrandt der Malerei gebracht hatten: also das entschiedene Umschwenken zu der Zeit, die seit den Prä-rafaeliten als Verfall galt, das Wiederanknüpfen an die Kunstanuschauungen von Mengs, vermittelt durch Langer, die beginnende Überwindung der vorwiegend zeichnerischen Schaffensart, die auf Carstens zurückging und in Cornelius seinen Höhepunkt erreicht hatte.

Pilotys Verdienst, sagte Witscher 1860, wird bleiben, daß er zuerst im Großen und mit wirklicher Beherrschung der Kunstmittel das in München einbürgerte, was vor Jahren die Belgier wieder in Erinnerung gebracht hatten: das volle Bild der Erscheinung, die eigentliche Malerei. Allein die deutsche Art wird, so fährt Witscher fort, auch nachdem sie sich dieser Mittel in ihrem ganzen Umfang bemächtigt hat, doch immer dahin neigen, dieses Verfahren dem geschichtlichen und dem reinen Sittenbild vorzubehalten; sie wird im denkmalartigen Geschichtsbilde, der „monumentalen Historie“, die farbige Seite mit freiem Verzicht beschränken und die großen Züge des Inhalts durch die markige Kraft der vorherrschenden Zeichnung vorführen. Damit sprach er die damals noch bei den eigentlichen Kennern vorwiegende Ansicht aus. Man konnte sich noch nicht damit befrieden, dem Realismus sein Recht auch in der höchsten Kunst einzuräumen, man zirkelte noch einen Platz ab, in den er nicht eindringen sollte. Diese Ansicht war eine Vorahnung der Gegner der Pilotyschule, wie sie in Anselm Feuerbach und Hans von Marées hervortraten. Unstreitig, sagt Pecht, der als Maler seine Lehrzeit in Paris durchgemacht hat, war der Weg Pilotys nicht neu, die Sittenmaler waren ihn immer gegangen, „wir französisch Gebildeten“ auch. Keiner habe aber, fährt er fort, die Grundsätze zu ihren äußersten Folgerungen getrieben und es mit so viel Geschick und Thatkraft gethan; keiner einen so vollen Schul sack mitgebracht. Und Pecht hat ganz recht: Pilotys Kunst ist die Wiederaufnahme dessen, was das achtzehnte Jahrhundert im Hafchen nach dem antiken Ideal von sich geworfen hatte. Mit

ihm beginnt das erneute Lernen und Anknüpfen an die bisher verschmähte Vergangenheit. In diesem Zuge gerade ist der Schwerpunkt der Münchener Piloty-Schule zu suchen, durch ihn wurde sie abermals die leitende in Deutschland. Die Verknüpfung mit der Vergangenheit, die der Klassizismus zerschnitten hatte, wurde in München zum gesuchten Schlagwort. Man sammelte von nun an wieder Unserer Väter Werk, man nahm die Handschrift, nach Kräften den Gedankeninhalt der Vergangenheit auf und suchte diese künstlerisch fortzusetzen. Das war ein so durchschlagender Gedanke, daß sich keine Stadt Deutschlands ihm verschließen konnte. Er griff durch die ganze Welt, er fand aber in München seine stärkste Wurzel. Das erneute Lernen von der Vergangenheit wurde unterstützt durch die bequemere Zugänglichkeit der aus den Schlössern der Fürsten in öffentliche Sammlungsbauten übergeführten alten Werke, durch die Möglichkeit raschen und billigen Verkehrs nach den Kunststädten, durch die gewaltig anwachsende Vervollkommnung der Vervielfältigungsmittel. Der Steindruck war ein Anfang gewesen; Piloty war in seiner Benutzung zur Wiedergabe alter Kunstwerke herangewachsen; die Photographie gab erst recht die Möglichkeit, gute Nachbildungen der Meisterwerke aller Zeiten zu vereinigen; die Kunstgeschichte war mit allen Kräften bemüht, sie zu sichten, ihren Wert zu erläutern, ihre erneute Wirkung auf unser Volk vorzubereiten, die Bedingungen ihres Entstehens klar zu legen. Die Photographie war es auch, die ebenso wie Kaulbach nun auch das heranwachsende Malergeschlecht darin unterstützte, eigenen Ruhm zu erlangen, neue Werke in der Nachbildung allen zugänglich zu machen. Senefelder, der Erfinder des Steindruckes wurde ein Anreger weit über dessen Schaffensgebiet hinaus; aus seiner Schule gingen die Männer hervor, die die großen Münchener Kunstanstalten gründeten: Franz Hanfstaengl, der die Dresdener Galerie in Steindruck veröffentlichte und dann in München ein galvanographisches, später das berühmte photographische Geschäft gründete, Friedrich Bruckmann u. a. m.

In der Mitte der fünfziger Jahre begann Pilotys Wirken siegreich einzusetzen. Als bald wurde er der Mittelpunkt des mit Kaulbach unzufriedenen Kreises, das heißt jener, die von der bis-

herigen deutschen Art zur französischen hinüber schwankten. Sein vor Wallensteins Leiche, Wallenstein auf der Reise nach Eger an einem Gottesacker in der Sänfte vorbeigetragen, Nero beim Brände von Rom und andere Bilder grausigen Inhalts folgten sich. Schwind fragte höhnend: Herr Kollega, was malen's denn heuer für ein Malheur? Pilotys nervöses Wesen, die Spuren anstrengender Arbeit, rastloser Leidenschaft, verhaltener Glut, die übermäßig schwulstig betonte Redeweise machten auf Pecht damals schon einen unheimlichen Eindruck, den nur der ideale Zug von Pilotys ganzen Wesens adeld und milderte.

Von Berlin war die junge Künstlerschaft nach Paris gezogen, um den dortigen Romantikern abzusehen, wie sich die zuckende Leidenschaft malerisch darstelle; durch den Halbitaliener Piloty war diese selbst nach München übertragen. Was Wunder, daß sie hier kräftiger wirkte als dort. Dazu kam Pilotys außerordentliche Begabung zum Lehrer, die namentlich darin glänzte, daß er jeden sich nach seiner Art entwickeln ließ, im Gegensatz zu Cornelius, der in seiner starken Überzeugung, daß er die allein richtige Art besitze, jedem diese aufzudrängen suchte.

Die Maler Münchens zogen nun nach Benedig, nach Rom, nach Paris nicht mehr in der Absicht, Gedanken und bestenfalls die Zeichnung zu erlernen, sondern um die malerische Haltung der größten Künstler der Farbe aller Zeiten dort aufzunehmen und mit ihr die Art und Weise, wie diese den Pinsel in breiterer Führung handhabten. Nicht mehr der Umriß, sondern der Tonwert wurde zur Aufgabe der künstlerischen Untersuchung alter Bilder. Wie die Kunstgelehrten, gingen die Maler auf Entdeckungen aus. Und der war ein rechter Mann, der einen unbeachteten Meister der Farbe auffand, seine Art erlernte und neu erstehen ließ; der der Welt zeigte, daß nicht nur eine Art der Farbengebung die rechte sei, sondern daß die alte Kunst unendlich reich in der Behandlung der Natur, unerschöpflich an Vorbildern sei, nach denen diese malerisch zu verstehen gelernt werden kann. Neue Anregungen von allen Seiten! Mit freudigem Staunen sah man die Vielseitigkeit einer auf die Farbe mehr als auf die Zeichnung begründeten Kunstentwicklung. Regsamkeit und Streben aller Orten!

Die große Streitfrage bei Pilotys Anfängen war, inwieweit der Realismus ins Geschichtsbild eindringen dürfe. Es entstand damals die Verbindung für historische Kunst, die durch Preise, Ankäufe, Erteilen von Aufträgen die höchste Kunstform zu pflegen beabsichtigte. Sie mußte rasch ihre Ansprüche herabsetzen, da diese höchste Kunst, die des erhabenen Gedankens und der abgeklärten Form, vor den realistischen Bestrebungen wie Butter an der Sonne dahinschmolz. Sehr bald unterstützte sie nur das, was die Alten als historisches Genre belächelten; und nur zu oft mußte sie ganz auf die Preisverteilung verzichten, da die Maler von der angeblich höchsten Kunstform trotz allen Belohnungen nichts mehr wissen wollten.

Es gibt Empfindungswerte, über die sich nicht streiten läßt. Die Gebildeten nahmen die realistische Kunst zunächst mit Argwohn auf. Man erkannte zwar die Meisterschaft in der Behandlung des Stofflichen an: Das war wirkliche Seide, Sammet, Leder, die hier gemalt wurden. Zum Anstaften, zur Täuschung wahr! Man empfand dies als eine Leistung des Könnens, aber man kam schwer über die Sorge hinweg, ob eine wahre Kunst angesichts solcher Wahrheiten überhaupt möglich sei. Die Echtheit in der Wiedergabe des Stoffes wurde den Malern nicht als Verdienst angerechnet, sondern man verhöhnte sie. Wahr seien in ihren Bildern wohl die Stoffe, nicht aber die Menschen. Denn zur höheren Wahrheit gehöre ja gerade der Verzicht auf die Zufälligkeit, das Erfassen des einzelnen Menschen unter Hinblick auf die ganze Menschheit. Das Augenmerk werde auf die Nebendinge gelenkt, der Geist schwinde. Als A. v. Werner Friedrich Preller erzählte, daß er sich mit den gewichsten Stiefeln auf seinem Kongreßbilde plage, sagte dieser mitleidig: Mein Gott, das würde ja ein Schuster besser machen! Preller war der Ansicht, daß da keine Kunst mehr möglich sei, wo man Stiefel malen müsse. Man empfand nicht geschicktlich vor solchen Bildern. Die älteren Kunstkennner wurden von der Genauigkeit des Stofflichen geradezu abgestoßen, sie sahen in ihr eine Verleitung in die Flachheit. Ein Maler, der seine Zeit verliert, einen alten Pelz nachzumalen, wird nie die Stimmung finden, Hektor ideal zu erfassen! Wenn etwas Störendes im Bilde erscheint, dann

fann den meisten unter uns das Bild so schön sein, wie es wolle: er sieht nur das, was er als Fehler empfindet. Fast jede Ausstellung hat ein Stück, über das sich die Menge entrüstet. Sie wirft die ganze Ausstellung, die ganze zeitgenössische Kunst über Bord, wenn so etwas vorkommen kann. Es hilft nichts, wenn man sie bittet, einmal über den einen Punkt hinwegzusehen und das große Übrigbleibende zu betrachten. Sie bleibt mit starrem Blick geistig an dem haften, was ihr mißfällt. Die Entwertung eines Kunstwerkes im Auge des Beschauers vollzieht sich ja rasch: Wie soll ein Bild Eindruck machen, in dem ein Fezen Sammet das Augenmerk des Betrachters auf sich lenkt, ihm aufdringlich erscheint! So haben sich die Zeitgenossen in die Grausigkeiten der Pilotischen Schule verbissen. Vielen wurden seine Werke durch sie ungenießbar. In der Corneliusschen Schule lag ein Toter auf der Erde, hatte seine flaffende Wunde, andeutungsweise fließendes Blut, blassere Körperfarbe. Er starb, wie im klassischen Drama, mit wohlüberlegter schöner Haltung. Man vergoß Thränen bei seinem Tode, aber man fühlte sich zugleich angenehm ästhetisch erwärmt. Nun war das anders. Die Leiche hat Leichenfarbe, der Tod war anders ästhetisch verwertet, das Gefühl das des Schauderns. Der Tote lag so da, wie es am schönsten in die Farbenstimmung paßte, aber doch so starr, so blaß, so krampfhaft verzogen, wie eine Leiche eben liegt. In ungleich stärkerer Weise, wie wir heute, wurden die aus dem Idealismus kommenden von dieser Wahrheit gepackt. Sie glaubten die Verweisung zu riechen, sie wendeten sich mit Schauder von einer Kunst, die solche Mittel anwende. Es fehlt nur noch, daß sie mit stinkenden Farben male! sagten voll Abscheu die edlen Frauen, bei denen man anfragen soll, um zu erfahren, was sich ziemt. Und der Bildhauer Hähnel hatte den Eindruck, als müßten diese Realisten beim Urteil über den Idealisten sagen: Pfui, der Kerl hat Schönheitssinn! Er sah in ihnen nur verstockte Schwachköpfe, die zu dumm sind, das Schöne erstreben zu wollen, oder zu frech, um dem höheren Geiste der Kunst dienen zu können.

Ich will dem gleich eine der jüngsten Anschauungen gegenüberstellen, wie sie W. von Seidlitz 1897 aussprach. Er bewundert nur die Geduld, mit dem in fabriksmäßigem Betriebe auf der Schule erlernten

Anweisungen folgend, diese Kunstvereinsware hergestellt wurde. Einige fleißig und wirkungsvoll gemalte Einzelheiten erwecken den Schein der Naturtreue und ein schöner, goldiger oder brauner Ton, der sogenannte Atelierton, mußte dem Ganzen den Schein der Einheitlichkeit verleihen. Das war nach Seidlitz' Ansicht der vielgerühmte Realismus. So trennt nur der Zeitraum von wenigen Jahren das Urteil zweier in derselben Stadt lebenden Männer, von denen der eine in jener Kunst nur Realismus sieht und deshalb seine Verachtung in nicht minder rücksichtsloser Form ausspricht, als der andere, der in ihr keinen, wenigstens keinen ernsten Realismus erkennt und nun daraus ihre Schwäche ableitet. Der eine ein berühmter Künstler, der andere ein als feinsinnig anerkannter Kunstgelehrter. Wer aber hat recht? War jene Kunst realistisch wie ihre Meister und die Feinde ihrer Jugend glaubten; oder war sie es nicht, wie die folgende Zeit und die Feinde ihres Alters ihr höhnend an den Kopf warfen! Oder sollten beide unrecht haben? Ist der Realismus vielleicht gar nicht eine dem Kunstwerke innenwohnende Eigenschaft, sondern nur der Name für ein Verhältnis zwischen Beschauer und Kunstwerk, zwischen Schöpfer und Kunstwerk? Nämlich für das Verhältnis, das sich durch Ansstreben der Naturwahrheit erzeugt, ganz unbekümmert darum, in wie hohem Grade diese Wahrheit erreicht wird. Und wäre dann nicht Seidlitz' Anschauung minder tief gefaßt, als jene Hähnels? Die Meister der Zeit um 1860 suchten die Wahrheit; sie erreichten eine andere, als die Seidlitz für richtig hält; wie denn jedes Volk, jede Zeit die Wahrheit anders sieht, anders darstellt. Jede Kunst wird von uns danach abgeschätzt, in wie hohem Grade sie selbstständig ist. Der Kunstgelehrte wirft der Pilotysschule trotzdem vor, daß sie nicht die Wahrheit der Folgezeit hatte; es ist zu sehr in seiner Zeit besangen, um zu erkennen, daß auch die Gegenwart nur eine bedingte Wahrheit besitze; und daß eine Anschauung kommen muß, die auch die junge Wahrheit als eine geschichtliche erst aus ihrer Zeit begreifen und sie nach dem Wert für ihre Zeit abschätzen lernen wird. Die moderne Kritik ist mit der alten Ästhetik darin immer noch einer Ansicht, daß es eine rechte Wahrheit, eine rechte Schönheit gebe und daß sie in deren Besitz sei. Wären die modernen

Kritiker eben so scharf in der Beurteilung ihrer selbst als in der der Kunst, so würden sie erkennen, daß ihr Urteil veraltet ist, obgleich es sich so sehr modern gebärdet; daß sie als Kritiker zur romantischen Schule des Springer und anderer Kunstgelehrter gleicher Richtung gehören, nicht um ein Deutscheschüler, geistig selbstständiger sind als etwa Lindenschmit oder Plockhorst; daß ihre Kritik nicht selbstschöpferischer ist, als die von ihnen verhöhte ältere Kunst es war.

Wo sitzt in Deutschland denn eine selbstschöpferische Kritik? Ich höre sie gern im Munde der Künstler, die aus alter Kunst zu neuen Werten vordringen. Dort ist die Einseitigkeit, die Mißachtung der Alten berechtigt. Aber ich glaube nicht, daß jedem, der sich auf Liebermann oder Klinger einschwört, damit das Recht gegeben ist, alter oder neuer Kunst die Leviten zu lesen. Dasselbe Urteil in verschiedenem Munde ist ein anderes. Man soll Urteile so wenig nachahmen wie Kunstformen! Jene Maler sind Mitkämpfer im Streit; die Kritik aber thut, als wenn sie außer dem Streite stehe, als wenn sie Richter sei. Das Urteil der Künstler ist Erklärung ihres Wollens und Strebens; im Munde der Kritik wird es leicht Überhebung. Und zwar wird es dies sowohl in Ablehnung wie in Zustimmung der neuen Wahrheit oder Schönheit, die vom Künstler erlangt wurde.

Ich wenigstens bin unhöflich genug gegen meine Zeitgenossen, sie nicht für bessere Kenner zu halten als frühere — mich mit eingeschlossen. Ich glaube nicht, daß das Urteil früher im Nebel tappte, jetzt aber in der Klarheit sitzt. Ich glaube nur, daß man den Nebel, in dem wir leben, erst in der Entfernung gewahr wird, und daß wir dreißig Jahre fortschreitend, erkennen werden, daß auch um unseren Standort, uns jetzt nicht auffällig, der Nebel sich breitete. Man bestreitet jetzt der Kunst des Piloty und seiner Zeit, daß sie wirklich sei. Um darzuthun, wie gering die Rolle dieser Düsseldorferien in der Kunstgeschichte der Zukunft sein werde, brauchen wir, so ruft Seidlitz aus, nur im Gedanken durch unsere modernen Gemäldefassungen zu wandern. Wie gähnen uns da die Bilder als leblose Schemen, leichenhaft in der Farbe von den Wänden an! Das sei alles totgeborene, akademische Kunst, weit

mehr noch als die unserer Klassizisten, damit werde nicht erzielt, was die Zeit verlange. Selbst Muther sei in der Zurückweisung der handwerksmäßigen Illustrationsmalerei lange noch nicht weit genug gegangen. Eine künftige Geschichte der Malerei werde, davon ist Seidlitz überzeugt, diese ganze Richtung auf das Unnatürliche, ebenso wie die Zeiten des Verfalles in früheren Jahrhunderten, einfach mit ein paar Worten abhun. Ihm beginnt für Deutschland mit Uhde, Liebermann die neue Kunst, die nur in der früheren Entwicklungsstufe der deutschen Prärafaeliten und in wenigen Mittelsmännern Vorläufer hat.

Ich habe mich in Seidlitz' und auch in Muthers Buch vergeblich nach einer anderen Begründung dieser Ansicht umgesehen, als daß Seidlitz sagt: die Bilder seien leblose Schemen. Das kann gesagt, aber nicht bewiesen werden. Mir ist, als habe ich das Wort nicht hier zuerst gelesen: Leblose Schemen waren für Piloth Kaulbachs Bilder, für Kaulbach die des Cornelius, für Cornelius die des David, für David die des Lebrun, für Lebrun die des Rembrandt, für Rembrandt die des Heemskerk und wohl auch des Rafael, für Heemskerk die des Botticelli. Doch wozu den Kunstgeschichtlichen Witz ins Endlose spinnen!

Dass eben Überwundene ist stets das als leblos Verachtete. Erst nach und nach, mit der zeitlichen Entfernung und dem Schwinden der im Kampfe hervortretenden Gedankenreihen tritt eine mildere Auffassung, endlich ein Verständnis ein. Das haben wir an hundert Beispielen erlebt. Die Verurteilung der älteren Kritik hat die jüngere nie gehindert, die verachtete Kunst wieder für eine höchst bedeutende zu erklären; die Schärfe hat die Verurteilung nicht rechtskräftiger gemacht. Eine Kritik, die Eigenes, Neues bringen will, sollte meines Ermessens von der Erkenntnis ihres Unwertes, ihrer Unfähigkeit über die eigene Zeit, ja die eigene Person hinaus gültige Urteil zu geben, ausgehen; sollte individuell und realistisch sein, indem sie sich zum Spiegel der Erscheinungen, nicht zu deren Umbildner nach irgend welcher Geschmacksregel macht, und sei das die neueste. Mir will scheinen, als habe Seidlitz wohl die moderne Kunst als schön erkennen, nicht aber deren innersten Geist verstehen gelernt; als richte er an die Maler den Ruf, den Erscheinungen

außer ihnen gegenüber selbständige zu werden, während es vielleicht notwendiger gewesen wäre, an sich selbst diesen zu richten. Denn unfrei im Urteil ist auch der, der von einem Befreier abhängt. Solcher Kritiker, die das Neue mittelst der Verwerfung des Alten verteidigen, giebt es viele; sie stehen, wie mir scheinen will, nicht höher als die, die das Neue am Alten messen und daher verwerfen. Ich greife Seidlitz hier nur heraus, weil er der Bedeutendsten und der Entschiedensten einer ist.

Der Stolz der jungen Malerschule, die Pecht als Kritiker vertrat, war fast genau dasselbe, was jetzt Seidlitz verteidigt. Denn Pecht nennt Pilotys Grundsatz den unbedingtesten Naturnachahmung. So noch 1881. Später, Bestrebungen gegenüber, die in der Naturnachahmung weiter gingen, hat er diese Ansicht mehrfach beschränkt. Damals nannte er den Grundsatz zwar einseitig, doch neu und von gesundem Kern. Wer sich rücksichtslos an die Natur halte, der nähme an ihrem unermesslichen Reichtum teil, gerate nie so sehr in Gefahr, einsförmig und manierirt zu werden, wie die Nachahmer vorhandener Kunßformen. Pecht nimmt mithin für die Schule, deren bester Kenner er ist, in der er selbst mit ausreiste, eine Eigenschaft in Anspruch, welche zehn Jahre später die folgenden Schulen, die Leibl's und Uhde's wieder für sich als Grundgesetz aufstellten und aus der heraus sie Piloty bitter bekämpften: nämlich die unbedingteste Naturnachahmung. Und wie der Realismus von 1860 im Grunde dieselben Gedanken, ja Worte zu seiner Verteidigung benutzte, wie jener von 1890, so hat er auch dieselben Angriffe erfahren.

Der Unterschied liegt darin, so sagt die moderne Kritik, daß die Pilotysschule ihre Art von alter Kunß entlehnt habe, die neue Richtung ihre Art selbst gefunden habe. Aber das stimmt doch wohl nicht für die neue Richtung in Deutschland! Seidlitz selbst nennt Manet den Vater der Hellsichtmalerei. Also war der Unterschied zwischen den modernen deutschen Malern und der Pilotysschule der, daß sich die älteren bei den Franzosen und Italienern, die neueren bloß bei den Franzosen ihrer Zeit die Schule holten. Ist das wirklich ein schwerwiegender Unterschied? Ist es wahr, daß Manets Kunßart völlig eigene Erfindung sei? Das glaubte man einst.

Aber wer etwas deutlicher hinschaut, der sieht im Hintergrund Manets den Velazquez und Turner, wie hinter Piloty den Rubens und Tizian, vielleicht etwas verschleierter, aber doch deutlich genug erkennbar. Und das wahrlich nicht zur Schande der modernen Malweise.

Die Männer, die also die Kunst Pilotys als etwas Neues empfanden, hatten so unrecht nicht, ihr Eigenwert beizulegen. Noch etwa 1870 sah Anton Springer in der Vorbildlichkeit von Carstens, Thorvaldsen und Schinkel die Rettung des Glaubens an eine reine Kunst der Zukunft. Aber er fand, daß sich diese Künstler nur an ihre Fachgenossen wenden, nicht an das Volk. Die Kunst aber sei Volksfache. Sie solle dem Volke das wirkliche Spiegelbild seines Wesens, seiner Gedanken und Empfindungen entgegenhalten. Sie solle der Menge entgegenkommen; deren Anteil gelte dem Stoffe, sie will durch den Gegenstand angeregt sein, der verkörpert, was sie selbst beschäftigt, was ihr bekannt und befreundet ist, was sie als ihr Miteigentum betrachten darf. Die Menge will ihren Vorstellungsfreis erweitert, die Neugier gesättigt sehe. So war es zu allen Zeiten, so namentlich mit den heiligen Darstellungen in der Zeit des gläubigen Mittelalters. Diese engen Wechselbeziehungen fehlen jetzt, die unbefangene Hingabe an das Kunstwerk ging in unserem Jahrhundert der Menge verloren. Sie wieder heranzuziehen ist die Aufgabe der Kunst. Diese soll den Zusammenhang mit dem Volke suchen. Sie soll das ihm Angemessene darstellen. Wer da predigte, ein schön geformtes Bein sei ein würdigerer Gegenstand der künstlerischen Darstellung als gelbe Lederhosen, ein jungfräulicher Leib in seiner zarten Entfaltung reizender als ein schmutziger Büffelfoller, die Antike in jedem Teilchen herrlicher, als die moderne Welt, fand jetzt nur noch wenig Zuhörer; das augenfällig Verständliche war Trumppf. Springer findet es natürlich, daß die Kunst sich dem Volke zuwendet; dort liege ihr Ziel. Und wenn er ihr damit wirklich das richtige Ziel angab, so hat die Kunst dies im höchsten Grade erreicht. Die Kunst der sechziger bis achtziger Jahre war volkstümlich, gefiel der Menge, mag man das nun mit Springer als ihre Tugend, oder mit seinen Schülern als ihr Laster ansehen.

Einführ in das Volkstum nennt Springer und nach ihm Alfred Woltmann die neue Sittenmalerei. Die bürgerliche Gesellschaft, die

aus den achtundvierziger Jahren kommenden jahen ja im Volk den Rettter aus aller Not. Bisher habe die Kunst sich nur um Anschauung und Bedürfnisse der bevorzugten Klassen gekümmert. Cornelius hatte am Schluß seines Lebens noch — meiner Ansicht nach in voller Verkennung des besten Kernes seines Wesens — gesagt: vom specifisch Nationalen habe ich nichts. Er war hierin gleichen Sinnes mit Goethe. Nun, durch das kräftigere Erfassen der Wirklichkeit erfolgte die bewußte Einkehr in das Volk.

Nichts ist irrtümlicher, sagt Woltmann, als wenn der Künstler stofflich etwas Neues bieten will. Nicht Mitteilung ist Sache des Bildes, sondern Darstellung. Nur selten ist das Volk, sind selbst die Gebildeten mit Männern und Thatsachen der Geschichte so vertraut, daß diese wiedererkennbar in der Einbildungskraft des Volkes leben. Der Künstler kann bei anderen als solchen Gebilden nicht auf das Verständnis rechnen; seine Bilder wirken langweilig, weil sie nur insofern verständlich sind, als sie Handlung geben. Man soll das Volk dem Volke darbieten. Die Maler widmeten sich in Erfüllung dieses Wunsches dem Bauer, dem Kleinstädter, ihrer Heimat. Wie durch die Vorgeschichte die Sprache im Ausdruck bereichert werde, so durch die Volksmalerei die malerische Ausdrucksfähigkeit. Sie begnügt sich nicht mit glänzenden Wirkungen, vollendetem Schein körperlichen Seins und meisterlicher Stoffdarstellung; sie erstrebt Wahrheit des Wesens, Herausbildung jedes Vorganges zu wahrhaftem Einzelleben. An Stelle der herkömmlichen und schattenhaften Gestalten der kirchlichen Malerei gewöhnlichen Schlages wie der gepriesenen Leistungen sinnbildlich-geschichtlicher Art, an Stelle der mit Sammet und Seide, Federhut und Stulpenstiefeln ausgeputzten Modelle der Geschichtsbilder traten nun, wenigsten nach dem Urteil der Zeitgenossen, bei den Sittenmalern echte Menschen auf, die frei von aller Verflachung, allem angelernten Wesen erschienen. Treuherzigkeit, Redlichkeit, Kraft des Wollens und Empfindens waren ebenso wie rauhe Ewigkeit, zäher Troß, derbe Tölpelhaftigkeit am Platze; aus allen leuchtete die Macht inneren Lebens hervor, und wie die da gehen und stehen, giebt sich jeder, wie er ist.

Vergleicht man die deutsche Sittenmalerei des 19. Jahrhunderts mit der holländischen des 17., so findet man zwei unterscheidende

Merkmale: Die größere Frische und naturwüchsige Kraft bei den Alten; den größeren Umfang und die Verfeinerung in der seelischen Beobachtung bei den Neuen. Nur wenige unter den Holländern, Franz Hals und Rembrandt an der Spitze, haben annähernd die Vielseitigkeit des Ausdruckes wie die Maler der jüngst verflossenen Zeiten. Viele von diesen sind zu weit gegangen; nur zu oft drängt sich jenes Mehr in der Betonung der seelischen Vorgänge auf, das den Köpfen und Gestalten das Wesen des künstlichen Darstellens ihrer eigentümlichen Lage und Empfindungen giebt, den Bildern einen schauspielerischen Zug einbringt. Doch ist die Thatſache nicht abzuleugnen, daß in der Sittenmalerei ein ganz außerordentlich tiefes seelisches Erkennen niedergelegt ist, daß hier das mit Fleiß geübte Arbeiten nach der Natur thatſächlich Entdeckungen hervorbrachte, der Welt Neues, Eigenartiges gab. Über der Tonfeinheit und den malerischen Werten des jüngeren Teniers übersieht man nur zu leicht, daß er trotz einzelnen Seitensprüngen geiftig nur ein Instrument spielt, nämlich die Bauernwelt, die ihm ein Größerer, der alte Breughel, erschlossen hatte; und daß er auch hier nur einer Saite Ton giebt, den des vornehm lächelnden Hohnes über die Derbheiten der Dörfler. Ostade ist nicht viel reicher. Vieles an ihm ist schon Übertreibung des Häßlichen und zwar eine solche, die dem gebildeten Beschauer schmeichelt. Denn sie macht ihm klar, wie viel besser er sei als die Dargestellten. Der Bauer bleibt neben dem Raucher, dem Trinker der bevorzugte Gegenstand der Sittenmalerei. Einzelne Künstler suchen sich später noch ihre eigenen Gestalten: der die Zahnbrecher oder Marktleute, jener die Troßknechte und Soldaten. Andere machen den Versuch, das Bildnis zu einem Sittenbild der vornehmen Welt auszustalten. Einer ganzen Reihe von Künstlern gelingt es, auch die bessere Gesellschaft, in der die vornehmeren unter ihnen wirklich lebten, sittenbildlich zu erfassen. Aber wenn man die Leiter der dargestellten Empfindungen genauer beschaut, wird man nur bei wenigen, wie etwa bei Jan Steen, viel Sproffen an ihr finden. So mächtig ein Franz Hals die Neueren überragt im Erfassen eines ganzen Menschen mit allen seinen körperlichen und geistigen Eigenschaften, in der Fähigkeit, das Bildnis zum Werke der größten Kunst auszustalten, den

Menschen in seiner vollen Tiefe zu ergründen und durch die Farbe zu neuem Leben zu erwecken; so eigenartig ist doch das Streben der Neuen, die niederländische Kunst auf modernes Leben zu verpflanzen, ihm hier neue Darstellungsgebiete zu erschließen. Und so viel reicher die neuere Dichtung in der Kunde seelischer Vorgänge ist als irgend eine frühere, um so viel ist es auch die Malerei. Ich weiß sehr wohl, daß diese ins Kleine gehende Malweise der Dichter wie der Künstler nicht eine große Kunst macht, aber sie ist dem Jahrhundert eigen, über dessen letzten Wert zu entscheiden uns noch nicht zukommt. Wie seine Köpfe im 18. und 19. Jahrhundert mit Achselzucken Franz Hals als halbschürigen Meister ablehnten, andere ihn wieder zu Ehren brachten, wie also über ihn trotz der Einigkeit der jetzt lebenden Kunstgelehrten in seinem Lobe damit das letzte Wort für die Zukunft noch nicht gesprochen worden ist, so auch nicht über die Sittenmalerei, wie sie Knauß, Bautier und Desfregger oder jene, wie sie die noch vor kurzem gering Geachteten: Schmidson, Pettenkofer, Heilbuth, Spitzweg, Ludwig Burger, Hermann Kauffmann hervorbrachten.

Denfalls hat diese Malerei eines zuwege gebracht: sie hat die Kunst mit der Gegenwart versöhnt. Zunächst auf dem Umwege, daß sie den Bauer als einen solchen darstellt, der geistig ebenso wie in seiner Kleidung noch mit der Vergangenheit zusammenlebt. Denn das, was man fälschlich Nationaltracht nennt, ist ja nie mehr als eine sitzengebliebene städtische Mode. Der Dreispitz der Schwaben oder Westfalen ist doch wahrlich keine altgermanische Erfindung, sondern eine solche der Zeit Friedrichs des Großen. Lange erschien den Sittenmalern nur eine solche Tracht im Bilde künstlerisch möglich, die selbst anzulegen sie sich als gebildete Städter wohl hüteten. Malerisch erschien nur das Nichtzeitgemäße. Nun drängte die Kunst in die Gegenwart. Durch die Bauernmalerei wurde sie modern. Selbst Ludwig Richter ist noch mit allen seinen Gestalten gegen seine Schaffenszeit um ein halbes Jahrhundert zurück. Um gemütlich zu werden, mußte er sich in seine Jugend versetzen. Die Neueren fanden die künstlerische Aufgabe überall in ihren heimatlichen Dörfern. Es zeigte

sich durch ganz Deutschland eine Fülle des Malerischen, von dem man bisher nichts wußte. Die Klassizisten hätten ebenso gehöht darüber, daß man die Kleidung der Schwarzwälder der Beachtung wert finden könne, wie über die Vorliebe für den Zopfstil, den jämmerlichsten der Welt, der nun von den Malern zuerst wieder als malerisch entdeckt wurde. Wer aber die Welt neue Dinge als schön empfinden lehrt, der ist einer ihrer Wohlthäter. Und damit ist der Wert der Sittenmalerei festgestellt. Der Bauer als Träger alter Sitten und Kleidung wurde zum Vermittler zwischen Geschichte und Gegenwart. Wo er fehlt, gelingt es nicht ein anderes Mittel statt seiner einzusezen. Wohl ist Knaus, ist Bautier und sind die Düsseldorfer alle in Paris gebildet, sie haben ein gut Teil ihres malerischen Könnens dorther. Aber es giebt in Frankreich nur eine Sittenmalerei im Stil der Deutschen, soweit man Schweizer, Belgier und Elsäßer darstellte, weil es in den meisten Landesteilen keinen französischen Bauer im Sinne des deutschen giebt. Es fehlt außer etwa in der Bretagne das eigenartige Haus und die eigenartige Tracht, die örtlich abgeschlossene Sitte. Die Vermittelung mußten die Franzosen im Ausland suchen, in Italien und im Orient. Was die Pariser Werkstätten in dieser Richtung schufen, wurde ja für viele Deutsche vorbildlich, konnte aber das Volk nicht der Liebe für seine Bauernmaler, für seine Sittendarsteller entfremden.

Sie haben viel gesündigt auf diese Liebe hin. Endlos ist die Reihe der läppischen Scherze, der süßlichen Niedlichkeit, die gemalt wurden. Die Umgeworfene Flasche, Das Mutterglück, Das Kind mit dem Käzchen, dargestellt mit einiger Naturbeobachtung, angelernter Farbe und einem unsäglich billigen Idealismus. Die Trauerbotchaft und Das Wiedersehen mit einem plumpen Anruf der Thränendrüse; all das, was noch heute in so vielen unserer Wochenblätter dem deutschen Volke Dreck in die Augen streut. Dieser Idealismus der Geistlosigkeit hat dem Ansehen deutscher Kunst unendlich geschadet. In England und Amerika haßte man sie als die Kunst der Schokoladenschachteln. Meyer von Bremen beherrschte in New-York den Markt, erzielte hohe Preise für seine süßlichen Bilder. Welche Summe von Zorn häufte sich im Herzen



Ludwig Knaus: Der Dorfprinz  
Verlag der Photographischen Gesellschaft



der ernsten amerikanischen Künstler auf. Zunächst wurde deren Zahl auf den deutschen Akademien, wo sie so vielfach ihre Lehrzeit durchmachten, immer kleiner. Sie suchten andere Schulen. Nur die Norweger und Schweden blieben uns lange Zeit treu. Unter dem Einfluß des Idealismus verwaisten unsere Kunstanstalten, sank unser Kunstruhm tief herab. Die Ausfuhr stockte. Man fragte sich in Düsseldorf kopfschüttelnd nach dem Grunde. Malte man doch immer noch Das Tischgebet oder die Ersten Rauchversuche, die einst so reizend abgesetzt wurden; man malte sie im alten Tone und doch! Überall auf den großen ausländischen Ausstellungen wies man ihnen die Thür. Die deutsche Malerei schien im Genre zu zerfließen, aller Kraft verlustig zu gehen. Es ist kein Wunder, daß sich die leichter durch Mittelgut zu Ermüdenden heftig gegen dies Überwuchern wehrten. Aber die Flut wollte nicht verlaufen. Wer in Deutschland als Maler leben wollte, mußte Idealist werden; denn nur das Anmutige war hier verkäuflich. Wer aber zu ernst dachte, um sich dem Geschmack der Kunstvereine zu beugen, die sich nicht trauten, ihren Mitgliedern Echtes, Tiefes zuzumuten, wurde ausgeschlossen. Wer vorwärts strebte, wurde von den deutschen Aufnahmerichtern auf den Bilderton gewiesen, wie er der Masse genehm war, und auf die entschiedene Abneigung der Vereinsmitglieder sich durch künstlerische Eigenart belästigen zu lassen, irgend etwas zu sehen, was ihren Wünschen widersprach. Durch den behaglichen Besitz der Sittenmalerei als einer Volkskunst, einen Besitz, der nur die Ästhetiker alter Schule ärgerte, die ganze Nation aber zu der Ansicht brachte, daß wir es ganz besonders herrlich weit gebracht hätten, ist ein Erschlaffen des Ansturmes, ein müdes Vielmalen, eine Mittelmäßigkeit großgezogen worden, die den Verdiensten der Kunstrichtung reichlich die Wage hält.

Ludwig Knaus war bis vor kurzem der gefeiertste deutsche Maler. Es giebt kaum eine Akademie in Europa, deren Ehrenmitglied er nicht ist. In mancher, wie z. B. in der von London, ist er der einzige Deutsche. Seit 1853 erhielt er im Salon zu Paris alle nur möglichen Ehren, und zwar mit vollstem Recht. Denn es giebt wenig fremde Meister, die auf die Kunst Frankreichs einen so tiefen Einfluß übten wie er. Er war es, der den

Franzosen das deutsche Sittenbild schmackhaft mache. Sein hochentwickeltes malerisches Können benutzte er, um in eindringlicher Vertiefung das bürgerliche Leben unserer Zeit zu schildern. Er ist der Maler des Liberalismus, des liebevollen Pflegens der unteren Stände durch die sich sehr sorgsam von ihnen trennenden Gebildeten, der Geistesbruder Gustav Freytags, ein feiner Beobachter, ein Mann von Herz, ein Freund unbefangenen kleinbürgerlichen oder ländlichen Daseins, dabei aber ein Mann der malerischen „Eleganz“, der das Gemeine veredelt. Wohlwollen spricht aus seinen Bildern, das behäbige Schmunzeln des Weltmannes, der die Menschen in ihren Schwächen an sich herantreten lässt; der selbst, wenn er die Leidenschaften schildert, wie in seiner Rauferei auf dem Tanzboden, doch der kühle, vornehme Beobachter, der Herrscher der in ihrer Wüstheit tobenden Bauernburschen bleibt. Es ist ein Genuss, der Mache im einzelnen mit dem Auge zu folgen. In jedem Pinselstrich Ergebnis beobachtenden Fleißes, in jedem Ton eine Einheit, im Ausdruck der Köpfe eine sprechende Sicherheit, über dem Ganzen ein Hauch von Anmut. Knaus kann malen, was er nur will: unter seiner Hand wird es salonfähig. Er reißt den schmierigsten Juden, die sich rauenden, im Schmutz herumkugelnden Buben aus der Sphäre des Peinlichen heraus und lässt uns mit Behagen ihr Treiben betrachten. Die Buben sind roh, ihr Maler bleibt vornehm, das Bild wird ein Kabinettstück.

Die Zeiten haben sich geändert! Als die große französische Revolution am Himmel drohte, nahm die französische Malerei eine der Knausischen ähnliche Richtung. Die Verwandtschaft zwischen ihm und Greuze ist unverkennbar. Als sich in England die großen socialen U mwälzungen vorbereiteten, traten dort verwandte Maler auf. Wilkie, Collins sind die echtesten Vorboten unseres Meisters. In Frankreich hat dann der Klassizismus die moralisierende Vorliebe für den vierten Stand vertrieben; in England war es die Romantik, die gleiches vollführte. In London trat der liberalisierenden Kunst jene Vornehmheit des Großstadters entgegen, der das Derbe, Unbehagen erweckt. In Paris fand sie einen anderen Feind, den Socialismus. Auf Knaus folgten hier die Maler des Esch: Brion, der Verwandte der Friderike von Seesen.

heim an der Spitze, die Maler der Bretagner und Normannen, bei welchen es darauf ankam, zu zeigen, daß dem französischen Landvolk die Schönheit und klassische Größe keineswegs abgehe; endlich kam die Malerei auch der kostümlosen Franzosen; mit Courbet war man beim Steinklopfer in blauer Bluse angelangt. Ein Weg, den man sich durch weidliches Schmälen verkürzte. Denn hinter den Fortschreitenden klang das Gezeter über Realismus und Verfall her, während diese ihren Zorn über den bei Stillstand drohenden Verfall nicht minder lebhaft zurückriefen.

Bei der grausamen Folgerichtigkeit der Franzosen, bei der Schärfe und Dürre ihres Denkens, konnte das liberalisierende Wohlwollen mit den Tiefstehenden nicht lange vorhalten. Knaus ist stolz darauf, über den Vorwürfen seiner Bilder zu stehen, Courbet war stolz darauf, mitten unter ihnen zu stehen. Knaus ist ein Maler der Volksfreundlichkeit, Courbet ein Maler des Kampfes nach socialer Umgestaltung. Damit war der Riß gegeben, der Knaus von der modernen Kunst trennt. Knaus will uns die Welt im Bilde erklären, die Neuen wollen sie uns zu eigener Erkenntnis vorführen. Er giebt die Novelle, diese den volkswirtschaftlichen Bericht. Er steht zwischen uns und dem Gegenstand, und schneidet uns das ihm gut und richtig scheinende Stück Natur zu; die Modernen suchen alles zu geben, was sie erfassen können, wohl wissend, wie viel am Ganzen trotzdem auch ihnen noch fehlt. Und wenn mich ein Hindernis von der freudigen Anerkennung von Knaus' Kunst abhält, so ist dies Hindernis er selbst, der Meister, der sichtbar unsichtbar sich zwischen den Beschauer und sein Bild drängt, um die Dinge mit beredtem Munde zu erklären. Ich vernehme nicht das Schreien der Buben, sondern den Maler, der von ihrem Geschrei erzählt; es ist eine verfeinerte, gewürzte Kost, die er bereitet, aber ich habe mich leider der Salons entwöhnt, in denen ich echtes Leben nicht finde. Die Naturtöne bringen mir dort nicht unmittelbar ans Ohr. Knaus will sogar, wir sollen uns des in seinen Bildern gegebenen Abstandes von der Kraft und dem heißen Atem des Volkes freuen.

Da ist eine Kluft zwischen dem mir als Wahrheit Erscheinenden und der Kunst, wie in Auerbachs Romanen. Knaus steht höher

als Auerbach, aber ihm klebt das Merkmal seiner Zeit ebenso stark an. Die Überhebung der Bildung über das zu Bildende; das Streben, durch Wohlwollen die Kluft in unserer Gesellschaft zu überbrücken, statt an die Pflicht auf Fürsorge zu mahnen; das Lächeln über die Unbeholfenheiten der Ungebildeten. Viele unter uns haben eben die Überfeinerung zu hassen gelernt, weil sie die Wahrheit nur in schmackhafter Tinte vorgesetzt haben will.

Franz Defregger, der Münchener Führer der Bauernmalerei, ist selbst Tiroler Bauer gewesen, erst in verhältnismäßig späten Jahren in die Stadt gekommen, als Sechszigjähriger in Piloths Werkstatt eingezogen. Als Dreißigjähriger kam er aus Paris zurück, wo er sich zwei Jahre vervollkommnete. Er wandte sich wieder seiner Heimat zu und malte Tirol. Von allen deutschen Malern hat er am meisten den Geschmack unseres Volkes getroffen: seit Jahrzehnten wird es nicht satt, seine Dirndl und Buben, seine lustigen Geschichten von der Senne und seine im Chronikenton vorgetragenen Erzählungen aus der Geschichte Tirols zu sehen. Ihn unterstützt hierin ein besonderer Umstand: Die Tiroler Tracht ist die einzige unter den deutschen Bauertrachten, die dem Städter nicht als linkisch erscheint, die er vielmehr nachahmt, selbst trägt, wenn er in die Berge kommt. Loden und Gemisleder sind örtliche Erzeugnisse, der Schnitt der Kleider für das Bergsteigen berechnet. Die Tracht wirkt auf den Städter vorbildlich als Sportanzug, sie stellt einen Gedanken dar, der ihm mehr als bloß sehenswürdig ist. Defregger beschäftigt sich mit Menschen, die uns thatfächlich nahe treten, sobald wir in ihr Reich eindringen. Er ist in den Schulen von München und Paris ein feiner, vornehmer Künstler geworden, dem es gelingt, einen Ton wohlthuender Herzensfrische malerisch festzuhalten; der seine Landsleute aus innerster Seele liebt und kennt, und dem es nicht an der Kraft fehlt, sie mit hoher Sicherheit darzustellen. Er ist wohl nicht ein so großer Meister der Farbe wie Knaus, aber seine Arbeiten werden auch später noch um des Gegenstandes willen, ebenso wie als Bilder, ihre Freunde finden. Auch dann noch, wenn einmal um das, was wir über sie zu sagen haben, sich kein Mensch mehr kümmert. Noch umgleich mehr als in Knaus steckt meinem Empfinden nach in

Defregger der Bildungshochmut, der sich Idealismus nennt. Ich sage ausdrücklich: für mich. Denn ich könnte zahlreiche Stimmen anderer anführen, die an Defregger das Gegenteil bezeichnend finden. Und ich halte mich nicht für klüger als diese. Er erscheine, sagen jene, in seinen Bildern als Bauer unter Bauern, er sitze mit seinen Landsleuten an einem Tische, freue sich mit ihnen, trauere mit ihnen. Darauf ist ja kein Zweifel, daß Defregger die Tiroler viel, viel besser kennt als ich. Auch ist es nicht der braune Ton seiner Bilder, das Altmeisterliche, was mich von der gerechten Würdigung ihres Wertes abhält. Der Grund hierfür ist nicht ganz leicht festzustellen. Mir scheinen die Bilder in der liebenswürdigen Absicht gemalt, die Anhänglichkeit des Malers an die Tiroler auf andere zu übertragen, für das Bauernvolk Stimmung zu machen. Defregger ist ahnenstolz, er will die Probe seiner guten Herkunfts machen. Die Unbefangenheit, die fröhlich aus den Bildern schaut, scheint mir etwas zu betont, um ganz echt zu sein. Die Bauern haben ihre eigene Gesellschaft und deren Gesetze; und wer sie verstehen will, darf nicht mit Wohlwollen oder gar mit mühsam überwundenem Abscheu an sie herantreten, sondern muß bauerisch gesonnen sein. Ich bin's nicht — aber Defregger ist es auch nicht mehr: auch ihm ist der Bauer nur „Sujet“, auch er ist auf der Senne nur noch Gast, Tourist, Mitglied des Alpenvereins, und wenn er zehnmal seinen Lodenvrock auch in München trägt. Nicht innere Lebenserfahrung schildert Defregger, sondern äußerlich Erbschautes. Und darum blinzelt aus seinen Gestalten etwas entgegen, was mich stutzig macht, etwas Salontirolerei — auch in dem den gemalten Salontiroler verspottenden Bauernvolk. Schwind sagt 1867, wohl im Hinblick auf Auerbach: Die höchste Begeisterung für alles, was Bauernlackl ist, und dabei gar nicht bemerken, daß alle diese social-kommunistischen Bilder genau für den Salon des Bankiers und Stuzers berechnet sind: das geht über meinen Horizont. Und Viktor Hehn sagte einmal von Heinrich Heine, seine Lyrik habe ganz den Ton von Nachtigallenschlag; man höre sie mit Entzücken bis zu dem Augenblick, da man erfuhr, daß sie ein im Busche sitzender witziger Mann mit einem Blech auf der Zunge nachahme. Der Ton blieb auch nach

dieser Erfahrung derselbe, die Stimmung im dämmernden Garten hat sich nicht im geringsten gändert — aber die Freude am Vogelgesang ist dahin. Ich kenne viele volksfreundliche und künstlerische Leute, die nicht nach Tirol gehen, weil ihnen dort die Gasthäuser nicht gut genug sind, weil die echte Tiroler Wirtsstube ihnen nicht behagt; die sie aber trotzdem im Bilde um viel Geld kaufen. Ich kenne manches Fräulein, das zitternd an den Papa sich drückt, wenn sich ein echter Holzknecht neben sie auf die Bank setzt, aber verzückt den gemalten betrachtet. Es besteht also zwischen dem Bauerntum in Natur und Bild eine Kluft, die jeder empfindet. Der eine empfindet sie als erfreulich: ihm macht das Bild erst den Bauern genießbar; der andere empfindet sie als minder angenehm; er möchte das Bauerntum nicht so künstvoll vorgetragen sehen, sondern in seinem eigentlichen Wesen. Auf der großen Jubiläumsausstellung von 1887 zu Manchester sprach ich über Defregger mit dem bedeutendsten Kunsthändler Englands, zugleich Vorsitzenden des Ausschusses, William Agnew. Er kannte zu meinem Erstaunen Defreggers Namen nicht. Als ich ihm dessen Kunst schilderte, sagte er: Ach der, der die Tiroler Kostümbilder malt; ja gewiß, den kenne ich, ich habe Photographien von meiner Alpenreise mitgebracht! Eine falsche Beurteilung Defreggers, aber doch auch die eines Kämers.

Die Bauern haben sich am Bauernmalen nicht beteiligt. Die Kunst ist ins Volk gedrungen; aber das Volk ist nicht in die Kunst gedrungen. Selbst die spät zur Kunst Bekommenen, wie Theodor Mintrop, der bis zu seinem dreißigsten Jahre hinter dem Pfluge ging, wendeten sich der sogenannten höheren Kunst zu. Hubert Salentin, der bis zu seinem achtundzwanzigsten Jahr am Ambos als Schlosser stand, malte freilich später Genre. Neues hat auch er nicht gegeben. Man muß dagegen einmal Umschau halten, ob es nicht den Städtern gelang, die Städter zu malen, hier den Zwischenraum zu verringern, der Natur und Kunst trennte.

Einst war Hasenclever für solche Darstellungen berühmt, später folgten ihm andere Düsseldorfer, wie Brütt, Bokelmann. Hasenclever stellte die lustigen Seiten des städtischen Lebens dar, die jüngeren die ernsten. Zwischendurch giebt es viel andere Ver-

suche, das Tagesleben malerisch zu fassen. Aus der „Tendenz“, der Absicht, bestimmte Stimmungen politischer oder gesellschaftlicher Art zu wecken, für die Vorgänge und die an ihnen thätig oder leitend Wirkenden Liebe, Verehrung, Mitleid oder Abscheu hervorzurufen, schritt man zu einer ruhigeren Darstellung des Thatfächlichen vor. Auf Auerbach und Clauren folgte die Art, die sich dichterisch in Ludwigs Erbörster und Hebbels Maria Magdalena aussprach.

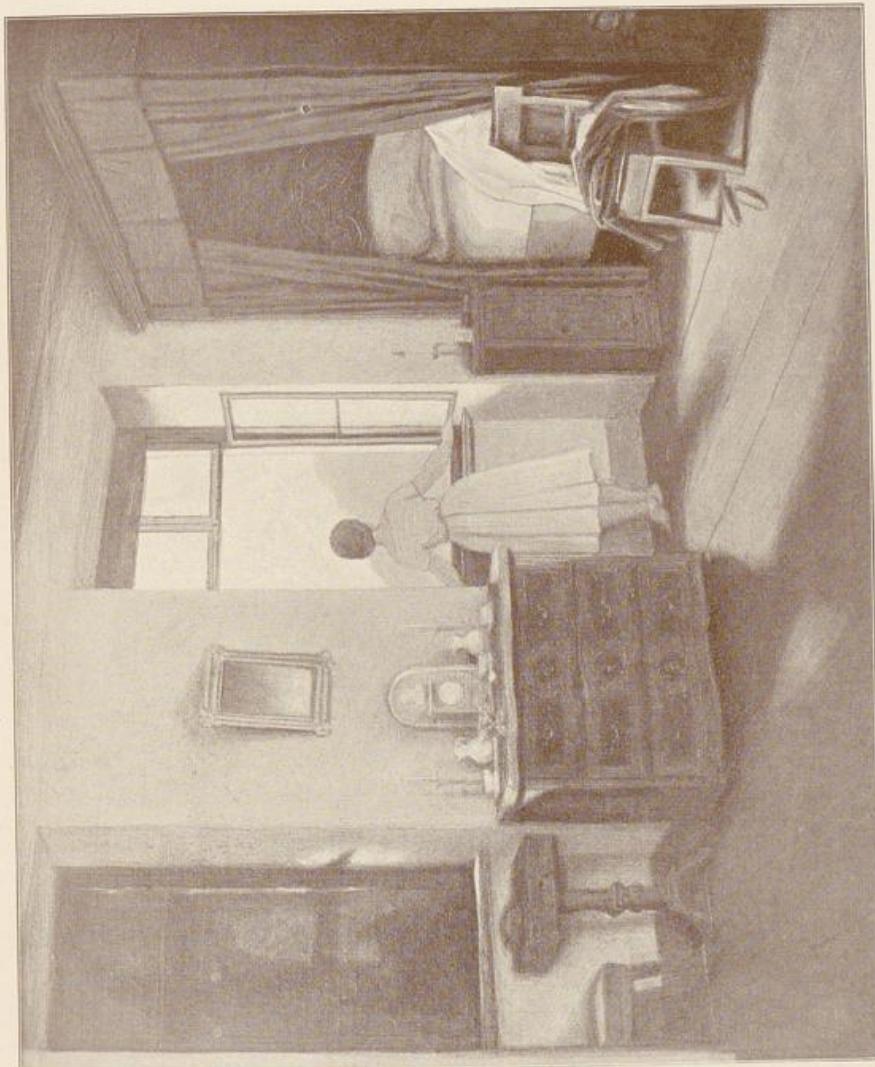
Karl Wörmann, der Dichter und Kunstrelehrte, möge über sie das Wrt ergreifen: Er findet in der Erschließung des Volkslebens für die deutsche Kunst eine künstlerische That — darin seinem Freunde Wolmann, seinen Jugendansichten und seinen Düsseldorfer Verbindungen treu bleibend, auch in der Zeit, in der die jüngere Kritik die Sittengemälde nur für Modeware gelten lassen wolte. Der feine Humor, mit dem die Meister des Genre ihrem Gegenstande gegenüberstehen, ist ihm der Beweis des glücklichen Verhältnisses zu diesem. Die Lust zu fabulieren, sagt er weiter, die Neigung, kleine Novellen zu erzählen, sei ihnen vielfach verübelt worden. Daß sie dazu beigetragen habe, die kunstsuchenden Laien mehr auf den Inhalt als auf den künstlerischen Gehalt der Gemälde hinzulenken, leugnet er nicht; daß gegen die Vorherrschaft dieser Art, kleine Geschichten in Bildern zu erzählen, ein Rückschlag kam, findet er erklärlich, wenn auch dieser das Kind mit dem Bade ausschüttet. Denn die Lust zum Fabulieren sei an sich im Gemälde nicht unkünstlerisch, wenigstens dürfe der dies nicht zugeben, der die gleiche Neigung in den altflorentinischen Bildern bewunderte und von Terborchs novellistischen Darstellungen entzückt sei.

Das ist ein Ausklang des von Springer gegebenen Schlachtrufes: Zurück zum Volk, das Volk für das Volk! Er klingt schon recht vorsichtig, wie es selbstverständlich ist für einen, der die neuere Naturanschauung als die eigenste und eigentlichste Kunst des neunzehnten Jahrhunderts zu begrüßen gelernt hat. Man hat Wörmanns Buch *Was uns die Kunstgeschichte lehrt* um dieser Vorsicht willen kräftig angegriffen.

Die Lust zum Fabulieren, ist das dasselbe, wie die Lust, kleine Novellen zu erzählen? Vielleicht für den Dichter, schwerlich für den Maler. Eine malerische That ist jedenfalls das Darstellen

des Menschen in einer bestimmten Lage, des menschlichen Ausdruckes, so daß man im Bilde seine Seelenstimmung erkennen kann. Diese schlicht und kräftig zu geben, ist Künstlerwerk, Kunstwerk. Mehrere Menschen zusammen in verschiedenen Beziehungen zu einander, zu dem gleichen Ereignis darstellen, ist es ebenfalls. Denn da werden Dinge sichtbar, die wir mit den Augen verstehen lernen. Alle Beziehungen darüber hinaus, namentlich der feine Humor erscheint mir auch hier bedenklich, erscheint jedenfalls den Modernen so und zwar ebenso an Terborch wie an Bokelmann oder Brütt. Nicht, daß ich den Humor verachte! Wer soll nicht lustige Leute lieben! Aber das Malen mit lächelnder Miene, das ist das Ärgerliche; jener Humor, der Herablassung ist, Herablassung gegen das, was das ernsteste Ziel des Künstlers sein sollte, gegen die Natur.

Die Kenner unseres Volkes sagen, daß der Humor eine germanische Eigenschaft sei. Die Engländer und wir Deutschen bildeten sie aus: Dickens, Sterne, Jean Paul, Kerner, Gottfried Keller, Fritz Reuter! Eine wundersame deutsche Sache, für die wir kein deutsches Wort haben: es bedeutet das lateinische Wort humor geistiges und körperliches Wohlsein, daher gute Stimmung, gute Laune. Ja, die lieben wir wohl alle. Aber Humor, wie das Wort verstanden wird, ist doch noch etwas anderes. Es ist eine Stimmung zu gut gelauntem, nicht zu übellaunischem Witz; ein äußeres Zeichen der Laune dadurch, daß man andere ansteckt, lachen macht. Im Grunde sind die echtesten Humoristen, die deutschen, solche, die über sich selbst lachen machen; nicht indem sie sich lächerlich machen, sondern indem sie mit guter Laune ihr Verhältnis zur Welt aufdecken. Es sind die, denen aus geistigem und körperlichem Wohlsein die Lust ankommt, in ihr Wesen den Einblick zu öffnen. Reuter, Keller geben in ihren besten Schriften Darstellungen ihrer selbst. Der Humor über andere ist nur selten mehr als ein Witzeln, denn das Wesen des Humors ist das sich Gleichstellen mit dem behandelten Gegenstand. Er braucht gar nicht lustig zu sein, er kann unter Thränen lachen. Er lacht darüber, daß er sich selbst findet, wie zwei Bauernburschen laut aufzulachen, die sich auf dem Markt der Großstadt begegnen, weil



Moritz von Schwind: Die Morgenstunde



sie die Heimat mit sich in die Ferne brachten, sich selbst. Die Humoristen aber, die herumstehen um zu suchen, wo es etwas zu lachen oder besser einen auszulachen giebt — die sind nicht recht meine Leute, so wenig wie die Witzhenerzähler. Und gemalte Witze sind noch viel schlechter als erzählte. Sie werden altbacken, abgestanden, ehe sie fertig sind. Sie werden nicht frischer dadurch, daß sie Jahrzehnte lang an Galeriewänden hängen. In Massen auftretend aber sind sie furchterlich. Uns, die wir all die Witzlein der Herren vom feinen Humor erlebten, darf man die Ungerechtigkeit gegen den Einzelwitz nicht zum Vorwurf machen.

Eines gehört — für mich wenigstens — zur deutschen Laune: die Derbheit. Grimmelshausen ist um so viel mehr als Reuter, als er derber ist, sich mit dem rechten Wort heraustraut. Gott sei Dank: Luther, Goethe, Bismarck, die drei Deutschen, waren im Umgang nicht ästhetisch, liebten am rechten Fleck das rechte Wort, das die Dinge trifft und die Seele befreit. Und wenn wir uns unter den Künstlern umsehen nach solchen, die in der Sittenmalerei unseren Größten ähnlich sehen, so sieht es schlimm um die deutsche Kunst aus. Die Derbheit ist nicht eine Roheit und nicht eine Gemeinheit, sie ist nur eine Geraadheit, eine Absage an eine die Gesellschaft beengende Sitte, indem sie das Unsittliche aus dieser heraushebt, um ihm eins hinter die Ohren zu schlagen. Sie kann in der Verbildung so gefallsfüchtig werden, wie das älteste Fräulein. Gesuchte Ärzte haben oft die Gefallsucht der Derbheit — bei ihnen Grobheit genannt. Wenn sie aber echt ist, hat sie das Befreende eines Gewitters nach der Schwüle.

So war unter allen Malern dieser überfeinerten Zeit in Leben und Schaffen am gesündesten Moritz von Schwind und ein paar Süddeutsche neben ihm. Karl Spitzweg, der bis in sein achtundzwanzigstes Jahr Apotheker war und nie recht aus dem Duft von Lavendel und Lakritzen herauskam, war so ein Mann von echter Laune, einer von denen, die nach innen lachen können. Seine Art, alte Spießbürger darzustellen, mit dem Vollempfinden, selbst einer zu sein, in ihnen sich selbst in geistigem und körperlichem Wohlbehagen zu finden, das ist der Ton, aus dem Gotthelf und Keller dichteten, das ist die echte gute Laune, so brummig der Alte in seiner wunder-

lichen Werkstätte auch herumwirtschaften möchte. Schwind war ihm ähnlich. In der gräflich Schackischen Sammlung sind ein paar Sittenbilder von ihm, die sein Wesen gut erläutern. Die Morgenstunde ist mir das liebste, nicht um der erreichten künstlerischen Wirkung, sondern um der Absicht willen. Schwind's eigenes Töchterchen, das im altmodisch nüchternen Zimmer erwacht, aber aufgestanden das Fenster öffnet, um den jungen Tag zu genießen. Wenn Sittenmalerei lyrisch sein und wenn Lyrik in Goethes Sinn vom Augenblick geborene Stimmung geben soll, so ist hier das echteste Sittenbild getroffen: nichts von Überhebung, von Schönmacherei: das Leben, der Augenblick, der dem Vater, dem Naturfreund, dem Künstler einen Herzenston weckte! Das Bild war die sorgfältige Ausführung eines plötzlich durch das Auge dem Künstler übermittelten, die Seele erheiternden Gedankens. Das Bild war von der Natur befruchtet, in der Seele empfangen und mit mütterlicher Liebe ausgetragen worden: echte Stimmung.

Schwind war vornehmer Leute Sohn, gewöhnt im Kreise der Besten seiner Zeit zu verkehren. Aber er war kein Gesellschaftsmann: der Träck, in dem er sich nur zu selten bei feierlichen Gelegenheiten zeigte, war meist von Freunden erborgt. Er ging durch die sich ihm aufdrängenden Kreise als eine Art stachlicher Knurrhahn und war doch der Liebenswürdigsten und Lustigsten einer. Er wußte prächtig auf der Welt Lauf zu schimpfen; er nahm kein Blatt vor den Mund, wenn es galt, aufdringlicher Modekunst, dem Grafflwerk, eins zu versezgen. Der Kreis dessen, wofür er sich erwärmt, ist nicht sehr weit, aber er füllt ihn in seiner liebenswürdig behäbigen Art völlig aus: die Natur, die er darstellt, ist immer er selbst in seinem Verhältnis zur Natur. Sie ist ihm nie des Nachschaffens wert um ihrer selbst willen, sondern um dessen, was er in ihr empfand. Und das ist immer ein Eigenes, nie ein Entlehntes. Er sieht in der Welt die Wunder der Märchen: er sieht, wie leise auf seine Weise der liebe Herrgott durch den Wald geht, Elfen im Nebel schweben und die Kobolde in gelben Blättern rascheln. Er empfindet das als ein Wirkliches. Er steht nicht äußerlich den Gegenständen gegenüber, sondern sie sind in ihm. Er stellt sie daher auch nicht mit Humor dar, sondern ihm ist es bei den

lustigsten Geschichten bitter ernst; ihm, der in den ernstesten Lebenslagen so bitter lustig sein konnte. Als wirklich Läuniger sieht er die Märchen am hellen Tag in all ihrer Pracht und Sonderbarkeit; und er giebt sie wieder, wie ein Kind sie glaubt, als Wahrheit. Darum entzückten ihn auch ein paar Verse Grillparzers, die dieser ihm bei einem Besuche vorsagte:

Laßt mir doch das Wunderbare!  
Gar mancher hat's vor mir verehrt.  
Allein das Menschliche — das ist das Wahre;  
Das Wahre — aber kaum der Mühe wert.

Ihn ärgern die Düsseldorfer, die doch auch ihren Uhland, ihren Mörike in Bild setzen. Er nennt ihr Gemächte Skrofelfkunst. Denn er empfand wohl doppelt stark den Unterschied zwischen seiner gesunden und jener kranken Romantik, zwischen jener, die nur nachempfindet und der, die mitdichtet. Die feineren Unterschiede sind es, die dem feiner Empfindenden am stärksten auffallen, auf ihn am eindringlichsten wirken. Der Sittenmaler Schwind hasste den Sittendichter Auerbach, den Städter mit der Absicht auf Unbefangenheit, den Aufklärungsmann mit der Herablassung zum Volk, der zu ihm in jenem Volkston sprach, mit dem er die Fräuleins bei Hofe und in den reichen Bankherrenhäusern zum Weinen vor Lachen und Rührung zu bringen wußte. Denn Schwind waren seine Märchen nicht dichterische Erfindung, sondern Herzensregung; etwas, worüber man nicht spricht, weil es schon durch das erklärnde Wort entwertet wird. So steht er auch zu den gleichzeitigen Dichtern: zu Grillparzer, Mörike. Man muß seine Briefe an den schwäbischen Romantiker lesen, um zu sehen, wie er nicht nur seine Verse in Bild setzen wollte, sondern von der Dichtung erfüllt, selbst an ihr weiter arbeitete. Da ist denn alles findlich, schlicht empfunden und warmherzig, so einfach, als verstände es sich von selbst. Es ist die Gläubigkeit in seinen Bildern, die in seines Freundes Schubert Liedern steckt; die ein Zug Österreichs, Bayerns, der katholischen Lande ist. Nicht grübeln, sondern sich hingeben; nicht urteilen, sondern sich einleben; Verzicht auf den Verstand, um das Herz desto reicher zu haben. Schwind haftet am Einfachen, Sinnigen, Warmherzigen, kämpft überall gegen das Blendende,

allzu klare, Regelsstolze, Flache. Stolz weist er bei der Ausführung der Wartburg zu Eisenach, endlich von einem Fürsten, dem edlen damaligen Erbgroßherzog Alexander von Weimar mit einer ganz seiner Art entsprechenden Aufgabe beträut, die zurück, die ihm in seine Gedanken eingreifen wollen. Er wiederholt Grauns Wort an Friedrich den Großen: in meinem Tonsatze bin ich König! Das mit innerlichem Schauen Erfasste und treu gegen jeden Einspruch Verteidigte giebt er nur mit rührend bescheidener Sorge der Welt preis. Er selbst fürchtet, daß seine Bilder eine Art Schrecken hervorrufen werden. Denn er weiß sehr wohl, daß sie nicht vor einem uneingestimmten Verstande reden können. Wahr wollen sie nur sein insoweit, als dies nötig ist, um die Stimmung zu wecken, die am warmen Ofen die Kinder zu Füßen der erzählenden Großmutter haben: mag er nun von seiner Hochzeitsreise oder von der Melusine und den Sieben Raben berichten. Darum häßte er auch den Realismus ehrlich, namentlich jenen, der mit lautem Ton der Stille seines Daseins entgegnetrat: Makart, Lütz, Richard Wagner — das war ihm so ziemlich das Greulichste in der Welt. Die Belgier und Franzosen nicht minder. Man will, sagte er 1850, in Deutschland etwas Neues, nie Gesehenes, aber es soll gerade so aussehen, wie das Gewohnte, und das kann man nicht machen. Man ist die fremde, ausländische Sprache der Malerei gewöhnt und hält sie für vornehmer als die eigene, daher giebt es lauter Stilübungen statt unmittelbarer Ergüsse des Innern. Man kann nur in seiner eigenen Sprache dichten; und bis die Abstammung von den alten Deutschen, so wie Goethes Faust von Hans Sachs abstammt, nicht zur vollen Anerkennung kommt, ist es mit der ganzen Malerei nichts Rechtes.

Stilübungen, Versuche, die Wahrheit in verschiedener Form zu geben, nicht eingeborene, sondern erlernte Auffassung über die Natur zu stellen, den Schüler schon als Herren über die Wahrheit anzusehen: Dies nennt Schwind die Stärke der Zeit; aber es sei nur eine selbsttäuschende Stärke. Gleich den Kunstgelehrten, von diesen teilweise geleitet, glaubten auch die Künstler sich immer noch mit Hilfe der Alten auf einen erhabenen Standpunkt schwingen zu können; von dem fähen sie auf die Natur herab, von dem aus

genüge schon der gute Wille, um ihrer in aller Gemälichkeit Herr zu werden. Aber die vermeintliche Höhe, die sie erfletterten, ward ihnen nie zum Heil. Auf ihrer Leiter sitzend verloren sie den Boden des Thatfächlichen, der Rausch des Idealismus brachte sie ins Schwanken. Die Bauernmalerei hatte sich erschöpft und mit ihr das Sittenbild, weil es nicht eigentlich echt, sondern im Grunde der Seele doch ein erfäulstes Empfinden war. Alles drängte auf die Erkenntnis, daß die Kunst sich uns selbst, den schaffenden, ernst zu nehmenden Kreisen der Gesellschaft zuzuwenden habe und daß sie im Abbilden, im Erzählen von Dorfgeschichten nicht stecken bleiben dürfe.

Die Piloty'sche Schule hat noch eine Reihe von Künstlern hervorgebracht, von deren Wirken das Volk im hohen Grad befriedigt war, die in allen Kreisen das ungetrübteste Entzücken hervorriefen. Zwei der zumeist angefochtenen und doch wieder über die übrigen hinaus gefeierten Meister seien noch besonders erwähnt als Vertreter eigenartiger Richtungen des deutschen Schaffens: Makart und Lenbach.

Hans Makarts Wirken war die höchste Steigerung der Piloty'schen Farbenbehandlung. Ein anderer Schüler des Münchener Meisters erzählte mir, wie die jungen Leute an der Akademie damals Bilder entwarfen. Sie strichen mit breitem Pinsel die Farbenreste der gebrauchten Palette durcheinander und führten dann mit einem Papier, aus dem ein Rechteck, das zukünftige Bild, herausgeschnitten war, so lange auf dem Farbengemisch herum, bis sie eine Stelle fanden, wo dies einen wirkungsvollen, gut zusammengehenden Farbeinklang umrahmte. Und nun versuchte man, in den schönen Fleck menschliche Gestalten hineinzuzeichnen und endlich einen Sinn für diese zu finden, den Gedanken. Es wäre Thorheit, wollte man glauben, daß dies der einzige Weg gewesen sei, auf dem die Schüler zum Erfassen ihrer Bilder gelangt wären. Aber schon die Versuche nach dieser Art sind für die Schüler und ihre Denkweise aus der Farbe heraus bezeichnend.

Im Vergleich zum alten Idealismus ist diese Auffassung erheblich künstlerischer. Als der eigentliche Gedanke wird der malerische Fleck, die schmückende Wirkung des Bildes betrachtet. Dies ist als ein Sinnliches begriffen, dessen Ziel die Erfreung des Auges durch

einen farbigen Reiz bildet. Die künstlerische Seite ist das Innerste des Bildes, die gegenständliche das Äußere, ganz im Gegensatz zu der alten Schule, bei der die Kunst nur der Mantel um den Gedanken war. Hier, und namentlich bei Makart umgekehrt: Der Gedanke ist der oft sehr fadenscheinige Mantel um die Hauptsache, um das Gemälde.

Wiener Freunde, die zu Makarts Blütezeit in seiner Werkstatt verkehrten, erzählten mir, daß er nur zu oft bei einem halbfertigen Bilde noch nicht recht gewußt habe, was es darstelle; daß die Namen der fertigen Bilder selten von ihm selbst, sondern von geschichtskundigen Besuchern ausgewählt seien. Er steht somit im Gegensatz zu jenen, die den Inhalt eines Bildes fertig im Kopf oder auf dem Papier hatten, ehe sie wußten, wie er darzustellen sei, und dann von anderen Künstlern sich Rat holen mußten, wie der Inhalt in Zeichnung, wie in Farbe umzusetzen sei. Beide beherrschten die erstrebte Aufgabe nicht ganz; aber Makart war Herr im künstlerischen, jene im idealistischen Teil; man konnte Makart vielleicht einen ungebildeten Menschen schelten, jene aber waren unkünstlerisch. Auf die eine Weise können Kunstwerke von hohem Wert entstehen, und sie entstanden; auf die andere nie!

So ist Makart eine der bemerkenswertesten Erscheinungen deutscher Kunst, gerade wegen seines Mangels an litterarisch fassbarem Geist und seiner Überfülle an Farben-Vorstellungen. Die Begeisterung für sein Schaffen war der notwendige Rückschlag gegen die vorhergehende Überschätzung des Inhalts, ein vorbereitender Sieg der Rechte der Kunst in der Kunst nach ihrer Unterjochung durch die Wissenschaft. Makart war ein sicherer Beobachter, ein tüchtiger Zeichner, es fehlte ihm keineswegs an thatfächlichem Wissen in der Kunst, daß heißt an Kenntnis der Naturerscheinungen. Aber seine Absicht ging nie auf die unbedingte Richtigkeit der Wiedergabe aus, sondern auf den farbigen Reiz. Diesen sah er vor allem im Frauenleib, und er ermüdete nicht, die feinen Ton schwankungen der Haut mit überraschender Sicherheit von Auge und Hand festzuhalten. Das Nackte war ihm, dem deutschen Eddy, die höchste Aufgabe einer für das feine Abwägen malerischer Werte empfänglichen Kunst; die Frauenschönheit das Ziel seiner Darstellung. Nicht

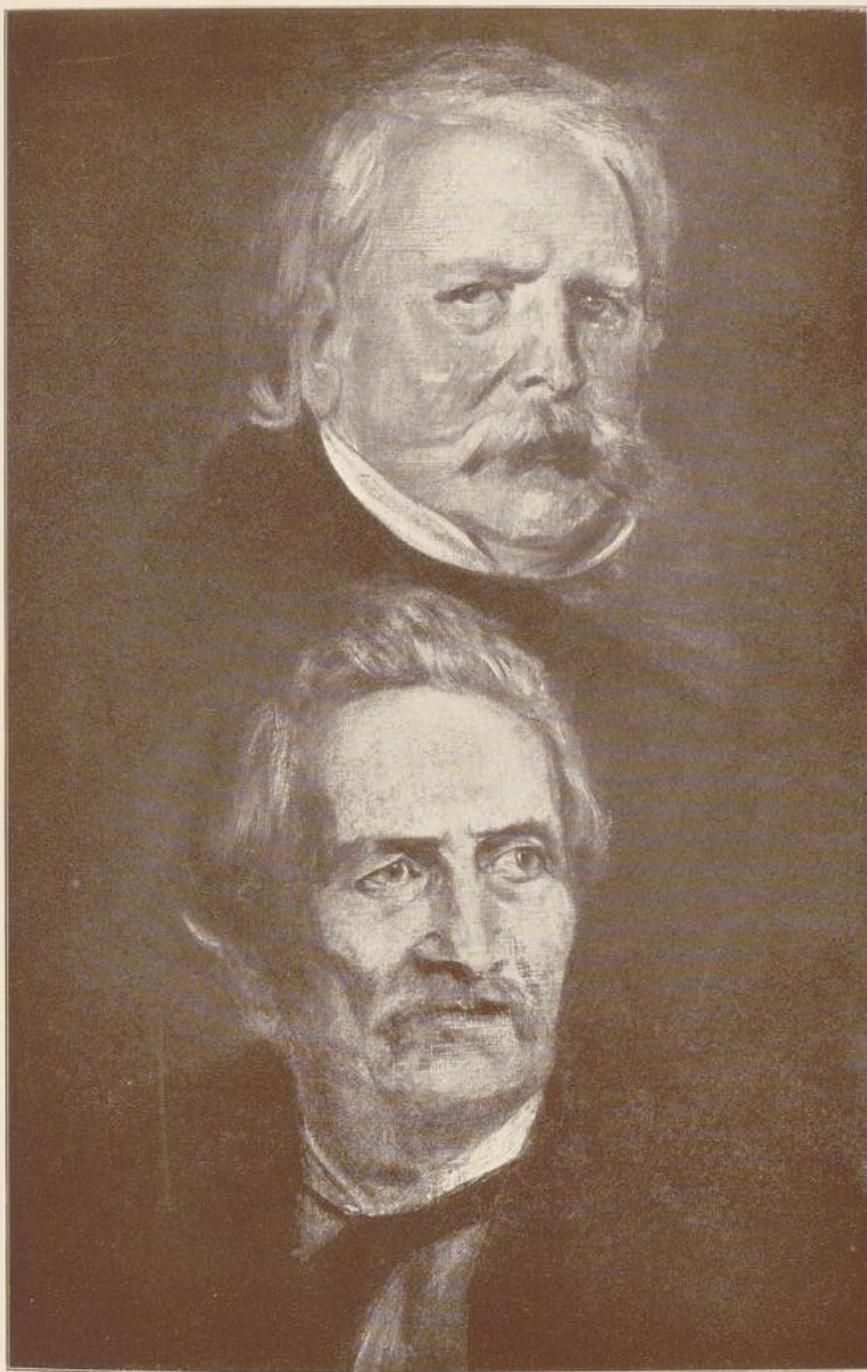
um des einzelnen Weibes willen; denn die Züge des Gesichtes, die Sonderbildungen des Körpers, das was das Ich ausmacht, beschäftigt ihn weniger. Er malt die Weiber um die Feinheit ihrer Farben, um der Weichheit ihrer Muskeln, um des Glanzes ihrer Glieder willen. Nicht minder liebt er prunkende Stoffe, namentlich solche im Verhältnisse von tiefem Rot zu bräunlichem Gelb; liebt er Blumen, Früchte, Fische, Marmor, alles was farbig bewegt, schillernd, von vielen Tönen berührt und doch in sich harmonisch ist. Er steht im Gegensatz zu Rubens, der ein paar kräftige Farben nebeneinander stellt und sie in ihren Massen zu einer großen Wirkung aufbaut; Makart liebt den verschwimmenden Umriss, das Durchdringen jeden Tones mit der Hauptfarbe des benachbarten, die breit fließende Mischung der Töne. Und er erreicht farbige Gesamtwirkungen, die man mit Unrecht als von Paolo Veronese entlehnt bezeichnete. Denn dieser ist weit klarer, fester im Einzelton, entschiedener im farbigen Aufbau; während Makart weicher, beweglicher, dekorativer ist. Bei dem Italiener herrscht noch die Zeichnung, sie schuf den Entwurf; bei Makart herrscht der Ton, ihm beugt sich die zeichnerische Behandlung.

Makarts Kunst ist durchaus sinnlich. Alles was gegen ihre Unsittlichkeit gesagt wurde, mag schön und gut sein im Sinne der Volkserziehung. Es hat den Künstler nicht berührt. Denn wenn einer unbefangen war in seiner Sinnlichkeit, so war es Makart. Im meine nicht, daß Unbefangenheit gleichbedeutend sei mit jener Naivität, die man am jungen Mädchen rühmt. Er war ein Frauenfreund und Freund der Frauen und hat sich wohl nicht allzuviel durch sittliche Bedenken abhalten lassen, seinen Sinnen zu folgen. Das Weib war der Inhalt seines ganzen Wollens. Man hätte ihm eher verbieten können zu sprechen, als das Nackte zu lieben, zu bewundern, darzustellen, seiner Sehnsucht nach farbiger Pracht zu dienen. Es sprach aus ihm ein künstlerisches Naturbedürfnis, das sich ohne alle Umstände so gab, wie der innere Trieb es forderte, wie es sich geben mußte. Und diese vordrängende Naturwüchsigkeit seines Schaffens warb ihm die Begeisterung der Künstler wie der Menge. In das Wehe der Ästhetiker, die seine Pest von Florenz dem Inhalte nach zerflossen, und aus diesem zu dem

Schluß kamen, die Kunst des Realismus, die Schmutzmalerei sei nun an ihrem letzten Ende angelangt, mischte sich lauter und lauter der Jubelruf der Begeisterung, endlich eine Kunst zu besitzen, die dem Sinn des Auges schmeichle, berauschend schön sei.

Und dann erfocht Makart der deutschen Kunst, der er das Recht der Sinnlichkeit zurückeroberthätte, noch einen weiteren Sieg: kaum ein Zweiter überwand in so raschem Ansturm die zünftige Kritik. Obgleich sie nach allen ihren Gründen ihn zu verurteilen hatte, mußte sie ihn nach ihrem Empfinden preisen; sie gab lieber ihren Grundsätzen als ihrer Freude an seiner Farbenpracht den Abschied. Graf Raczyński sagte von einem Bilde aus seinem Besitz, er wisse zwar nicht die darauf sichtbaren Glieder und Köpfe an ihre rechtmäßigen Besitzer zu verteilen, es scheine ihm der Traum eines wüsten Gelages, er verstehe es nicht; aber er sei entzückt davon. Das war der kluge Ausspruch eines Kessners. Die unbefehrte Kritik wollte aber verstehen, erklären, hinter den Gedanken kommen. Und da der Gedanke ein solcher war, der wohl mit dem Pinsel, nicht aber mit der Feder festgehalten werden konnte, so fand man die Bilder gedankenlos; man sah in ihnen teuflische Weltluft, ebenso auf der Seite der Theologen wie der Klassizisten, die in der keuschen Sinnigkeit der Alten ihr Erbteil erblickten. Überall starke, moralische Anwandlungen! Aber endlich wurde die neue Lehre siegreich: Die Bilder sind trotz alledem schön; weg mit dem faulertöpfischen Wesen! was liegt uns daran, wenn sie in eure Ästhetik nicht passen! Das zitternde, zuckende Leben siegte über die Hofmeisterei der Künstler. Viele von ihnen verließen kopfschützend den kritischen Schauplatz, am Geiste ihres Volkes verzweifelnd.

Der heiße Blumenduft, der Makarts Bilder umgab, ist verflüchtet; die Farben, die er anwendete, haben schwer gelitten; die Zielle, die er verfolgte, sind nicht mehr die unsern; die Siege, die er erkämpfte, gehören der Geschichte an. Nur noch wenige führen die Unregungen fort, die so mächtig nicht nur für die Malerei, sondern namentlich auch für das Kunstgewerbe von ihm ausgingen. Makart ist der einzige deutsche Künstler unseres Jahrhunderts, der einen thatsbächlichen Einfluß auf die Mode hatte. Auch diese hat sich längst geändert. Man hat den vielgeliebten Meister selbst in



Franz Lenbach: Semper und Schwind  
Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl



Wien, der Stadt, der er so lange den eigensten Ausdruck gab, zu den Toten gebettet, ihn und seine Kunst.

Außere Schickhale und künstlerische Gegnerschaft haben Anselm Feuerbach als den vollkommensten Widerspruch gegen Makart erscheinen lassen. Nennt er doch den wahnwitzigen und wahnförmigen Dekorationsschwindel das fressende Gift, das die Kunst verzehrt. Wer in asiatische Prunkteppiche eingehüllte Schemen ohne Fleisch und Knochen für große Kunst hält, der besiehe sich die alten Italiener, die alle von tiefster Ehrfurcht für die Natur beseeelt sind. Der Künstler soll der menschlichen Erscheinung gerecht werden und denke dann an die etwaige Bekleidung. Wer mit dem Schneider anfängt, bleibt gewöhnlich bei dem Handwerk! So und ähnlich äußert sich Feuerbach an vielen Stellen. Und doch, verglichen mit den Anschauungen, die vor dem Auftreten beider Künstler herrschten, sind sie einer Meinung, arbeiten sie aus gleichen Überzeugungen heraus. Nur findet Feuerbach, der Denker, Worte für sie, aber sie passen auch für Makart. Der deutsche Künstler, sagt er, auf die Zeit der Cornelius, Schadow, Lessing hinzielend, fängt mit dem Verstande und mit leidlicher Phantasie an, sich einen Gegenstand zu bilden und benutzt die Natur, um seinen Gedanken, der ihm höher dünkt, als alles äußerlich Gegebene, auszudrücken. Dafür nun rächt sich die Natur, die ewig schöne, und drückt einem solchen Werke den Stempel der Unwahrheit auf. Die Griechen, die Italiener haben es umgekehrt gemacht; sie wußten, daß nur in der vollkommensten Wahrheit die größte Poesie ist. Sie nehmen die Natur, fassen sie scharf ins Auge, und indem sie an ihr schaffen und bilden, vollzieht sich das Wunder, das wir Kunstwerk nennen. Das Ideal wird zur Wirklichkeit und die Wirklichkeit zur idealen Poesie. Der Weg, den Feuerbach hiermit als den seinigen bezeichnete, war auch jener Makarts. Auch er geht von dem Natureindruck aus, der bei ihm ein farbiger Reiz, nicht eine Gestalt ist, und von diesem aus schafft er als Maler ein Ding in Farbe, das man damals für realistisch hielt, das in Wahrheit aber eine Dichtung in Farbenton war. Nicht höchste Dichtung, doch solche von starker Stimmung.

Es gab eine Zeit, wo man Feuerbach noch als Genossen Makarts oder doch Pilotys nahm. Er hatte im Grunde einen

ähnlichen Entwicklungsgang genommen, wie diese. Unbefriedigt von der Düsseldorfer, Antwerpener und Münchener Schule ging er nach Paris zu Couture, der ihn malen lehrte; dann nach Venedig, wo er Tizians Assunta abmalte: Ein zweiter Grund, farbig zu werden. Ihn, den später wegen seiner freidigen Farben Verhöhnten, nannte noch der Kölner Maler und Kritiker Becker einen, der ganz und gar, was auch draus folge, Kolorist sei. Seine Kindergruppen, die 1858—1859 entstanden, seien die Verachtung aller Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, lediglich um ein glänzendes Farbenspiel hervorzubringen; keine Spur von Naturwahrheit, lediglich Kühnheit von Palette und Pinsel. Das erscheint uns zwar als ein sehr thörichtes Urteil, aber es ist als das eines Malers doch ein Beweis dafür, daß man die Farbentiefe der unter Venetianischen Eindrücken entstandenen Bilder für etwas ganz Absonderliches und Verkehrtes hielt.

Ahnlich wandelte sich das Urteil über Franz Lenbach, den großen Bildnismaler. Mein verstorbener Bruder, der Kunsthändler Fritz Gurlitt, veranstaltete einst eine Ausstellung von Bildnissen Moltkes. Den Grundstock zu diesen bildeten jene Lenbachs. Der Marschall hatte, des Künstlers Bitte folgend, die blonde Perücke abgenommen, die er sonst trug, und Lenbachs Pinsel den völlig haarlosen glänzenden, aber unglaublich durchbildeten Schädel zur Darstellung geboten. Um sich zu versichern, ob Moltke die so gewonnenen Bildnisse wirklich der Öffentlichkeit zugänglich zu machen gestatte, hatte mein Bruder den Marschall zu einer Vorbesichtigung eingeladen. Dieser machte zu jedem Wilde seine Bemerkung. Zu jenen Lenbachs sagte er kopfschüttelnd: Der will immer einen Helden aus mir machen!

Das, was der Marschall hier einwendete, wurde gesagt vor einem jener glatzköpfigen Bilder. Moltke sah feiner als die Kritik. Nicht in der äußeren Erscheinung lag die Steigerung, sondern er merkte sie auch dort, wo alle Nebenumstände gegen diese Absicht sprechen. Ein Held im Sinne der Dichter hätte sich öffentlich nicht so gezeigt. Moltke, der als Geschichtsschreiber sich für verpflichtet hielt, die Schwächen der einzelnen Heerführer in der Darstellung zu unterdrücken, sie dem Volke als makellose Helden erscheinen zu lassen, war für sich nicht in Sorge, wenn er äußerlich

wenig martialisch erschien. Gewöhnlich gehört ja viel Haar zum echten Helden, Locken, langer Bart. Aber er hatte mit Alexander, Cäsar und Napoleon I. das Gegenteil gemeinsam. Ihm war das Heldenhumus peinlich, das sich in der geschichtlichen Auffassung und in der starken Betonung des Eigenartigen seines Ausdrucks geltend macht.

Lenbach als Bildnismaler ist sehr verschiedenartig. Seine Bilder von jungen Frauen und Kindern ähneln sich namentlich in den letzten Jahren zum Erschrecken. Immer dieselben Mandelaugen, dieselben halb schwärmerischen, halb weichlichen Züge, Züge wie die einer Bronze von Giovanni da Bologna oder Adriaen de Vries, dieselben nur scheinbar lebhaften Bewegungen. Es ist, abgesehen von einigen bestimmten Typen, das Bildnis der Frau von X oft von dem der Gräfin Y nicht zu unterscheiden. Späteren Zeiten dürfte es noch schwerer werden, sich aus der Überlast von Manier zur Einzelerscheinung durchzuarbeiten.

Anders bei Männern und schon bei älteren Frauen. Hier erst packt Lenbachs Kunst sich an der schärfer ausgeprägten Eigenart fest, um wieder, wie mir scheinen will zum Gemeingültigen hinzudrängen. Dies ist hier vielgestaltig, dem Einzelnen angemessen, aber doch etwas mehr als nötig eine Steigerung der Eigenart; und eine solche Steigerung kann nie ganz aus dem Dargestellten allein herauswachsen, sie ist die geistige Zuthat des in diesen sich vertiefenden Malers. Der Unterschied zwischen einem realistischen und dabei doch groß erfaßten Bilde, wie ein solches Velazquez oder Hals schuf, und der Art die Lenbachs, die in gewissem Sinne auch jene van Dycks war, ist fein: aber Moltke empfand ihn, als der Betroffene; später Lebende werden ihn noch viel deutlicher sehen.

Es ist dieser Idealismus vielleicht dem höchsten Werte von Lenbachs Bildnissen gefährlicher als seine Abhängigkeit von alten Meistern. Er empfahl einmal jungen Künstlern, sich derart zu üben, daß sie etwa zu einem männlichen Bildnis van Dycks ein weibliches Gegenstück schaffen. Es ist mir mehrfach erzählt worden, daß er von dem und jenem, der sein Bildnis haben wollte, sagte, in welchen alten Meisters Art man ihn am besten auffasse: den wie einen Gainsborough, jenen wie einen Rembrandt. Er hat sich in heftigen Worten gegen den achtungslosen Dünkel eines jungen

Geschlechts gewendet, das den großen Vorfahren nicht für ihre Lehren dankt, der Überlieferung den Rücken kehrt und von vorn anfangen will. Dass es Leute mit solchen Absichten giebt, ist kein Zweifel, und auch ich halte sie mit Lenbach für Narren. Was auch der Modernste, der entschiedenste Verächter der Alten kann, hat er diesen doch zum größten Teil zu verdanken. In die Wildnis gestoßen, ganz auf sich selbst angewiesen, hätte er es über eine Kunst der Wilden nicht hinausgebracht. Man kann sich von der Überlieferung nicht losreißen. Man kann aber darüber streiten, ob man sich ihr dauernd und absichtlich unterzuordnen habe, ob man sich namentlich von dem Übermaß an Überlieferung nicht befreien kann, das auf der Münchener Schule lastete. Oder vor allem, ob man nicht wenigstens diese Freiheit erstreben soll. Denn in den siebziger Jahren, ihrer Blüte, hatten die Münchener, gegen die Kunsthistorie ebenso folgsam wie ihre Vorgängerin gegen die Ästhetik, die Malarten aller Zeiten und Völker erlernt und spielten nun mit unnachahmlicher Fertigkeit auf einer Menge verschiedenartigster Instrumente, ohne ein eigenes recht zu besitzen. Lenbach hatte sich selbst geschult durch eine Reihe meisterhafter Kopien: es ist dies Vertiefen in die Alten, dieses Neuschaffen von deren Wirken gewiß eine Tugend. Aber er will aus der Tugend eine Not machen. Während die Alten von ihrem Lehrer lernten und von diesem wohl gelegentlich zu einem, zu zwei anderen gingen, sollen sich die Neuen einen ganzen Galeriekatalog von Lehrern gefallen lassen: van Dyk, Tizian, Murillo, de Heemis, Huysmans, Ruysdael, Hobbema nannte Lenbach ausdrücklich als die, welche er einem Schüler als Vorbilder empföhle. Die Schulmeinung des Mengs dämmert immer klarer im Hintergrund auf!

Und trotz alledem: einen Lenbach erkennt man als solchen auf den ersten Blick. Er selbst zeigt sich im Bilde, sei es nun im Geist welchen Malers auch immer gedacht; der stärkere Teil bleibt doch die unwillkürliche Eigenart, dass, was Lenbach selbst in seinem Bilde stecken lässt, indem es durch Auge und Hand wandert. Als er jung und Malarts Freund war, warnte ihn Julius Meyer vor Schwankungen, wies ihn ausdrücklich auf die großen Meister, weil er auf die Selbständigkeit des malerischen Reizes zu großes

Gewicht lege, nach einer vom Gegenstand unabhängigen Farbenwirkung strebe, die die Einfachheit der Anschauung und die Klarheit der Gestalt beeinträchtige. Als er diesen Rat befolgte, und den Blick vollständig auf Bau und Ausdruck der Köpfe fesselte, alles unterordnete, was deren Herrschaft im Bilde beeinträchtigen kann, hezte er die kritische Meute auf die angebliche Unfertigkeit seiner Bilder. Unter einem vollendeten Kunstwerk verstand diese ein solches, das in allen Teilen fertig, also soweit geführt sei, als das sehende Auge unterscheiden kann. Seine Bilder sind für diese nicht zum vollen Ende gebracht, also nicht vollendet. Es half nichts, was man auch gegen diese Auffassung der Kunst vom Standpunkte des pflichttreuen Beamten sagte; der war der Ansicht, daß eine Rechnung nicht nur in den Hauptzahlen, sondern auch in den Pfennigen stimmen müsse. Der Einwurf, daß die Kunst keine Rechenaufgabe sei, wurde mit tugendhafter Entrüstung abgewiesen: Ehrlich muß man auch in Kleinigkeiten sein! Es half aber auch der Kritik nichts, daß sie sich auf Adolf Menzel berief, der Lenbach einen Schluderer nannte: sie beugte sich endlich doch vor Lenbach wie vor Makart. Seit er hohe und höchste Herrschaften malte, mehr noch als sich's Bismarck gegenüber zeigte, wie hoch er andere Maler in der Kraft überrage, die Größe zu verstehen, war die Kritik abermals überwunden. Lieber ist freilich der Menge auch heute noch Allers mit seinen faden Zeichnungen. Aber der Kritik wie den Laien ist eine gewaltige Furcht vor dem Maler beigekommen, der so hoch steht. Sie wagt sich mit dem Urteil nicht mehr heraus; oder sollte wirklich die starke Eigenart, die Fähigkeit, im Bilde das zu suchen und zu finden, was die Maler mit ihm sagen wollte, die Kraft, sich über die Nebendinge in die Hauptache zu finden, so gewachsen sein, daß man Lenbachs Bedeutung heute besser versteht als noch vor einem Jahrzehnt? Ich wage es kaum zu hoffen.

Zwischen Makart und Lenbach bewegt sich die Entwicklung der ganzen Piloty'schule, das, was sie an Farbe und an Ausdruck zu geben hatte. Viel treffliche Meister haben auch ihrerseits innerhalb dieses Kreises eine geschlossene Stellung behauptet. Ich empfinde es als eine peinliche Beschränkung, als einen Mangel an

Dankbarkeit, an wohlverdienter Wertschätzung oder doch an dessen äußerem Befinden, daß ich der Versuchung, auch ihnen hier eine eingehendere Huldigung darzubringen, widerstehen muß.

Ist es erlaubt, mit dieser Verbeugung auch an Fritz August Kaulbach vorüberzugehen? An dem Meister, dem nachgerühmt wird, im ganzen großen Reich der Frauen bestochene Richter zu haben; denn er schmeichele ihnen nicht, sondern sehe sie nur schöner, reizvoller, anmutiger, bedeutender als andere. Ist er es doch gewesen, dem 1886 die Leitung der Münchener Akademie nach Pilotys Tode anvertraut wurde, und zwar unter dem Beifall seiner Ge- nossen, die in ihm einen der berufensten Führer in das Reich der neuen Kunst erblickten, jener neuen Kunst, die durch Eroberung der alten ihr Gebiet immer weiter ausdehnte. Wieviel Freude hat er geweckt, der Maler so vieler vornehmer Männer, so feingestimmter Erinnerungen an das schöne Leben vergangener Jahrhunderte, so föstlich geschmückter Burgfräulein, der so lustig ihre Bierkrüge schwankender Schützenliesl und all der frohen Erzeugnisse für die festlichen Stunden im Kreise der Künstler, in der „Allotria“. Damals war der neue Direktor 37 Jahre alt: Viel ehrwürdige Professoren, vor allem Lindenschmidt, die letzte Säule der „großen“ Kunst, wurden von dem jungen, eben geadelten Künstler überflügelt. Das war für die ein arger Schlag, die in dem ganzen Treiben der jungen Stilisten nur übermütige Laune sahen: Der Delikatessé, der Grazie, dem Chic, der Kaprice, dem fast entnervten Geschmac, sagte damals Helferich, wurde die große und gut erhaltene Perücke der akademischen Würde zugeworfen: Die Zeit der Feste, der lustigen Verkleidungen, des blitzenden Geschmeides und der vornehm abgewogenen Landknechtsderbheit begann die Führung in München zu nehmen. Nun hat Kaulbach schon längst seine Würde wieder niedergelegt. Er steht aber trotzdem fest in der Kunst der schönen Welt: Er malt Bildnisse und gelegentlich auch einmal eine Be- weinung Christi, beides mit gleicher Feinheit der Nachempfindung. Und so wenig seine Kunst der seines Onkels und Vorfahren an der Spitze der Akademie gleicht, jener Wilhelm Kaulbachs, so sehr doch die innerste Triebfeder zu dieser: Kaulbach ist ein Mann sicher von untadeligen Sitten. Ich fürchte, der erste zu sein, wenn

ich seiner Kunst etwas nachsagen wollte, was gegen diese wäre. Ich entdecke mich ihm gegenüber als fauertöpfischen Moralisten, wie seinem Onkel gegenüber. Aber eine verehrte Frau möchte ich doch nicht gern von ihm malen lassen. Seine Frauenbilder sehen einen mit so blitzenen Augen an: Na, wie gefall' ich dir! Sie sind alle so appetitlich, man möchte sie alle in die Backen kneifen, wengleich die Prinzessinnen und Königinnen sehr von oben herab sagen: Nur Prinzen und Königen ist das bei mir erlaubt. Sie haben so verflucht runden Busen und so dralle Glieder, daß einem das Wasser im Munde zusammenläuft; Kaulbach ist ein vorzüglicher Schneider, der an ihren schlankem und doch vollem Leibe so viel umhüllende Zier und Falten zu legen weiß, daß alle Reize doppelt reizend zu Tage liegen. Man sieht nichts, was die Sitte zu sehen verbietet, aber man sieht alles, was zu sehen unverboten ist: Ein nackter Arm ist ganz allerliebst nackt. Wohl ist Kaulbach ein großer Künstler, ein Mann, der die Verehrung seiner Auftraggeber verdient, dem sie für die liebenswürdige Behandlung ihrer Erscheinung zu Dank verpflichtet sind, der sie zu bestechen weiß durch ihre eigene Schönheit: Aber ich bin unfähig, diese Größe ganz zu verstehen. Nicht daß auch ich ihm dankbar wäre für manche frohe Stunde. Ich habe meine Schwächen anzuerkennen nie gezögert, meine Sünden verschweige ich aber gern. Und deshalb bin ich nie in Versuchung gekommen, meine Wertschätzung für Kaulbach zu verbergen.

Denn wer sollte sich nicht der Meisterschaft seines Pinsels, der Treffsicherheit und Feinheit seines Tones, der Schmuckwirkung jedes seiner Bilder freuen; wem nicht die untrüglich klare Anordnung und die Lebendigkeit jedes seiner Bilder gefallen!

Und so giebt's noch manch einen in München, der sehr berühmt ist und sehr viel kann, der also ein Recht auf Ruhm hat: Und doch kann ich hier nicht einmal jeden solchen nennen!

Für die Landschaftsmalerei war die gleiche Aufgabe wichtig, wie für die übrigen Künste: Es hieß Kräfte sammeln, lernen, um den realistischen oder idealistischen Absichten der Zeit besser gerecht zu werden, als bisher; um auch hier den Wert des Bildes auf den künstlerischen, statt auf den gegenständlichen Gehalt zu begründen. Die Kunstgelehrten verlangten Ausweitung des land-

schäftslichen Sinnes bis zur „Universalität“; so Anton Springer. Welche ungeahnte Fülle von Anschauung steht uns nicht gegenwärtig zu Gebote, sagt er 1859, welche reichen Mittel und Wege, das Auge zu üben, liefert nicht die moderne Wanderlust! Landschaftliche Formen wehen uns heimisch an und sind uns unmittelbar verständlich, von deren Dasein unsere Vorfahren kaum eine Ahnung hatten. Springer lobt den wesentlichen Einfluß, den die wissenschaftliche Bildung auf die Kunst gehabt habe, die moderne Naturverehrung. Durch die Hinneigung zum Realismus habe er namentlich der Düsseldorfer Schule ein frisches, kräftiges Leben eingehaucht.

Der Zug der Zeit drängte die Maler in die Ferne. Während die Engländer gerade damals das Reisen aufgaben und unter Constables Einfluß heimisch und einfach zu werden begannen, kam für die Deutschen die Wanderschaft in Schwung. Wer sehen will, was sie aufgaben, der gehe in die Hamburger Kunsthalle, der suche etwa in Wien oder Frankfurt nach den Resten einer vergessenen, verachteten Kunst. Es kommt einem der Born an, wenn man sieht, was damals von dieser geleistet wurden: Diese liebenswürdige Vertiefung in den hellen Tageston, diese klare Wahrheitsliebe, diese freundlich hellen Augen, die so ganz anders sahen als etwa ein Fritz August Kaulbach: Vollendete Ehrlichkeit, die sich ängstlich hütete, die Richter zu bestechen, sondern das Soll der Kunst aufdeckte, um zu zeigen, daß es mit dem Haben der Natur übereinstimmte. Die Tage kommen noch, in denen man erkennen wird, welche Last von Schuld auf der Kunstkritik liegt, die die deutsche Landschaft von ihrem Wege abdrängten, sie auf französische und italienische Bahnen lenkten. Von Martin Gensler, der die blauen Schatten des Freilichtes zuerst in voller Schärfe erkannte, sagte man, er leide an einem Fehler der Augen. Er mußte brauner werden in seiner Kunst, um von ihr leben zu können. Andere drängte man in die Ferne. Der für die neue Richtung bezeichnende Maler ist der zumeist in Frankreich, aber nach englischen Vorbildern geschulte Berliner Eduard Hildebrandt, der Maler des Kosmos, wie man ihn nannte, dessen Thätigkeit fast ununterbrochen lautes Trompetengeschmetter umgab. Hildebrandt umsegelte die Erde, brachte eine große Anzahl farbenprächtiger



Andreas Uffenbach: Mühle am Waldbach

Originalaufnahme aus der Dresdner Galerie



Aquarelle mit, die durch den Buntdruck vervielfältigt zu den ersten gelungenen Erzeugnissen dieser Kunstart gehörten. Ihm folgte sehr bald Carl Werner, der wenigstens bis nach Ägypten vordrang und auch seinerseits die Frische der Wasserfarben, wie sie die Engländer ausgebildet hatten, zur Darstellung des Orients und Benedigs und ihre hellleuchtenden Töne benutzte. Werners Einfluß auf die italienische Kunst ist ein geradezu durchschlagender. Man freute sich auch unter den deutschen Kunstkennern, daß der Wirkungskreis der Realistik durch diese Maler erweitert wurde. Sie solle aber, so hieß es, nicht auf die Neugierde rechnen, nicht bloß Teilnahme am Stoff erwecken, sondern Empfindungen anregen. Man war erstaunt über Hildebrandts Bilder, obgleich man ihm nicht nachzusagen wagte, sie seien falsch; man machte ihm nur die Lust zum Vorwurf, das Auffallende, Seltene malen zu wollen. So urteilt Springer. Es half nichts, daß Hildebrandt versicherte, die Farben, die er gebe, seien dort bei den Gegenfühlern gar nichts Auffallendes. Es blieb dabei: er male „Phänomene“, er erstrebe phantastischen Eindruck und vergesse darüber die Regeln des Aufbaues und der Form, die ihm nur als Unterlage zur Darstellung von Lichtwirkungen diene. Und das wollte man nicht, das war etwas zu Neues, als daß man es billigen könne; das sei nachter Naturalismus statt des nun schon kritifähig gewordenen Realismus. Sagte doch Springer, damals ein „Jüngster“, der England kannte, von Turner, er habe die Wiedergabe des Sonnenlichtes mit beispieloser Rücksichtslosigkeit mißbraucht. Bis zu ihm folgte die Realistik, wie sie Springer vertrat, den Künstlern noch nicht, und Hildebrandt hatte auch nicht die Kraft, die widerstrebende mit sich fort zu reißen.

Die Reisen der meisten Maler erstreckten sich nur auf Italien. Die dort Schaffenden haben das Wenigste in Frankreich und das Meiste im Lande ihrer Sehnsucht selbst gelernt. In Frankreich war damals in den akademischen Werkstätten für die Landschafter nicht viel zu holen. Die deutschen Maler mußten unmittelbar vor der Natur den Fortschritt suchen. In Italien fanden sie die alte Kochsche Schule im Absterben. Preller und Rottmann hatten kaum noch auf die in Rom Schaffenden Einfluß. Ja, Preller

hafte sie. Der Landschaftsmaler Janhagel, ruft er 1860 in Rom aus, werde den von ihm nicht minder gehaßten realistischen Bildnismalern bald in die allgemeine Verachtung folgen. Wie traurig, daß diese Leute in der ersten Kunststadt ihr Unwesen treiben, daß die frechste, in Schmutz geborene Kritik der Neuzeit es wage, Cornelius und Overbeck, die feststehenden Säulen alter Kunst, die zum Himmel emporragen, anzugreifen. Koch, dieser einzige Mensch, starb wenig verstanden. Schimpf und Schande unserer Zeit! Preller, der Idealist, scheint seine Bemerkungen namentlich auf die Achenbach und auf Anton Springer gemünzt zu haben. Es ist immerhin gut zu wissen, daß auch diese einst von den Alten für elende Abschreiber der gemeinen Natur und für Schandmäuler gehalten wurden.

In Rom kamen und gingen der Künstler viele. Es sei mir erlaubt, wieder meines Vaters Erwähnung zu thun. Franz Catel, der letzte unter den in Rom thätigen Kochschülern, sagte, mein Vater habe Italien am besten zu malen verstanden; Kugler fand, er zeige die italienische Natur von einer neuen Seite; Oswald Achenbach schrieb ihm wiederholt, durch ihn habe er Italien malen gelernt. Das Neue war nicht eine erneute Anlehnung an Claude Lorrain oder Elsheimer, wie denn überhaupt die deutschen Landschafter mehr im Gebirge als in den Galerien von Rom ihre Staffeleien aufstellten. Das Ziel war auf eine neue Kunst gerichtet. Der Realismus des Norden sollte mit dem Idealismus des Süden versöhnt werden. Man wollte aus den Rottmannschen Effekten, aus dem ins Panoramenartige überschreitenden Stil zu einer einfacheren Kunst, aus der Anwendung derber malerischer Mittel der Einheit der Naturtöne näher kommen, die Schwingungen der Berglinien, die eigentliche Form malerisch erfassen und doch dabei ein gesetzmäßig sich aufbauendes Bilde schaffen, wahr und schön zugleich sein.

An dieser Aufgabe arbeiteten viele Künstler gemeinsam: die Brüder Fries und Achenbach, der Berliner A. Wilh. Schirmer, der von Turner beeinflußt war, der Ungar Karl Markó und jüngere. Sie suchten Klarheit des Aufbaues mit Wahrheit in Ton und Zeichnung zu vereinen, den Fernblick in seiner kräftigen Modellierung und feinen Tönung, die Hebungen und Senkungen

des Bodens in Lichtwirkung und Zeichnung festzuhalten, den Duft oder die Klarheit Italiens mit seiner Formenstrenge zu verbinden. Alle damals in Italien weilenden Maler liebten es, den Abend und den Herbst darzustellen, denn die beiden gaben der Natur jenen Braunton, den sie anstrebten. Völlig verpönt war das leuchtende Grün. Der deutsche Frühling war für sie eine malerische Unmöglichkeit, wie seine Farben auch der ganzen Pilothschule fehlen. Die kunstgeschichtliche Entwicklung der Malerei hatte in allen Gebieten auf den braunen Grundton der Bilder geführt. Man sah die hellere Färbung, wie sie fast allein die Hamburger aufrecht erhalten hatten, als eine veraltete, harte, kalte an. Künstler und Kunstsfreunde gewöhnten das Auge an den tieferen Ton, fanden von nun an diesen vorzugsweise in der Natur, namentlich dort, wo ihnen die Natur malerisch erschien. Der Kreis schönheitlichen Empfindens war damit geschlossen: Man hatte einen festen Begriff idealer Landschaft durch die Kunst aufgestellt, suchte in der Natur das diesem Entsprechenden und empfand nur dieses Wiedergefundene als künstlerisch schön. Natur und Kunst bestätigten sich gegenseitig. Die eigentümliche Mischung von braunen Halden und bläulichen Schatten in den Bergen der oberitalienischen Seen oder des Volsterlandes, das warme Braun des dünnen Grases der Campagna, das prickelnde Abendlicht in den graugrünen Oliven, diese im Bild so beliebten Töne waren alle wirklich da in der Natur. Man soll nicht glauben, daß diese Bilder nicht wahr seien. Ich wenigstens, der ich mich darauf drillte, die Welt mit Maleraugen zu sehen, habe sie alle zu meiner herzlichen Freude in Italien wiedergefunden. Aber jene Drillung besteht darin, daß ich nicht mit eines, sondern mit verschiedener Maler Augen zu sehen versuchte und, wie mir scheint, auch lernte. Weil dem so ist, kann ich selbst auch nichts machen, ist aus mir ein schlechter Künstler geworden; bin ich auf die Kunstkritik hingewiesen, so klippenreich sie mir auch scheint. Wohl ist die Begeisterung für den brauneren Süden, das Braunsehen überhaupt eine Einseitigkeit, schließlich eine Verbildung des Auges. Mein Vater hat später oft bedauert, nach Italien, nach Dalmatien, nach Griechenland, nach Spanien gegangen zu sein. Das alles habe ihn, so sagt er, nur verwirrt; könnte er nochmals anfangen, so würde

er in Holstein geblieben sein, dessen Töne er in späteren Jahren mit Sehnsucht wiederzufinden suchte.

Es kam später die Kunst auf, in der Natur das Blau zu sehen, die Auflösung der Bilder in bläulich-weißem Licht zu beobachten. Es ist nicht minder wahr als das Braun, ja, es ist wohl wahrer, da es die häufigeren Natureindrücke giebt. Schlecht beraten scheinen mir in beiden Fällen nur jene, die von den Leitenden nur mitgenommen sind, nicht malen wie sie sehen, sondern wie diese lehrten; schlechter noch beraten sind jene, die andere für blind halten, weil sie anders sehen. Bei den Malern der fünfziger Jahre wurde das warme Sonnenlicht, das in der Natur so oft weiß ist, freilich stets ockerfarbig, gelb. Ein gelblicher Ton hieß in der Werkstättensprache warm. Am wenigsten folgten dieser Richtung die Münchener, Morgenstern und die Seinen. Sie traf noch für lange Zeit die Missbilligung oder Nichtbeachtung, während die neuromische Landschafterschule seit den fünfziger Jahren den lautesten Beifall fand, zu jener Zeit, da sie das Beste an ihr, die farbige Unbefangenheit, den römischen Zielen der Farbengebung opferte.

Die große Frage jener Zeit lag anders als heute in der Landschaftsmalerei; einen weiten Blick in die Natur in ein Bild zusammenzufassen und auf der Leinwand malerisch beherrschen zu lernen, das war das Ziel; den großen malerischen Gegenstand zu beherrschen nicht, wie bisher, durch Künste des Aufbaues: rechts ein dunkler Baum, links ein dunkler Baum, ein Halbschatten im Mittelgrund, der Vor- und Hintergrund trennt. Jetzt galt es, Tiefe ins Bild zu bringen, dem Auge einen weiten Weg im Bilde wandern lassen, die Feinheiten der Abtönung der Form zu erfassen, den Ausblick ohne solche derbene Kunstgriffe durch die Wahrheit der Farbe zu einem Bilde zu gestalten. Das wollte erlernt sein und wer das erreichte, der hatte die Kunst wieder um ein gutes Stück vorwärts gebracht. Es war unmöglich, sich gegen die Fortschritte der Malerei zu verschließen, gegen die breitere, tonigere Behandlung des Pinsels, gegen die sichere Beherrschung der Farbe, gegen die größere Übereinstimmung der Gesamtwirkung; man konnte die Vorteile nicht ablehnen, die die Geschichtsmalerei dem Schaffenden darbot. Der in Rom im Kreise von Künstlern und Kritikern wie

Stahr, Hettner und anderen lebende Dichter Friedrich Hebbel, meines Vaters vertrauter Freund, kennzeichnet gut die Aufgabe der Landschäfer jener Zeit, die verwirrende Masse der Eindrücke durch den siegreichen Künstlerblick zu klären, in seinem Sonett an meinen Vater, das er wohl auf der Reise nach Wien 1846 schrieb.

Ich dachte dein, als ich die Herrlichkeiten  
Der Steiermark vom Berg herab erblickte  
Und im Empfindungsnebel fast erstickte,  
Weil mir die Kraft gebrach ihn abzuleiten.

Denn wer, wie du, in nebelhafte Weiten  
Den Künstlerblick so oft schon siegreich schidte,  
Und sicher war, daß keine ihn verstridte,  
Vermag auch dort mit der Natur zu streiten.

Zwar werde ich dir nie die Hand mißgönnen,  
Doch könnt' ich dir das Auge fast beneiden,  
Vor dem des Chaos Formen nicht bestehen.

Ich möchte Bilder schauen, nicht machen können,  
Und bloß, um nichts vom Häßlichen zu leiden,  
Denn niemals hat's der Maler noch gesehen.

Im Streite mit der Natur Bilder schauen; die Natur sehen, aber aus ihrer Erscheinung unbefriedigender Fülle das Malerische herausreissen, daß heißt in ihr das Kunstwerk finden; und das Gefundene wahr wiederzugeben — das war das Ziel.

Die älter werdenden Realisten der Düsseldorfer Schule rechnete schon Franz Kugler um 1848 zu den Klassikern der Landschaft. Sie wurden zu solchen vollends in den späteren Jahrzehnten. Die beiden Achenbach lösten sich als glänzende Sterne dieser Kunst aus dem sie umgebenden Kreise ab. Andreas Achenbach behielt in den Augen der älteren Kritiker freilich einen romantischen Beigeschmack: wir sehen ja in einem lieben altbekannten Gesicht noch Züge der Jugend, die ein Fremder nicht ahnt. Seine Zeitgenossen sahen in ihm schon eitel Realismus. Er machte sich, sagte 1887 Ludwig Pietsch, von den herkömmlichen Brillen frei, durch die Stilisten und Idealisten die Natur ansehen, für die Italien noch lange die erwünschte Quelle gewesen ist, die dort die Natur nach hergebrachten, von Poussin und Claude Lorrain abgeleiteten Gesetzen und Regeln der höheren Kunstschönheit ummodelln und anordnen zu müssen glaubten! Man glaubt einen Modernen zu hören,

der etwa über Liebermann schreibt und Achenbach die Leviten liest. O du heiliger Böcklin, sagte im selben Jahre Stauffer-Bern, du bist wirklich der einzige, der bis dahin Wasser und Meer gemalt hat. Achenbach und Genossen malen auswendig, nicht auf unmittelbare Beobachtung gegründet: Seifenschaum und Mehlsuppe und Pinselturnerei, aber kein Meer. Das ist Specialistentum, ruft er weiter aus: Achenbach hat seit dreißig Jahren beinahe nichts, gar nichts gemalt als immer dasselbe sogenannte sturmgepeitschte Meer oder denselben Mühlbach mit derselben Mühle in derselben Stimmung! Es war, sagt Pietsch dagegen, als habe Achenbach erst die Maler die unbegrenzte Verschiedenheit, den unerschöpflichen Reichtum des Meeres erkennen gelehrt, daß er mit unvergleichlicher Thatkraft, leidenschaftlichem, dramatischem Leben schildert! Da kann nun jeder sich seinen Achenbach aus der Kritik heraussuchen, wie er ihm paßt. Thatsächlich ist nur, daß er den in den Niederlanden und von Everdingen angeregten, in Norwegen aufgenommenen bläulichen, fächerartigen Ton, und die Düsseldorfer Spitzmalerei 1844 in Italien aufgab, sich dort einer inzwischen schon fertigen Auffassung anschließend, die Breite des Vortrags und die Tonigkeit der farbigen Behandlung annahm. Aber er fügte ihr einen bestechenden Reiz für das Bewegte, Lebendige hinzu, für das fließende Wasser, die stark sich auftürmenden Wolken, die Stürme auf Land und See, für eine Dramatik, wie sie neben ihm namentlich Calame entwickelt hatte. Er hat Ausgezeichnetes auf diesem Gebiete geleistet, und Pietsch hat ein gutes Recht ihn zu feiern; aber er hat dasselbe mit immer geringerer geistiger Anstrengung fortgemalt, und wer nur den alten Achenbach kennt, durfte über ihn urteilen, wie es Stauffer that.

Noch vor wenigen Jahren begrüßte Oswald Achenbach meinen Vater als jenen, der ihn Italien darstellen gelehrt habe. Dieser aber hat sich immer dahin geäußert, Achenbach habe ihn weit übertroffen. Ohne Neid ließ er ihm unbedingt den Vortritt, den er auch in der Öffentlichkeit durchaus besaß, da er bald als einer unserer ersten Landschafter neben seinem Bruder galt. Welcher Reichtum im Ton, im Gegenstand: ein Raketenfeuer an Glanz, Funkeln, Leuchten, ein sprudelnder malerischer Geist von ganz außerordentlichen Fähigkeiten. Es muß dem Maler überlassen bleiben, was er

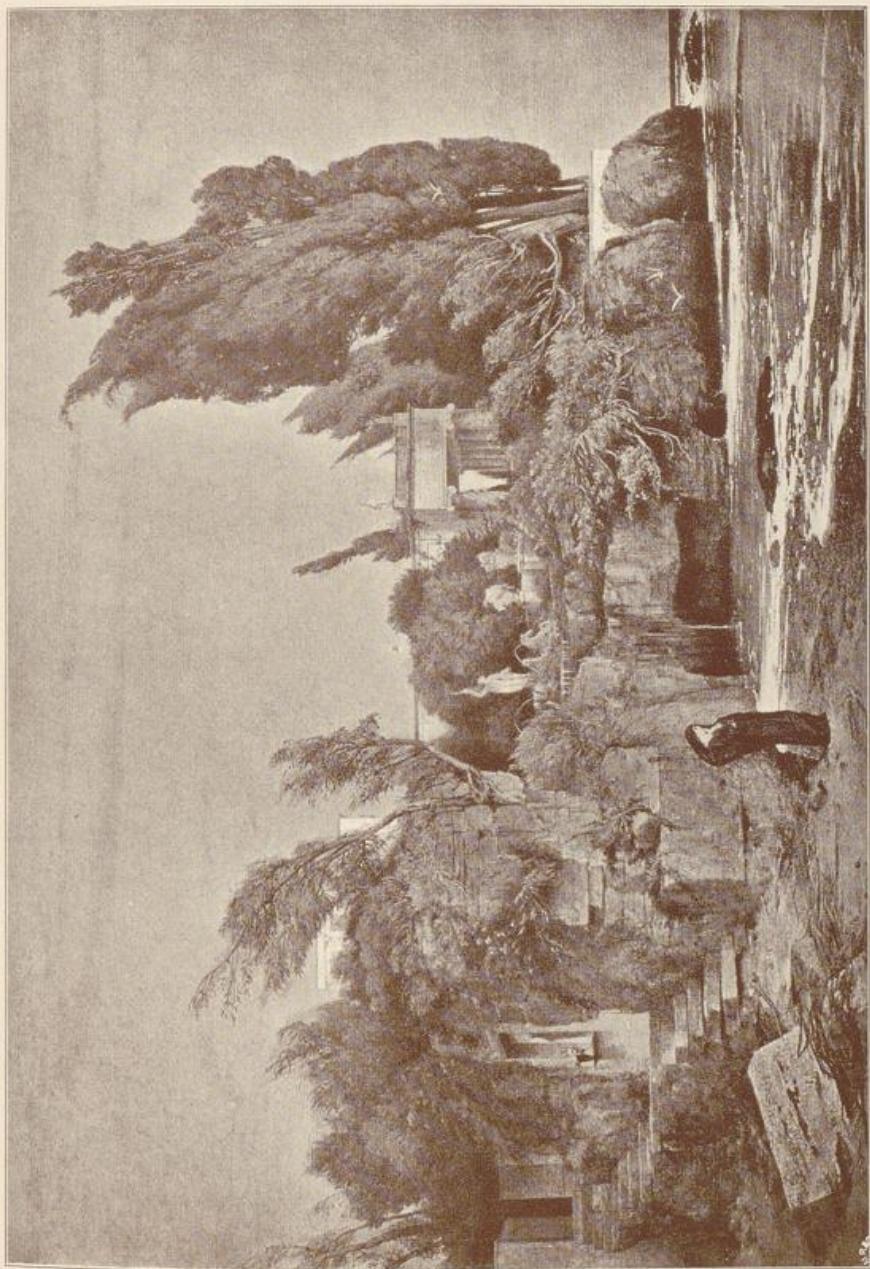
im Bilde geben will. Die Zeit der Einfachheit im Gegenstande, der Entsaugung auf dessen Schönheit, die in den neunziger Jahren herrschte, hat sich über das Zuviel bei Oswald Achenbach lustig gemacht. Welchen Aufwand an Bauten und Bäumen, an Lichtwirkungen und Menschen, an Staub und Sonne in seinen ruhmvollen Bildern, um die gewünschte Wirkung zu erzielen. Es scheint, als wolle er Italiens Ehren verkünden; als male er in der Absicht, den Fremdenverkehr zu heben!

Auch in München ging der Branton der Zeit nicht spurlos an den Malern vorüber, die man dort im Gegensatz zu Rottmann Stimmungsmaler nannte. Aber sehr rasch wurde man sich dort klar, daß die Akademie, an der Cornelius die leitende Stellung hatte, wie jene deren Leiter Wilhelm Kaulbach war, für eine fernere Naturbeobachtung keinen Raum ließ. Man mußte die Kunst an anderer Stelle suchen, wenn man über die Art der nordischen Künstler und des Bürklein und Heinlein hinaus wollte. Ed. Schleich zog in die Niederlande, nach der Bretagne. Er wollte sichlich die Quelle kennen lernen, aus der die Franzosen jener Zeit Frische tranken: Es sind die Gegenden, die Bonington und andere Engländer der Welt als höchst malerisch eröffneten. Von da kehrte er heim und lernte aufs neue das Malerische der Heimat erkennen. Das Entscheidende dabei war doch, daß Morgenstern in der Umgebung Münchens sitzen blieb, auch hier zwar das braune Dachauer Moos bevorzugend, aber doch ohne die Absicht es klassisch umzugestalten. Vor allem Rahls berückendes Künstlertum riß die Maler mit fort, farbiger, tiefstöniger, einfacher und breiter zu werden. Friedrich Voltz ging in den vierziger Jahren nach Belgien. Er lernte dort die Kunst, wie sie von Troyon ausging und bald weltbeherrschend werden sollte. Die Brüder Albert und Maximilian Zimmermann suchten in Ruysdael Rettung: Er lehrte sie auch die heimische Natur erkennen. Anton Zwengauer malte seine ziemlich heiteren und die lauten Stimmungen in der abendlichen Natur anrufenden Bilder, Adolf Lier ging zu Dupré, um aus der Spitzmalerei und dem wohl abgewogenen Aufbau zu freierer Behandlung zu gelangen. So entwickelte sich in München eine Malerei, die sich mit der englischen eines de Wint oder Cox deckt, klare Aus-

sichten in die Weite in etwas gesteigertem Ton giebt. Man lernte durch Lier von den Franzosen vor allem eines: daß das Bild Raumtiefe erhält durch das Zusammenstellen der beiden großen Hauptrichtungen der Natur, die Wagrechte und die Lotrechte; man nahm von Daubigny und seiner Schule das Gesetz auf, das später in den Arbeiten Marées zum vollen Bewußtsein kam. Daher die Liebe der Münchener für die Ebene, für den Chiemsee mit seinen flachen Ufern, ihre Freude an großen, flach hinziehenden Wolkenbänken. Aber es war eine Schwäche der Münchener Landschaft, daß sie sich an Fremdes anlehnte: Auch sie kam nicht zum Schaffen aus erster Hand, sie bildete nicht weiter, was am Ort vorhanden war. In einer Zeit, in der die ganze deutsche Kunst nach Frankreich umschwenkt, folgte sie der Marschrichtung: Männer wie der Belgier Edmond de Schampheleer, der lange in Deutschland thätig war, vermittelte diesen Um schwung.

Die für deutsches Wesen, namentlich für die jüngste Zeit des Schaffens entscheidende Kunst blieb aber trotz allen realistischen Versuchen die alte idealistische Landschaft, wie sie von Koch herstammt, wie sie Preller und J. W. Schirmer fortführten, und wie sie in Arnold Böcklin und Hans Thoma heute noch lebt und blüht.

Schirmer war der eigentliche Gegensatz zu der auf Lessing und die Hamburger zurückführenden Schule, obgleich beide Führer in Düsseldorf und Karlsruhe gemeinsam miteinander wirkten. Die Frage, die den Kreis um Achenbach von den um Schirmer trennte, war, ob die Wahrheit und Schönheit der Natur allein ein Bild machen könne, oder ob noch ein Gedanke dazu gehöre. Mir ist als Atelierbesuch, sagte mein Vater, ein Bauer lieber als ein Gelehrter; der Bauer erkennt, ob ich eine Eiche oder Buche, Buchweizen oder ein Kornfeld male; der Gelehrte will immer was am Bild erklären, er sucht etwas darin, er guckt nicht auf die Leinwand, sondern hinter die Leinwand. Dieses Gucken hinter die Leinwand stak aber tief im Geiste der Zeit. Man nannte die schlichte Naturdarstellung naive Poesie, sie erschien wie Volks gesang; vom reisen Künstler forderte man aber bewußte Dichtung, Kunstgesang. Schirmer lieferte diesen. Feuerbach erzählt von ihm, er sei ein dicker, knorriger Mann gewesen, der durch seine teutonischen Eichenwälder eine Art von Düsseldorfer Berühmtheit



Arnold Boecklin: Villa am Meere  
Verlag der Photographischen Union



erlangt hatte. Seine Arbeiten zeigten eine gewisse Derbheit, und man hätte sich ihren Schöpfer wohl als einen kräftigen Mann denken können; aber er barg unter der Hülle seiner Biederkeit eine schwankende, leicht zugängliche Seele. Das sind Vorwürfe, die man im Grunde alle für Lob nehmen kann. Jedenfalls hat Feuerbach darin recht, daß Schirmer den Einflüssen der Zeit nachgab. Er schuf historische Landschaften, die aber weniger, wie jene Prellers, auf Zeichnung, als vielmehr, obgleich sie als Kartons entworfen waren, auf Farbe berechnet sind. In diesen stellte er sinnbildliche Vergleiche zwischen den Tageszeiten und Lebensarten an, die er nach Art biblischer Gleichnisse fortführte. Vorsichtig baute er seine Bilder aus fleißigen Studien zusammen, vorsichtig griff er, sich selbst misstrauend, zu fremden biblischen Darstellungen, um durch deren Einfließen in das Bild diesem Gehalt zu geben, sie zu biblischen Landschaften zu erheben. Sieht man die Reihe der gleichzeitigen Kritiken durch, so findet man auf ihn eine ganze Flut lobender Beiworte ausgeschüttet, die so gelehrt und schwungvoll sind, daß man sie, wenn man einigermaßen selbst Augur ist, mit verständnisvollem Lächeln begrüßt. Er hebe das Plastische in der Natur mit besonderer Kraft hervor, finde aber nicht die hinreichend warme Farbe; er bilde jede Einzelheit sorgfältig nach der Natur, biete jedoch wohl der Phantasie, nicht aber dem Herzen Speise; er bringe wohl eine gemütvolle Darstellung des wahren Seelenaffekts der Natur zuwege, idealen Duft dichterischer Empfindung, aber er entbehre jener liebenswürdigen Hingabe an den Gegenstand, der naiven Poesie des unbewußt schaffenden Künstlers. Mag sich nun aus all diesen Urteilen der Leser selbst einen Vers auf den Maler oder auf die Kunstrichter machen — eines steht fest, daß beide einander nur selten recht verstanden.

Vielleicht ist es einem Nachlebenden leichter, sich in Schirmers Kunst zurechtzufinden. Er hatte Achtung vor der Naturwahrheit und konnte nicht mit den Dingen in der Landschaft so umspringen, wie es Rottmann that. Er war feinsinnig genug, um in der Natur mehr zu sehen als Ton und Massen. Wenn er fleißig arbeitend vor der Natur saß, spielten sich in ihr vor seinem Geist Vorgänge ab, die er aber nicht festzuhalten vermochte. Er sah den

Erlkönig in den alten grauen Weiden, aber er konnte nur die alten Weiden malerisch wiedergeben. Das ist der Zwiespalt seines Schaffens. Und da suchte er denn fleißig zusammen, was in seine Landschaften hineinpaßte, lehnte sich an Bibel und Dichtung an, um durch sie seine Stimmung zu erklären, die er weder durch die Kraft der Töne noch durch die Kraft der Einbildung ausdrücken vermochte. Wenn Riegel die innere Zusammengehörigkeit dieser Bilder rühmt, so gefallen ihm gerade die Schwächen der Bilder. Nehme man, sagt er, die Gestalten aus ihnen heraus, so nehme man ihnen den „Charakter“. Wer das wolle, habe Schirmers Absichten nicht begriffen, seine durchweg dichterischen, tief empfundenen Schöpfungen nicht verstanden, da Handlung, Art der Natur und Stimmung der Landschaft eines seien, das Ganze erst aus dem innigsten, ungezwungensten Zusammenhang dieser Teile entstehe. Riegel sah wohl, was Schirmer wollte, aber er scheint mir das Erreichte zu überschätzen.

Wie diese Teile aber zu Einem zu schaffen seien, das hat den Franzosen Corot und den Deutschen Böcklin gelehrt, Schirmers größter Schüler. Erst verhältnismäßig spät kam Böcklin mit sich ins klare. Er war in den Niederlanden, in Paris gewesen, kam 1850 nach Rom. Dort stand er vor allem Heinrich Franz-Dreber nahe, einem Schüler Ludwig Richters, der ja auch wie Schirmer als Maler Italiens zur historischen Schule gehörte. Wenn man Franz Drebers Barmherzigen Samariter von 1848 und seine Idyllische Landschaft von 1858, beide in der Dresdener Galerie, mit gleichzeitigen Bildern Böcklins vergleicht, in Farbenbehandlung, Verhältnis von Landschaft zu den in ihr dargestellten Menschen dichterischer Auffassung, so erkennt man deutlich, daß Böcklin ein Sohn der alten, jetzt so verhöhten geschichtlichen Landschaft ist.

Erst zu Ende der fünfziger Jahre wurde man auf ihn aufmerksam. Die Münchener Künstler, die Corot und Millet, die Cazin und Moreau gesehen hatten, begannen sich mit ihm zu beschäftigen. Das Jahr 1860 war für ihn entscheidend. Plötzlich waren aller Augen auf ihn gerichtet. Er wußte die alten Sagen in die italienische Landschaft hinein zu dichten, aber nicht indem er die fertigen Gebilden in eine malerische Heimstätte stellte und nicht

indem er für eine Gegend die passenden Leute aussuchte, sondern durch einen eigentümlichen Vorgang des Gebärens beider Bestandteile seiner Bilder aus einem Wurf. Einem so feinen Beobachter wie Bösch er entging die Bedeutung des Meisters nicht. Böcklins Pan, seine verliebten Faune, sagt er, sind überzeugend, lebensvoll, stimmungsreich gegeben, so daß man den Seelenvorgang, der solche Traumbilder der Alten, solche dunkle sagenhafte Vorstellungen erzeugte, ange Gesichts der Bilder leicht und schnell in sich wiederholt. Die einsame, wilde Berg Höhe stimmt gespenstisch, und irgend ein Laut, ein Schall in der Wildnis vergrößert sich der schon gewordenen Einbildung zum geisterhaften Ruf einer dunkel geahnten Naturgottheit. Dennoch bleiben für Bösch die Bilder „geniale Specialitäten“. Böcklin, sagt er, will nicht bloß Landschafter sein, er ist ein Dichter, er will erzählen. Im Vereinen beider Kräfte entsteht ein zwischen Landschaft, menschlichem oder sagenhaftem Lebensbild schwankendes Ganzes; es ist sowohl dies wie jenes, eben darum aber weder dies, noch jenes. So urteilte der Ästhetiker romantischer Schule.

Böcklins Entwicklung gab ihm in dieser Ausführung recht. Er wurde vorwiegend eines: der Erzähler. Er trennte später zu meist Landschaft und Gestalt, indem er einem von beiden das Übergewicht gab. Im Grunde genommen hielt man zu jener Zeit Böcklin nur für eine wilde Hummel im Blumengarten der deutschen Kunst, über deren Summen sich die Leute von Laune freuten, die Ernstes und Besonnenen ärgerten. Die Düsseldorfer sahen in seinem Pan den Pariser Realismus von Courbet und Genossen, eine ruppige, struppige Natur in ruppiger, struppiger Weise dargestellt — Modekunst, die zum Glück nur so lange währt wie die Mode. Das sind aber vereinzelte Stimmen. Die Kritik nahm Böcklin damals im ganzen günstig auf. Titus Ullrich, ein einflußreicher Berliner Kritiker, nannte die Stimmung seiner geistreichen Bilder ganz unvergleichlich naturtreu und geheimnisvoll zugleich; Julius Meyer, der damals mitten im Münchener Künstlerkreise lebte, feierte den Künstler namentlich um der Landschaften willen, die im Beschauer die dem Maler eigene träumerische Empfindung erregen. Aber er erschrickt schon vor der anwachsenden Abenteuer-

lichkeit; dem Barocken des Beiwerkes, das die Landschaft nicht einfach begleite, sondern von sich aus bestimme; Böcklin führe in eine fremdartige, unwirtliche Natur, er reiße ein Stück aus dieser heraus, dem die ruhige Wirkung fehle. Auch Pecht, dessen Urteil sich vollends mit dem der damaligen Münchener Künstler decken dürfte, meint, daß gespenstige Wesen in Böcklins Bildern sei französischer Herkunft; er klagt noch 1888 über die barocke Form seiner späteren Bilder, die nach und nach ganz ungenießbar geworden seien. Graf Schack, der 1859 Böcklin nahe trat, röhmt seine „Originalität“. Obgleich diese keineswegs zu den notwendigen Eigenarten eines bedeutenden Künstlers gehöre, müsse er doch Böcklin dieses Beiwort zulegen. Er findet, daß der Künstler von Bouffin ausging, aber aus dem Gestaltungssinne der Griechen schuf; daß er in seinen frühen Bildern, und daß seien seine besten, nicht auf eigenen Füßen stehe. Auch er weicht vor Böcklins späterer Entwicklung zurück. Das bewies sein Verhältnis zu dem jetzt in Dresden befindlichen Frühlingsreigen, den Schack als mißraten zurückwies. Franz Reber fand noch 1876, daß, ehe man sich ernst mit Böcklin beschäftigte, man warten müsse, bis er das Herumtasten überwunden, das rechte Maß gefunden habe. Reber selbst hatte dies schon längst in pflichtmäßiger Besitz, denn er war Professor der Kunstgeschichte.

Auch Böcklin und neben ihm Thoma fand das rechte Maß. Es sah freilich ganz anders aus, als ihre Förderer und Nichtförderer meinten. Sie überwanden die Schule und wurden selbstgerechte Künstler.

Die Bildhauerei hat zwei Aufgaben vor allem gepflegt: das Bildnis in Form der freistehenden Statue und das antifizierende Sittenbild.

Die Statue ist ihr zum wahren Unheil geworden. Ganz Deutschland ist übersät mit den allerlangweiligsten Königen, Generälen, Kirchenfürsten, Staatsmännern, Dichtern, Gelehrten und Künstlern, um die sich im Grunde von dem Augenblicke an, in dem die Bildsäule enthüllt ist, kein Mensch mehr kümmert. Als ihrer noch weniger waren, stritt man wohl noch darüber, ob dieser oder jener Mann Berechtigung zu jener höchsten ihm erwiesenen Ehrung

habe. Unser Volk hat mit seinen Denkmälern wie ein Fürst gewirtschaftet, der mit seinen Orden oder Titeln zu freigebig ist: es hat seine Chrungen im Wert heruntergebracht.

Nach den Freiheitskriegen hatte Schadow die ersten Werke geschaffen, seit Rauchs Emporkommen blieb auch fernerhin Berlin die entscheidende Stadt. Bildsäulen sind selten freie Schöpfungen des Künstlers: sie sind bestellt, und der Besteller knüpft an den Auftrag seine Bedingungen. Hier war dies König Friedrich Wilhelm III. Von ihm aus ging schon auf Schadow ein Zug zum nüchtern Thatfächlichen über. So auch auf Rauch. Man kann diesen deutlich am Werke sehen in der Geschichte vom Entstehen des Denkmals für die Königin Luise. Nicht die ideale Frau oder Königin wollte der Besteller im Bilde sehen, sondern sein Weib in ihrer Schönheit und Güte. Er überwachte seinen und ihren alten Kammerdiener ängstlich, daß er den Reiz ihres Wesens nicht einem allgemeinen Schönheitsgefühl opfere; er war täglich um ihn, um ihn festzuhalten am Thatfächlichen. Die Arbeit, die Rauch hier mit der Treue des deutschen Dieners und mit der Verehrung des Preußen für sein Herrscherhaus im Kampf mit dem hartköpfigen Zeitgeschmack leistete, hat sich trefflich belohnt. Er schuf dem Volke eine dem Gedächtnis sich einprägende hohe Gestalt, wohl in Behandlung von Körper und Faltenwurf eine Nachbildung antiker Gewandstatuen, aber doch so voll Eigenem, Zeitlichem, daß das Werk zu einem Merkstein in der Entwicklung der Kunst wurde.

Vergleicht man Rauchs Bildsäulen von Männern seiner Zeit mit jenen Thorwaldsens, so zeigt sich eine überraschende Wendung des Schülers zum Realismus. Augenfällig ist die moderne Tracht. Mit klassisch verkleideten Helden durfte man den Berlinern und dem preußischen Volke nicht kommen, kurz nachdem der Kolben der Landwehr das unter dem Blühen von Dichtung und Denkarbeit Verlorene, Verträumte wieder zur Not hereingeholt hatte. Das hatte Schadow doch hinreichend deutlich gelehrt, daß auch mit richtiger Kleidung eine Bildsäule möglich sei. Die Gebildeten freilich schwankten. Aber Friedrich Wilhelm III. befahl einfach, so bei dem Denkmal für Friedrich Wilhelm I., daß die Gestalt dieselbe Uniform trage, wie auf Pesnes Bild im Schloß. Damit war eine

langwierige Auseinandersetzung glücklich verhindert. In Rauchs Bildsäulen Scharnhorsts, Bülow's, Blüchers steht freilich ein auffallender Rückgang gegen jene Tassaerts und Schadows am Wilhelmplatz. Von jener Kunst, den Menschen schlicht zu erfassen, so wie er ist, und ihn demgemäß schlicht darzustellen, wie sie Schadows Bieten aufwies, ist nur ein Rest übrig geblieben. Die Absicht, den Mann über seine Erscheinung hinaus zum Träger seines Werkes zu machen, führte zur Verallgemeinerung; die Schwierigkeit, die Kleidung bildnerisch zu behandeln, jene Kleidung, ohne die ein Blücher dem Volke nicht der Marshall Vorwärts ist, führte zu allerhand schönfältigen Kunststücken, zu einem künstlerischen Wortschwung in Mänteln, naß am Beine sitzenden Hosen, zu vielseitig gewendeter oft unruhiger Körperhaltung.

Aber gerade um dieser stilistischen Schwächen willen ertrug man Rauchs Realismus. Die Menge fand ihre Helden, die Ästhetiker wurden durch die Anklänge an klassisches beruhigt. Die Trachtenfrage war aber doch erst recht in Fluss gekommen. Des Königs Befehl schuf sie nicht aus der Welt. Schinkel sagte, die Kleidung von heute sei kein „Kostüm“, sondern nur „Mode“, die veralte und lächerlich werde; man müßte, so groß die Gefahr sei, ins Theatralische zu fallen, eine ideale Tracht erfinden oder sinnreich im Altertum suchen, das Kleid der Artung des Helden entsprechend bilden. Rauch war bald zu dieser Ansicht bekehrt. Namentlich einen Dichter wie Goethe konnte er sich nur im Mantel des Sophokles vorstellen, sobald es sich um ein Denkmal, nicht bloß um eine kleineres Bildwerk handelte. Vor allem aber war ihm das Bilden von überlebensgroßen Hosen, Röcken, Knöpfen und Stiefeln herzlich langweilig; mit Recht sehnte er sich nach der eigentlichen Aufgabe des Bildhauers, dem Nackten. Doppelt langweilig war das Zeitgewand aber unter der Herrschaft einer Ästhetik, die dem Bildner verbot den Stoff kenntlich zu machen, die nur ein ideales Gewebe kannte, das es in Wahrheit nirgend gab, dessen blechern steife Falten daher am Gliedermann mühsam in nasser Leinwand gelegt werden mußten. Mithin waren ihm eine Reihe von wirkungsvollen Mitteln zur Belebung der Gestalt unter der Drohung vor dem Fluch genommen, in den Realismus zu fallen.

In Wien hatte Franz Baumer, noch einer von den Alten — er war 1746 geboren — dem Kaiser Josef II. 1806 ein Denkmal ganz klassischer Haltung geschaffen, ein hochstehendes, freilich in jener Zeit nicht modernes Werk. Denn Kaiser Josef II. war für die Wiener von damals schon oder noch eine unverstandene Größe, seine kirchlichen und gesellschaftlichen Absichten vergessen, meist verabscheut. Der alte Fritz, Blücher und die Thrigen lebten aber, obgleich sie gestorben waren!

Wie sollte man nun in Berlin Friedrich den Großen ehren? Man schritt die ganze Reihe klassischer Denkmalformen ab: das Viergespann mit dem alten Fritz als römischen Triumphator; die Trajansäule, wobei man auch an die Vendômeäule in Paris dachte den Triumphbogen, die Gedächtnishalle, das Ehrenforum, das Septizonium. Schinkel und Rauch wollten Friedrich barhäuptig und natürlich antik, reitend sehen. Friedrich Wilhelm III. entschied für die Trajansäule und den König im Gewand des Kriegers; er war wohl durch seine Künstler von der unglücklichen Bauform, nicht aber davon abzubringen, daß der alte Fritz als alter Fritz darzustellen sei. Der Dreispitz, der Zopf machte Rauch schwere Bedenken. Solange Friedrich Wilhelm III. lebte, wurde die Sache hingeschleppt; erst unter Friedrich Wilhelm IV. kam das Werk zur Feststellung. Selbst unter dem Romantiker auf den preußischen Thron blieb die echte Tracht und der Hut; das Berlinertum, vertreten durch den König, und das preußische Bewußtsein hatten nochmals dem Idealismus einen schweren Schlag beigebracht. Das Werk entsprach seiner Entstehung: Rauch hat sich meisterhaft aus der Schlinge gezogen. Er schuf einen Reiter, dem man ansieht, wie schwer es Rauch wurde, die Einheitlichkeit zu wahren, das Ganze durch den Kopf des Königs zu beherrschen, Gewand, Röß, Sockel diesem Eindruck unterzuordnen. Es ist der Vorwurf, den man ihm macht, daß für diesen Platz, auf so hohem, reichem Sockel die Gestalt zu genrehaft sei, wohl berechtigt. Aber es ist doch der alte Fritz, und als solcher ist er unverwüstlich ins Gedächtnis der Nation eingeschrieben!

Bezeichnend für das Denkmal ist der Sockel. Welcher Überschuß an Gedanken: Reiter, Fußgänger, bildartig geschilderte Vor-

gänge, Genien und was alles noch mehr. Der ganze Generalstab des Königs, darunter Gestalten, die zu Rauchs Bestem gehörten: was hat man sich über diesen Inhalt den Kopf zerbrochen. Endlich hat man noch Tafeln mit Namen angebracht, damit keiner von des Königs Helfern vergessen werde. Wie hat man sich empört darüber, daß die Denker der Zeit, selbst Lessing und Kant unter den Pferdeschwanz zu stehen kamen: Der alte Friß hätte sie ja doch auch dorthin gestellt! Selbst Voltaire!

Das Recht der neuen Kleidung war aber wieder einmal festgestellt. Selbst Thorvaldsen fügte sich ihm, indem er den Schiller für Stuttgart zwar im Mantel und mit offener Brust, doch in dem Kleide darstellte, das Schiller getragen hatte. Aber als sich Ernst Rietschel entschloß, für Weimar Schiller und Goethe im Zeitkleide zu bilden, entgegen Rauchs, seines Freundes, Ansicht, rief die Frage wieder vielerlei erregte Beantwortungen hervor. Die Ästhetiker fanden es einfach unwürdig, einen Denker seinem Volke in Hosen und Rock aufzutischen; sie fanden in Rietschels Gruppe keinen anderen Fortschritt, keinen weiteren Realismus als eben die Kleidung. Und da es ihnen auf den Geist vor allem ankam, sahen sie diese in den Vordergrund sich drängende Formenfrage für eine einfache Herabwürdigung der höheren Absichten Rauchs an. Dazu kam der Streit, ob in Schillers oder Goethes Hand der Kranz gebühre und andere Geistreichleien mehr, die der Welt solche Gruppen dauernd verleideten. Denn im Grunde war die Hosenfrage doch nicht die höchste in der Kunst: es handelte sich doch wohl darum, einen Mann im Bilde zu neuem Leben zu erwerben, zu machen, daß sein vergängliches Dasein durch Marmor und Erz dem Beschauer zu einem dauernden gemacht werde. Der Mann und die Kraft, mit der seine Verwirklichung erreicht wird, sind doch die Hauptache.

Die Romantiker in München hatten leichteres Spiel: Thorvaldsen schuf den Kurfürsten Maximilian in seiner Tracht, zwar idealisiert und mit viel von der Betrachtung abziehendem Beiwerk. Man empfand überall das Ältere für erträglicher als das Neue. In zahlreichen Werken nahm man auch die Tracht späterer Zeiten auf, gewöhnte sich nach und nach an die einst so heftig befehdeten Erscheinungen der Bildnerei. Den Schluß der Entwicklung bildet



Ernst Rietschel: Lessingstatue in Braunschweig  
Nach dem Originalgips im Albertinum zu Dresden. Neuaufnahme



Rietschels trefflicher Lessing in Braunschweig, bei dem zuerst wieder der Sinn des alten Schadow für das Wirkliche annähernd erreicht war. Rietschel bewies der Welt, daß die Darstellung in der Zeitchart auch auf Dichter ohne Schädigung des geistigen Wertes anwendbar, ja, er wußte sogar klar zu machen, daß sie notwendig sei. Würdige Ergebnisse könne sie auch hier erbringen, selbst ohne den von Rauch eingeführten Mantel. Es handelte sich hierbei im Grunde nur um die Rückeroberung eines vor einem halben Jahrhundert verlorenen Postens.

Seitdem ist die Zahl der Statuen immer gewachsen. 1859 konnte Springer noch über die Denkmälerwut der Engländer höhnen, die jede öffentliche Gartenanlage, jedes Square und jeden Platz mit einer Bildsäule bepflanzen. Heute geben wir ihnen nichts mehr an Denkmäler nach. Alle möglichen Stellungen und Bewegungen sind erschöpft, das Kunstgebiet ist völlig abgegrast. In Rüstung und priesterlichem Gewand, Ordenskleid oder Anzug des Landsknechts, in den Trachten aller Jahrhunderte, zu Pferde und zu Fuß sind Statuen gebildet. Man hat sie stehend und sitzend, einzeln und mehrere vereint dargestellt. Wenn schon damals die Bildner klagten, daß trotz den zahlreichen Aufträgen ihre Kunst ein sieches Leben führe, so meinte Springer noch, der Realismus werde sie zu ihrer Gesundung führen; sie franke an dem Wahne der Künstler, alle frische Naturwahrheit müsse der Stilisierung geopfert werden. Wir dürfen in der geschichtlichen Bildnerie von der Forderung liebevoller und treuer Wiedergabe der thatsfächlichen Erscheinung nicht abgehen, ruft er aus. Wo diese unzulässig ist, müssen wir auf die körperliche Verwirklichung überhaupt verzichten.

Der Realismus, den er meinte, war jener, den Thorwaldsen, Rauch, Rietschel angeregt hatten. Er erstreckte sich noch immer auf die Frage, ob man die Gestalten griechisch bekleiden solle oder nicht. Die Zeit Friedrichs des Großen war dem Ästhetiker von damals noch ein Ausbund des Geistlosen, Missgeformten und Unkünstlerischen; konnte der Bildhauer diese wieder aufnehmen, in der auch Springer nur leichtfertige Buntheit mit steifer Nüchternheit und anspruchsvoller Armutseligkeit zu doppelt lächerlichem Eindruck gepaart sah, so war die Frage endgültig entschieden: Durch diese

Wahrheit der Auffassung, klares und scharfes Kennzeichnen, Innigkeit und liebvollen Ernst die weder dankbare noch bildnerische Aufgabe lösbar. Rietschel ist damit, daß sie ihm bei seinem Lessing gelang, für Springer ein wahrhaft deutscher Künstler geworden, habe diesen Ehrennamen verdient, der nur auf wenige unserer neueren Bildhauer Anwendung finde. Der Lessing im Rock ist ihm deutsch!

Lange Zeit war man vom Stande der deutschen Bildnerei in hohem Grade befriedigt. Man braucht nur die Handbücher der Kunstgeschichte durchzulesen, um zu sehen, wie glücklich die Bildner die Absichten der Kunstfreunde trafen. Überall entstanden Denkmäler für bedeutende Männer in einer für sie bezeichnenden Bewegung und Kleidung; die Kunst, sich in fremde Zeiten zu versetzen, erschien außerordentlich entwickelt. Thatsächlich aber, wenigstens für uns Nachlebende, erscheinen sehr wenige der Bildsäulen halbwegs echt. Man hat nicht die Ansicht, es stehe da oben ein Mann des 12. oder 16. Jahrhunderts, sondern es bleibt ein solcher aus dem 19. Jahrhundert, der alte Kleider anzug. Da selbst die Leute aus jüngster Zeit sehen verkleidet so aus. David, der Pariser Klassizist, zeichnete seine Gestalten erst nackt, mit hoher Vollendung und sorgfältigster Durchbildung und zog ihnen dann erst Gewänder an. So nicht nur bei Darstellungen der Antike, sondern auch bei solchen moderner Vorgänge. Nur so, sagte er, ist der Maler sicher, die Gestalt richtig aufzubauen; denn er muß wissen, was unter den Röcken und Hosen sitzt. Ebenso arbeiten die Bildhauer noch heute. Sie versichern, es sei nötig so. Aber der Erfolg ist, daß sie angezogene nackte Männer machen. Das sind wir im Leben ja auch, aber wenn man uns unserem Wesen nach bilden will, so muß der Zustand der Angezogenheit die Richtung weisen, nicht der uns ungewohnter Nacktheit. Mir will scheinen, als sei die ganze Bildnerei aus dem grundsätzlichen Abscheu gegen das Kleid nicht herausgekommen, als laste der Abfall von der Antike ihr schwer auf dem Gewissen, so daß sie nie ganz zum inneren Frieden kommt.

Die begeisterten Denkmalausschüsse waren die Verführer. Jeder hatte seinen großen Mann und wollte auch, daß er deshalb groß dargestellt werde. Daß diese Größe innerlich werde, lag nicht in seiner Macht, er sorgte daher um so eifriger für die äußerliche.

Man konnte doch einen General nicht kleiner als Goethe, den Staatsmann nicht kleiner als den Volksmann bilden und umgekehrt. Groß und auf hohem Sockel! Dies war das Ziel. Die Verehrung wurde mit dem Zollstock meßbar. Und wenn das Geld da war, mußte der Sockel mit allerhand sinnbildlichen Gestalten umgeben werden. Die Sinnbilder, die sonst als zu langweilig so ziemlich aus der Kunst verdrängt waren, blühten in der Denkmalbildnerei neu auf. Hunderte von erhabenen Weibern, die etwas vorstellen, was sie nicht sind, und denen man nur an dem Beiwerke in den Händen ammerkt, was sie vorstellen sollen, sitzen in den deutschen Städten herum. Nimmt man der Stärke die Keule und giebt sie der Weisheit in die Hand, so ist sie die Stärke. Und bindet man der Gerechtigkeit das Tuch von den Augen und um die der Stärke, so hat man nur eine dicke Gerechtigkeit. Ich bin leider dick und verbitte mir, daß mir deshalb der Sinn für Gerechtigkeit, die Möglichkeit sie darzustellen, abgesprochen werde; man nimmt mir damit meine Würde als Schöffe beim Dresdener Amtsgericht!

Der unglückliche Gedanke, die Bildsäulen zumeist auf Straßen und Plätze zu stellen, hat wohl am meisten geschadet. Auch er zwang zum großen Maßstab, da das Denkmal im Verhältnis zur Umgebung bleiben mußte. Je neuer der Platz, je prozenhafter seine Bauten, desto größer auch die Gestalt, zumal da bei ihrem unglücklichen Ordnungssinn alle darauf drängten, eine Bildsäule womöglich in der Mitte des Platzes aufzurichten. Mit der Größe konnte aber die Verfeinerung nicht wachsen. Der Rockknopf wird nicht geistreicher, wenn er auch eine Spanne groß ist, und die Nase wird es auch nicht, wenn sie sich zum Turme ausbildet. Der Grad der dem Bildhauer gestatteten Wahrheit stand während der ganzen Zeit ziemlich fest. Man forderte die volle Deutlichkeit ohne zu weit gehende Sachlichkeit. Über den Verismo der Italiener, der Wolle als Wolle und Hornknöpfe als Hornknöpfe darstellte, lachte man; er schien unfürstlicherisch. Der Bildhauer hatte zwar den modischen Schnitt des Gewandes erobert, aber das Gewebe war noch jenes ideal antike, das man in Tuchgeschäften vergeblich suchte. Auch der modische Schnitt wurde von den gefeierten Meistern der Kunst idealisiert. Wie bequem war es für den Schneider gemacht

worden, nach diesem Ideal wahrhaft künstlerische Röcke zu bauen. Aber er that es nicht, weil er zu sicher wußte, der bildhauende Herr Professor würde ihn zur Thür hinauswerfen, wenn er auch in dessen Idealität arbeiten wollte. Das war gut für die Leute, die da oben auf dem Sockel standen, lächerlich für die, die von unten schwärmerisch nach jenen hinaufsahen. Die Kunst ist von der Wirklichkeit durch eine starke Grenze geschieden!

So wurden hunderte von Röcken, Hosen und Stiefeln in erlaubtem Realismus, idealer Langweiligkeit und riesigem Maßstabe gebildet, auf die dann fünf, sieben, zehn Meter über dem Erdboden ein Gesicht kam; das einzige, was dem zu Feiernden wirklich eigen war.

Auf den Markt gehören die Leute, die auf dem Markt wirkten; auf dem Markte, im Sinn der Alten gefaßt, als dem Platze des öffentlichen Lebens. Den Dichtern und Denkern ist nicht wohl auf ihren Sockeln; dorthin gehören die Leute, die sich vor der Menge sehen ließen, indem sie diese an sich zogen und beherrschten: die Könige, die Feldherrn, die Volksredner. Sie sind nicht um ihrer Feinheiten, sondern um ihrer Stärke willen groß. Sie mag man in derben Zügen darstellen: den ganzen Mann. Die Dichter aber, die Künstler, die Gelehrten, an diesen ist der Kopf allein, der uns beschäftigt, außer bei dem Schauspieler. Ihre Büsten wird man dort am besten verstehen, wo der Mann selbst wirkte. Will man ihn der Menge zeigen, so suche man einen traurlichen Winkel, wo sie den Rücken frei haben und von nahe zu einer kleinen Gemeinde reden können, wie es ihrem Wesen entspricht. Goethe hat nie auf einer hohen Bühne auf dem Markte Stellung genommen. Er wäre sich dort lächerlich vorgekommen. Daz sein Verleger Cotta seine in der Einsamkeit verfaßten Werke den Millionen zugänglich mache hat mit dem Wesen seiner Werke, als in der Stille geborenen und mit seinem eigenen Wesen nichts zu thun.

Wenn auf einem Gebiete die deutsche Kunst ein wahrer Stumpfsinn packte, so in der Denkmalbildnerei. Ungeheure Summen wurden ausgegeben, ohne daß man damit einen wirklichen Gedanken erkaufte hätte, weder einen idealen noch einen wahrhaft künstlerischen. Die lustigsten Schöpfungen sind noch die ganz frei erfundenen, die

Darstellungen von Leuten, von deren Aussehen der Bildhauer keine Ahnung hatte, die, vor Jahrhunderten gestorben, kein Bildnis hinterlassen haben. Sie mußten aus der Tiefe des Gemüts geschöpft werden. Die alten Herren drüben im Jenseits mögen schön lachen über ihr diesseitiges Bild. So hat doch wenigstens dort jemand seine Freude an diesen Werken, während hier sich jeder, der künstlerisch denkt, über sie ärgert. Denn wo haben sich je zwei einen Mann, der ihnen nur aus seinen Thaten bekannt war, ähnlich vorgestellt! Die Namensaufschrift allein ist es, die uns erklärt, wer er ist und warum er dort oben steht.

Solche Aufträge, wie die Reihe von Bildsäulen, die jetzt im Tiergarten, im Reichshaus in Berlin hergestellt werden, Dutzende solcher aus dem Gemüt geschöpfter Helden sind für die Bildhauerei eine schwere Versuchung zur künstlerischen Seichtheit. Der Ausdruck der Köpfe kann nicht wirklich empfunden, die Bewegung der Körper muß gespreizt sein. Was stellt denn der vor? fragt der Berliner Bummller. Siehst du's denn nicht? das linke Bein! lautet die Antwort. Es zeigt sich in ihnen die außerordentliche Schwäche unserer Zeit im eigentlich Künstlerischen. Immer noch glaubt man einen Gedanken zu haben, wenn man in fremdartiger Tracht einen geschichtlich merkwürdigen Mann darstellt: Lauter Rätsel, lauter geborene Nullen; verschwendete Liebesmüh! Und wenn sich die Modelle noch so übermenschlich in die Brust werfen müssen, wenn sie gezwungen werden, noch so sperrige Bewegungen zu machen: Sie werden weder echt noch bedeutend. Ich gönne herzlich den Bildhauern ihr Verdienst, aber sie verdienen sich keinen Gotteslohn mit solchen veralteten, unkünstlerischen Aufgaben. Wie viel freier hat einst der alte Fritz die Bildnerei gepflegt. Der Selbstherrlicher war aufgeklärt genug, zu wissen, daß Kunst und Geschichte nichts miteinander zu thun haben. Er baute und ließ meiheln zum Ruhme Preußens, nicht Preußens Ruhm. Damals standen noch die Fürsten an der Spitze der forschreitenden Entwicklung, hatten Fühlung mit dem schaffenden Volksgeist; wirkten auf das sachlich Richtige, einfach Verständige hin. Seither sind auch sie gebildet geworden, abhängig von den Tagesmeinungen und von der Ästhetik von gestern.

Der Realismus der Zeit machte bei den eroberten Röcken,

Hosen, Panzerhemden und Landsknechtskollern halt. Er gehöre nur in die Denkmalbildnerei, sagt Springer, der Antike bleibe im übrigen ein weiter Spielraum. Die Ästhetik stellte dessen Grenzen fest. Schässler sagt, das Gebiet der modern-klassischen Bildnerei könne nur noch die plastische Gestaltung allegorischer Vorstellungen und die humoristische Behandlung der antiken Ideen sein.

Die Götter Griechenlands, dessen war man sich klar geworden, waren tot und wurden trotz aller Altertumskunde alle Tage töter. Auf die Formenschönheit, die von den Griechen in sie gelegt worden war, glaubte man aber nicht verzichten zu dürfen. Man schuf sich neue Göttinnen. Ein Beispiel: Was ist die Germania? Ein Sinnbild Deutschlands — das ist sehr einfach. Was aber ist ein Sinnbild, wie ist dies begreiflich? Die Vorstellung, das ein Land oder ein Volk, ja beide zusammen ein Weib seien, daß dies Weib die Eigenchaften des Landes und des Volkes so in sich vereinigen könne, daß man am Weibe Wesen und Art von Land und Volk erkennen könne, scheint mir künstlerisch nicht zu verwirklichen, ganz hoffnungslos zu sein. Wenn man den verschiedenen idealen Weibern auch hier die erklärenden Geräte nimmt, so soll der erst gefunden werden, der eine Borussia von einer Austria, eine Bavaria von einer Württembergia oder eine Germania von einer Lippe-Bückeburgia unterscheidet. Der Witz liegt also in den Kronen, Wappen, Geräten; das feiste Frauenzimmer aber ist zur Darstellung des Gedankens ganz nebensächlich, nur der Haubenstock für sinnbildliches Gerät. Da sie verleitet zu einem künstlerischen Wortekram gleich jenem, der das Wesen eines Staates in drei Beiworten darzustellen unternimmt: Preußen ist ernst, kriegerisch, gebildet. Ist Österreich das alles nicht auch? Früher hielt man wenigstens allgemein Preußen für mager. Das war doch noch ein deutlich kennbares Zeichen. Aber auch dies reicht nicht mehr zur Schilderung der Borussia aus!

Nur ein einziges echtes, künstlerisches Mittel blieb übrig, das Sinnbild als solches augenfällig zu machen, erkennen zu lassen, daß jenes Weib nicht ein Weib, sondern ein Staat sein solle, nämlich die Größe. Man kam zum Bau von Kolosse; König Ludwig I. gab den Anstoß dazu. Die Bavaria Schwanthalers war sein Stolz; er war es, der zuerst seit den Tagen der Diadochen und

römischen Kaiser eine so große Gestalt hatte bilden lassen. Sie ist jedenfalls gut aufgestellt. Der Vorwurf, daß sie Kleines Säulen-  
halle erdrücke, ist unberechtigt; die Halle soll neben ihr klein er-  
scheinen. Klein macht sie nur der doch so bescheidene Grad von  
Realismus, den sie hat. Die echten Koloszbildner, die Ägypter,  
waren so thöricht nicht, wenn sie den Körper fast ungegliedert  
ließen und nur dem Kopf seine Formen gaben; denn ein Riesen-  
werk entsteht nicht durch mechanische Vergrößerung eines Modells,  
sondern hat seine eigenen Gesetze. Nur durch Verzicht auf die  
Wahrheit kann es wirken. Man muß die Ungeschlachtheit der  
Riesen mit festzuhalten suchen. Diese wirkt durch Gegensätze. Ein  
solcher ist der des Maßstabes, für den es der Zeit so sehr an  
Empfindung fehlte. Man muß Kleines an Großes heranrücken,  
um das letztere zu steigern, dem Auge eine Gelegenheit zum Messen  
des Großen am Kleinen bieten. Die Sphinx von Gizeh hat nicht  
umsonst ein Tempelchen zwischen den Branken. Die Bildsäule  
mitten auf einem Platz entbehrt stets eines solchen Maßstabes.  
Gegen die Luft stehend, wirkt sie für den Betrachter als wenig be-  
deutende, wenig gegliederte Masse. Der kluge Geschäftsmann bietet  
seinem Besuchre den Stuhl so, daß dieser sich dem Licht gegenüber  
befindet, er aber mit dem Rücken gegen das Fenster zu sitzt. Wir  
rücken die Bildsäule an die Stelle vor dem Fenster. Der Herr  
da oben kann uns vortrefflich beobachten, seine Züge aber entziehen  
sich unserem geblendetem Auge. Was an der Bavaria noch ge-  
glückt ist, ist an der Germania auf dem Niederwalde verfehlt. Sie  
kam durch einen vom Bildhauer unabhängigen Beschluß des Aus-  
schusses auf den viel zu breiten Berg Rücken. Nirgend eine Linie,  
die auf sie hinweist, nirgend ein anderes Maß, als der formlose  
Berg, gegen den sie verschwindend klein ist. Und dazu ist sie mit  
einem fast rührend wirkenden Mangel an Gefühl für das gebildet,  
was die Fernsicht bedingt, nämlich für deutliches Umreissen der  
menschlichen Gestalt. Der Thron, der Mantel, die flatternden  
Haare, Mittel, durch die Johannes Schilling verhindern wollte,  
daß die Gestalt dürtig erscheine, bilden für den von weitem Be-  
obachtenden ein Klümpchen künstlerischen Unglücks, aus dem ein  
spindeldürrer Arm eine Krone erhebt!

Wie groß war euer Sieg, sagte mir der italienische Finanzminister Luzzatti eines Tages, als wir den Rhein hinauffuhren, und wie klein ist sein Denkmal!

Bandels — sowohl was Geld als was Form betrifft — mit Mühe zusammengebrachter Hermann der Cherusker erhebt sich auf dem Teutoburger Walde doch in klarem Umriß, eine Grundbedingung für eine auf Fernsicht beruhende Gestalt, und ist doch ein Mensch, kein bloßer Begriff. Die Wirkung des künstlerischen Vorbildes, der Große Christoph ob Wilhelmshöhe bei Kassel in seiner meisterhaften, unvergleichlichen Aufstellung wurde freilich nicht erreicht. Den Herkules auf eine Pyramide stellen, ist zwar kein idealer Gedanke im Sinne unseres Jahrhunderts. Beide sind aber zwischen den beiden sanft gewölbten anstoßenden Hügeln so aufgerichtet, daß sie mit diesen eine künstlerische Linie machen; sie erscheinen wie der Schmuck an einem Frauenbusen; das Menschenwerk beherrscht hier wirklich das so viel größere Naturwerk; das ist ein künstlerischer Gedanke im Sinne der Jahrhunderte mit stärkerem Empfinden für Wirkung!

Der Kolosse sind nur wenige. Zu ihnen trat die Unzahl der Venusse, Amore, Cupidos, Satyre und so weiter. An die alten Götter glaubte man nicht, man konnte sie ernsthafterweise nicht wieder neu bilden, also wurden sie mit „Humor“ behandelt. Es ist derselbe Humor, den Knaus oder Defregger entwickelten; nur ist hier sein Wesen augenfälliger: Er zeigt den Zwiespalt zwischen dem Ernst der künstlerischen Aufgabe und dem eigentlichen Schaffen; er ist das Verlegenheitslächeln der nicht auf voller Wahrheit gegen sich selbst Ertappten. Ernst Hähnel war einer dieser Humoristen. Wenn ihn der Hafer stach, wurde er antik-mythologisch. Er zeichnete mir oft die derbärmlichen Vorwürfe auf ein Blatt Papier, die er einmal ausführen wolle; zu denen er aber nie den Mut fand. Den Satyren und Centauren konnte man Menschliches, Allzumenschliches andichten, das menschlich darzustellen man aus Mangel an gesunder Dernheit nicht das Selbstvertrauen hatte. Der Humor sollte mit der ablehnenden Stellung versöhnen, die man naturgemäß zu den alten Idealen hatte. Denn, sagt selbst Schasler, man möge noch so viel für die ewigen Ideale der antiken Schönheitswelt schwärmen:

so viel stehe fest, daß sie immer nur auf der Form beruhen können. Werde daher die Antike heute ernst genommen, so erscheine sie als Aufwärmung thaträchlich nicht lebensfähiger Gedanken, entweder nüchtern, lägenhaft mit oder ohne Absicht, oder wir müssen sie ironisch nehmen. Ihm ist daher der ironische Weg der einzige richtige in der Behandlung alter Gedanken. Der hier anwendbare Humor hat ihm also schon einen ausgesprochen bitteren Beigeschmack.

Und man wird dem Ästhetiker wohl recht geben müssen. Denn selbst die ganz ernst gemeinten Werke machen doch ein wenig lächeln. Nur stimmt dieselbe Ausführung auch auf die Bauernmalerei und auf die Geschichtsmalerei, überhaupt auf neun Zehntel aller stilistischen Kunst. Vor allem aber auf die beliebten „Personifikationen“: Der Rhein, der Abend, der Ruhm und wie sie alle heißen, die alle antike Form und im Grunde antiken Inhalts sind. Denn es sind aus Begriffen Gottheiten gebildet, wie dies die Römer in ihrer Geistesnüchternheit auch machten. Und wer kann diese Gottheiten für mehr nehmen, als für eine Spielerei gelehrter Leute!

Trotzdem wirkte es als eine Erlösung, als endlich einmal einer kam, der es mit dem „Humor“ etwas ernster nahm, der wirklich eine lustige Stimmung in die Bildnerei brachte, an Stelle der bedächtigen, schöngestigten Wizlein. Denn das Lustigsein, das hatte er von Böcklin gelernt, ist auch ein ernstes Ding. Es war Reinhold Begas. Natürlich erfolgte zunächst ein Entrüstungsschrei darüber, daß er um ein Weniges wahrer in der Darstellung solcher Vorgänge wurde. Das war Aufgeben der Idealität, der reinen Form, der hehren Weihe hellenischer Schönheit. Ludwig Pietsch hatte Begas 1864 mit einem Jubelgesange als den Bringer des Neuen begrüßt. Seine Venusgruppe sei ein Werk, wie es seit Menschenaltern nicht unter dem Modellierholz oder Meißel des Bildhauers hervorgegangen sei; hier sei die Kunst schöner Sinnlichkeit wieder gekommen; hier sei ein Meister, der in seinen eigenen Schuhen stände; ein aus eingeborener Machtfülle frei schaffender Geist, der keine ältere Kunst benützte. Die Natur selbst und allein, in ihrer ewigen Gesundheit, Größe und Schöne war Meister und Lehrer und der unmittelbar schaffende Geist Erzeuger dieser Werke! Liegt man recht? Schrieb das wirklich Pietsch, der Gegner der Jüngsten;

oder schrieb es einer der Verteidiger Liebermanns? Diese völlige Ablehnung aller alten Schulen, dies Verhunen der jungen Kunst auf der Natur — das sei das Rechte? Wir Jüngerer glaubten doch es aufgebracht zu haben in Berlin, gegen Pietsch und Begas kämpfend. Sollten wir es diesen bloß zwanzig Jahre später nachgesagt haben, als sie älter geworden waren und ihre Jugend vergessen hatten. Und Pietsch kam damals eben so schlecht an, wie wir später!

Die Alten von damals warfen Begas vor, er sei Nachahmer Michelangelos. Cornelius warnte vor diesem, indem er auf die Verwüstungen hinwies, die solche Überschwänglichkeiten vor drei Jahrhunderten in Italien angerichtet haben. Riegel sagte: Akte seien keine Kunstwerke. Begas habe es sich allerdings was an Modellgeld kosten lassen, habe Fleisch in Gips übersetzt; darüber sei er aber nicht hinausgekommen. Was er bilde, sei keine Venus, es solle nur eine sein. Wie arm und dürstig ist der Bildhauer, wenn er nur die Natur, wie sie ist, im toten, starren, stumpfen Gips wiederzugeben trachtet. Will er im Werk Leben erzeugen, so entstehe dies nicht durch Abklatsch der wirklichen Form, sondern durch die Kraft des Geistes. Für Begas sei die Antike langweilig, veraltet. Aber er mache aus der Venus eine jener Damen, wie sie nicht schwer zu finden sind. Und in dem Tone geht es durch viele Seiten fort. Begas bringe den Bernini wieder; hinter ihm komme das Ungeheuer zopfiger Geschmacklosigkeit; er sei ein falscher Prophet, ein Irrlicht, das nicht allzu lang mehr flackern werde; es sei denn, daß er sich zu richtigeren Grundsätzen der Kunst bequeme.

Das hat er nun freilich nicht gethan und sich Riegels Zorn, sowie den anderer älterer Herren dauernd verdient. Noch 1895 nannte ihn der Greiner des Idealismus mit polterndem Eifer einen Irrfahrer; Begas hatte sich an Cornelius versündigt in einer Anzahl nicht eben sehr tiefer Kunstaussäuerungen, in denen er ziemlich deutlich ausprach, daß die Kunst vor und nach ihm nicht viel tauge. Auch Begas hat ja als Künstler das Recht und vielleicht die Pflicht der Einseitigkeit!

Richtig ist aber, was seine Gegner an ihm sahen. Er ist einer der Erneuerer des Zopfes, dessen, was wir jetzt Barock nennen.

Im seinen Büsten steht er dem kräftigen Realismus nahe, wie er seit der Zeit der Leone Leoni und ähnlicher Renaissancemeister bis auf Houdon und Tassaert üblich war. Manche seiner Werke sind von außerordentlicher Feinheit, wie vor allem sein Menzel. Nur ein Deutscher wetteiferte hierin mit ihm, einer der ihm an Geschmack der Anordnung und heiterer Liebenswürdigkeit noch überlegen war, der Wiener Viktor Tilgner. Beide haben den Schritt nach vorwärts durch die gesamte neuere Kunstgeschichte etwas zu stark beschleunigt. Sie waren, ehe man es sich versah, beim Barock und Rokoko angekommen. Begas hatte in Italien Michelangelo in sich aufzunehmen versucht. Seine Gruppe auf der Börse zu Berlin und sein Schillerdenkmal sind Zeugnisse dafür. Von da ging's in raschen Schritten auf Gianbologna und dessen Schule. Nach der ängstlichen Geschlossenheit der Alten das Sperrgut Begas' in seinen Gruppen der Raub der Sabinerin, der Centaur mit der Nymphe, die schon vollendetes Barock sind! Das ist nicht mehr das den alten Herren, selbst einem Jakob Burckhardt, so sehr verdächtige 16. Jahrhundert, das ist schon das 17. und 18. Nicht mehr bloß Bernini, sondern auch Corradini und seine Genossen. Alle Merkmale, die ein so milder Richter wie der Verfasser des Cicerone an dieser des schweren Widerfinnes gezeichneten Zeit fand, werden der neuen Bildnerei wieder eigen. Der Naturalismus der Form und der Auffassung des Geschehenden und der Anwendung des Affektes um jeden Preis, das Streben nach wirkamer Wirklichkeit. Die jugendlichen Körper erhalten wieder die bisher verrufene Behandlung, die weiche Umrißlinie, das den Bau umhüllende Fett bei schlanker Gliederbildung, die stärkere, spielendere Muskulatur. Burckhardt hätte wohl auch an mancher Gestalt des Begas gefunden, daß sie, statt den Ausdruck elastischer Kraft zu geben, einem aufgedunstenen Balge gleich sehe. Denn Begas geht, namentlich in der Großbildnerei, Bernini nach. Sein Neptunbrunnen und sein Kaiser-Wilhelmdenkmal beweisen dies. Beide vielfach angefochten, sind doch sicher Zeugnis eines außerordentlichen Könnens, des Erfassens der schmückenden Eigenschaften der Barockbildnerei. Dabei sind sie doch wieder stark durchsetzt von eigener Beobachtung. In seiner Formlosigkeit oder richtiger in seinem Formengedränge ist

der vielgeschmähte Sockel des Kaiserdenkmals doch ein merkwürdiges Werk. Neben Verzerrungen, wie die auf dem Streckbett gebildeten Genien, ein wirklich großes Einschlagen des Künstlerjünnes, so an einigen der Löwen. Es ist immer Stimmung in Begas' Arbeiten, sie machen immer den Eindruck der Handarbeit neben dem so ergrälten Maschinenidealismus der alten Berliner Schule!

Begas wandelte nicht einem einsamen Weg, sondern den der allgemeinen Entwicklung. Freilich übersprang die deutsche Bildnerei einen geschichtlichen Abschnitt, nämlich die damals noch nicht wissenschaftlich entdeckte Bildnerei der italienischen Renaissance, die feinere, bescheidenere, jugendlichere Art der Florentiner bis zur Zeit der beiden Sansovino; Begas eilte gleich den fertigeren Stilen in die Arme. Bei aller Mühe, die ich mir gebe, den älteren Bildhauern gerecht zu werden, Drakes Fries am Denkmal König Friedrich Wilhelms, jenem Siemerings zur Siegesfeier von 1871, Hans Gassers reizvollen Einzelgestalten und so vielem Tüchtigen, aus klassischem Empfinden Geborenen Gefallen abzuringen, kann ich doch nicht über die Klage hinweg, was alles das deutsche Festhalten am Absterbenden uns verlieren ließ. Uns fehlt der Übergang zwischen Rietzschel und Begas, zwischen Antike und Barock, jene Kunst, die Thornycroft und Onslow Ford in England, Dubois und Frémiet in Frankreich kennzeichneten.

Die führende Schule in den sechziger und siebziger Jahren war die Dresdener. Hier saß Hähnel in immer verbissener werdendem antikem Idealismus, der nicht sah und nicht sehen wollte, was außer seiner Schule geschah. Johannes Schilling ist ihm noch 1882 der Mann, dem vergönnt sei, alle seine Zeitgenossen in der Bildnerei zu besiegen und den Neid der Besiegten in Bewunderung und Verehrung umzuwandeln, ein Liebling der Götter. Denn er fand sich in seinem Schüler wieder. Anders freilich stand es mit seinem Verhältnis zu den Griechen. Ich traf ihn einst in Berlin auf dem Wege zu den Abgüssen der eben aus Olympia gekommenen Giebelgestalten und begleitete ihn dorthin. Er war mit der Besichtigung rasch fertig. Es ist ganz angenehm zu sehen, daß es auch Griechen gegeben hat, die nichts konnten! sagte er im Fortgehen. Nur das Stück Griechentum, das er kannte, war das rechte:

das der römischen Kopisten. Schon die Giebelfiguren des Parthenon sprachen nicht zu ihm. Alles was selbständige, frisch, an kämpfend war, worin sich ein Drängen und Ringen zeigte, stieß ihn ab. Das Fertige, Abgeschlossene, Endende, Absterbende allein war die Kunst, in die er seine zahlreichen Schüler führte.

Eins fehlt der deutschen Bildnerei infolge der akademischen Richtung fast ganz, nämlich die Leidenschaft, das nicht nur innerlich Bewegte. Denn dies widersprach dem Gesetze G. E. Lessings und der Ästhetik, die es weiter ausgebaut hatte. Sie lehrte, daß die Bildnerei auch in der Bewegung als ruhend wirken solle. Der Anatom P. J. W. Henke bewies 1862 in seiner Schrift *Die Gruppe des Laokoon*, daß eine im Gange befindliche Bewegung nicht bildlich darstellbar sei. Nur ein Augenblick aus dieser sei es, der des Umwendens, des Stillstandes, wie er beim lebenden Körper zwischen zwei je in entgegengesetzter Richtung verlaufenden Bewegungen eintritt. Es deckt sich dies mit den Anforderungen an die Darstellung des geschichtlichen Augenblicks. Er soll Vergangenheit und Zukunft zugleich darstellen. Ernst Brücke, der große Physiologe, faßt diese Ansicht in dem Beispiel des Pendels zusammen. Der Augenblick des Stillstandes am Ende der jeweiligen Bewegung präge sich dem Auge am stärksten ein, in ihm sei ein Mindestmaß von Geschwindigkeit, die Umkehrpunkte geben die Gedächtnisbilder der Bewegung. Diese müsse man festhalten, um dem Körper im künstlerischen Gebilde den Eindruck des Bewegens zu geben. Denn Bewegung selbst hat die Bildnerei ja nicht, es müsse diese angedeutet werden durch die uns vor Augen schwebenden Formen, in denen sich das Bewegte dem Gedächtnis einpräge.

Zu diesen Fragen hat die Momentphotographie merkwürdige Aufschlüsse gebracht. Ein rennendes Pferd bildete das 17. und 18. Jahrhundert entweder so, daß es fest auf den Hinterbeinen stand und den Vorderleib bei gefräumten Beinen emporwarf, oder daß es vorn aufsitzend die Hinterbeine gestreckt erhoben hielt. Erst die englischen Maler der Wettrennen brachten das Pferd mit allen vier gestreckten Beinen auf. Die Photgraphie hat erwiesen, daß diese Stellungen einfach falsch sind, hat erst den außerordentlich viel reicherem Vorgang beim Galopp aufgeklärt. Seitdem sieht der

aufmerksame Beobachter diesen, wie schon vorher die Maler, genötigt etwa im Schlachtenbilde viele Pferde zu schildern, die Reihe von Stellungen des bewegten Rosses außerordentlich vermehrt hatten. Daß in seinem Laufe irgendwo ein Rückpendeln, ein Ruhepunkt sei, ist wieder einfach nicht richtig; daß man eine Stellung, die der Körper einnehme, im Gedächtnis festhalte, gleichfalls. Der Weg ist ein umgekehrter. Wir Laien sehen nur die Bewegung, die wir durch die Kunst kennen; und der, der kein gezeichnetes Pferd sah, hat überhaupt keine Ahnung von dessen Stellungen während des Laufes, er sei denn ein Künstler. Das heißt also: das Festhalten an bestimmten, dem Beschauer als Ruhepunkte erscheinenden Bewegungen ist schlechtweg Festhalten an alter Kunst. Wie das Auge geschwinder wird, um einen Ausdruck des alten Barockmalers Pozzo zu gebrauchen, sieht es mehr Bewegungsformen; und dann drängt es den Künstler, sich in ihrer verwickelteren Bildung zu versuchen, das Gedächtnis des Nichtkünstlers um neue Stellungen zu bereichern.

Das Bewegte kann also nur dort wirksam dargestellt werden, wo die Künste Freiheit in der Entwicklung haben. Thorvaldsen, Rauch, Rietschel war ihrer Natur nach das Heftige, Leidenschaftliche fremd; Hähnel, der es streifte, wagte sich damit über das Flachbild nicht hinaus, das ja mit der Zeichnung die Gebundenheit an einen Hintergrund gemein hat. Es fehlten der deutschen Bildnerei Arbeiten wie Rude's Gruppe am Pariser Triumphbogen, wie Carpeaux' Tanz, die beide ja auch an eine Wand gelehnt, doch von viel freierer Durchbildung sind. Wohl nahm man in Deutschland mit Entzücken Riß' Amazonenkampf am Berliner Museum hin, man pries die Gruppen auf der Schloßbrücke zu Berlin. Aber es fehlte jene Feinheit einer an der Renaissance Italiens geschärften Durchbildung der augenblicklichen Bewegung in den Körpern.

Wenn man etwa um 1880 und in der Folgezeit, die Bildnerei betrachtend, aus den Ausstellungssälen von Berlin, München und Dresden in jene von Paris, London, oder auch der italienischen Städte kam, so glaubte man ein paar Jahrzehnte zurückgelegt zu haben. Ein stiller, behäbiger Ton bei uns, eine Reihe von glatten, des eigentlichen Ausdrucks, der seelischen Verfeinerung entbehrenden Büsten, Einzelgestalten und Gruppen griechischen Inhalts. Alle

von der gleichen klassischen Rundung der Körper, ohne scharfe Sonderung der Menschenarten oder gar des einzelnen Ich. Die Kinder wie kleine Männer; die Frauen von jener feuchten Geschlechtslosigkeit, die nur ein Zwitter empfindet; die Männer mit schweren, nur bis zu einer gewissen schönheitlichen Grenze den Knochen- und Muskelbau zeigenden Gliedern; alle in ruhiger Haltung; alle bedeutungsvoll dem Inhalte nach; aber die meisten völlig unverständlich für den, der nicht die Kunstsprache der Griechen zu lesen verstand, oder den, der sich nicht durch die Erklärung im Katalog belehren ließ.

Eine der Malerschule des Piloty entsprechende Entwicklung gab es nur in bescheidenem Maße. In München wurden durch Josef Knabl eine Zeit lang erfolgreiche Versuche mit der Gotik gemacht, doch bald erstickten sie in der Gleichmäßigkeit der kirchlichen Aufgaben. Zene mit der Deutsch-Renaissance, die durch Konrad Knoll mit seinem Fischbrunnen in München eingeführt wurde, und der dann die ungeheure Menge der Landsknechte und Edelfräulein, der Knappen und Ratsherren folgte — das alles konnte für den Ausfall in der geschichtlichen Entwicklung der Kunst nicht entschädigen. Lorenz Gedon schuf zwar seinen Hunnen, einen Reiter von heftigster Bewegung, bewapft mit allerhand Gerät, in der Absicht, der dürtigen, leeren Altbildnerei ein Schnippchen zu schlagen, am Unerlaubten zu zeigen, daß dergleichen doch gehe. Der Gänsedieb von Robert Diez in Dresden eroberte sich auf allen deutschen Ausstellungen erste Preise, um seiner vielseitigen Bewegung willen: Eine Hand hält, eine hastet eine Gans, die Kniee biegen sich zusammen, um diese aufzuhalten. Eine Bewegung, die nach den Formengesetzen der alten Schule ästhetisch unmöglich aber meisterhaft durchgeführt ist. Karl Schlüter vertieft den Realismus durch liebenswürdiges Nachempfinden der weichen Linien des jugendlichen Körpers, durch ein sinniges Versenken in die Schönheit des erst erblühenden Leibes. Die Thätigkeit in den Werkstätten ward immer mehr angespornt von dem Drange, aus dem alten, ausgefahrenen Gleise herauszukommen. Kein Wunder, daß der Karren oft in eine schiefe Lage kam, daß die Fahrt holperig und ungleich wurde. Auch die Bildhauer gewöhnten sich mehr und

mehr daran, ins Ausland zu gehen. Namentlich Belgien bildete vielfach das Ziel; das hohe handliche Können der italienischen Marmorarbeiter wurde nicht mehr in alter Weise belächelt; wie in der Malerei erkannte man auch in der Bildnerei den Wert des Stofflichen an.

Im Auslande herrschte schon längst das lebhafte Streben, Geschlecht und Persönlichkeit schärfer, als es die idealistische Schule that, festzuhalten. Unter dem Einflusse Donatellos begann ein erneutes Lernen am nackten Menschenleibe und zwar endlich ein solches, das nicht alsbald die Natur zu verbessern strebte, sondern im Wiedergeben ihrer Einzelscheinungen, im Verzicht auf Verallgemeinerungen seine Aufgabe sah. Schlanke Buben, Mädchen aus den Jahren des Emporschießens kurz vor der Reife: Frauen in der Zeit, in der die bescheidene aber straffe Muskulatur noch nicht überdeckt ist von ausgleichender Fettsschicht; Jünglinge in der Zeit der harten Umrisslinien und Greise mit den Spuren des Verfalles: in allen aber die neu erwachte Lust nach Natur, die Trunkenheit von der Wahrheit, das Streben die Bewegung festzuhalten, zu lernen, wie die Maschine Mensch in ihren Kugelgelenken läuft, wie sich die wichtigsten Teile ihres Aufbaues, die Gliederansätze zu den Bewegungen verhalten. Und wenn diesen Bildhauern eine Bewegung klar vor Augen stand, wenn sie erkannten, wie sie diese bildlich festhalten, dem Beschauer glaubhaft machen konnten, so suchten sie das auszuführen, unbekümmert um die Frage, ob dies ein Augenblick der Ruhe in der Bewegung sei und was die Ästhetik sonst dazu sage. Sie erweiterten eben den Umfang der als plastisch möglich erscheinenden Bewegungen. Die Alten in Frankreich, Belgien und England kreuzigten und segneten sich vor dem bildnerischen Gottseibeins, der in die Kunst gefahren sei; die deutschen Meister freuten sich, nicht so zu sein wie jene, umhüllten feisch ihre Gestalten weiter, die auch enthüllt kein Gemüt zu erregen vermochten, und wiesen auf die Unsitthlichkeit, zu der die neue Kunst jene führe, die sich am Fleische begeistern. Den Franzosen warf man als ihren Hauptfehler in der Bildnerei vor, daß sie das Machwerk über den eigentlich plastischen Sinn, den Wortschwall über die Empfindung stellen. Man wird selten, sagt Springer, an

einer modernen französischen Bildsäule vorübergehen, ohne von ihrem wirkungsvollen Schein getroffen zu werden; sieht man näher zu, so erkennt man statt des gedankentiefen Werkes den hohlen Schwulst. Ähnlich äußert sich Lübke: Der sinnliche Reiz der Erscheinung beherrsche die Kunst, der Realismus spreche allen Gejzen der Bildnerei Hohn. England, heute das Vorbild Europas, belächelte man als in der Kunst am tiefsten stehend. Springer, der es kannte, fehlte gänzlich der Blick für seine Eigenart. Frankreich war wenigstens in der modischen Gesellschaft beliebt: Abgüsse und Nachbildungen französischer Werke fanden sich zu Tausenden in Deutschland. Den vornehmen Leuten war die Liebe zu ihnen trotz allen ästhetischen Bußpredigten nicht auszutreiben. Die Blüte der großen Pariser Bronzegeißereien Barbedienne, Delafontaine, Susse u. a. ist begründet auf dem Unbehagen jener, die an der Kunst Freude haben wollten, aber bei dem, was die Deutschen boten, bei zu saurem Ernst oder zu süßen Freuden, abgestandenem Griechentum oder überzuckerter Lyrik sie nicht fanden. Auf jeder Kommode in der guten Stube stand eine französische „Pendule“ mit zwei Leuchtern — geschaffen eigentlich für die Lampe, aber da dieser fehlte, übertragen auf deutsche Wohnart. Und auf der Pendule ein zierliches Bildwerk in der feinen, lüsternen Art des Clésinger, aber doch in gewissem Sinne frischer als das, was in Hähnels oder Bläfers Werkstatt geschaffen wurde, weil in den Gestalten eine herzhafte Bewegtheit war. Pferde die sich bissen, frei nach Delacroix, Jagdstücke, Liebespaare, Schäfer fast in der Art des Meißner Porzellans, vergoldet, doch in mehreren Goldtönen auch malerisch behandelt. All das war gemacht mit einem starken Augenblinzeln nach dem Geschmack der blöden Menge. Aber es erschien ihr nicht so unsäglich langweilig wie die Venus, die Amors Flügel beschneidet, und ähnliche klassische Geschichtchen in reizlosem, gänzlich hausbacken gewordenem Idealismus.

Der Bildnerei war vollends seit 1870 der Zusammenhang mit den anderen Völkern abhanden gekommen. Sie war in ihrer Selbstzufriedenheit regungslos stehen geblieben. Es gab nur sehr wenige, die sich noch mühten, selbst etwas zu sagen. Die Schule Rauchs, Rietschels und Hähnels lastete auf ganz Deutschland als

eine bleierne, unbewegliche Masse. Man schien sich darein gefunden zu haben, daß die Bildnerei eine Kunst der Langeweile sei. Zu lange hatte sie bei den Gedankenkreisen verweilt, auf die sie eine große, aber des stark pochenden Schlages gefunden Volkslebens entbehrende Zeit hinwies. Vegas' großes Verdienst ist sein Bruch mit der alten Schule. Ihren Anschluß fand die Bildnerei nun dadurch, daß sie sich den Bedürfnissen der Zeit einordnete, daß sie wieder zur Gehilfin der Baukunst und des Kunstgewerbes wurde. Wirkung zu erzielen, bewegte Massen von lebhaftem Umriß zu schaffen war ihr nächstes Ziel. Der wachsende Reichtum wies ihr den Weg auf diese Gebiete, die Wiederaufnahme baulicher Stile, in denen sie eine schmückende Aufgabe zu erfüllen hatte, unterstützte die Wandlung. In raschem Umschwung wurde aus einer Bildnerei, die selbst im Schmuck des Hauses große inhaltsreiche Gedankenreihen geben wollte, eine solche, die Menschenleiber mit Makarts rein schmückender Auffassung verwertete, rasch und sicher schuf, unbefrchtet um den Gedanken, vertrauter mit den Formen des Lebens und vor allen mit jenen der vergangenen Stile.

Hervorgegangen aus diesem Suchen nach den Mitteln, aus dem Streben nach erweitertem Können ist auch die kunstgewerbliche Bewegung der siebziger Jahre als eine wesentliche Leistung der Piloty-Schule. Ich werde nicht leicht die tolle Nacht vergessen, die ich am 4. September 1883 mit Lorenz Gedon durchschwärmt, der so bald darauf sterben mußte. Ich weiß noch den Tag, denn ich hatte den zögernden Münchenern zum Trotz die sofortige Gründung des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine am Vormittag durchgedrückt. Man trank mir zu als dem Vater des Verbandes. Das Durchlesen des damals erschienenen Berichts vom zweiten Kongreß hat mir die Verhältnisse wieder voll ins Gedächtnis gebracht. Damals war die deutsche Renaissance in vollster Blüte, Gedon hatte in dem Hause des Grafen Schack in München ein rein malerisches Werk geschaffen, das zwar, wie die „Fliegenden Blätter“ es zeichneten, etwas nach dem Pfefferkuchenhäuschen des Märchens ausjäh, aber doch einmal in der Zeit akademischer Langeweile von einer erfrischenden Fülle der Fehler war. Um ihn und seine Freunde war die Kunst der Raumausstattung mächtig erblüht.

Man liebte den tiefen Ton, den Einklang von Farben, den der persische Teppich lehrte; man liebte die vollen, massigen, wuchtigen Gestaltungen der deutschen Spätrenaissance, die tiefbraunen, reich geschnitzten Eichenmöbel, das bräunliche Altgold der Geräte und Rahmen, die olivengrünen Wandbekleidungen, die behäbige und doch mit ihrem Besitz prunkende Pracht der Ratsstuben des 16. und 17. Jahrhunderts, die Butzenscheiben und bunten Malereien an den Fenstern und die wuchtigen Holzdecken. Gedon war eben auf dem Wege, zum Barock überzuschwenken, indem er in diesem Stil ein paar Thüren meisterhaft schnitzte. Ich hatte mit der Herausgabe von Werken des Rokoko begonnen, stand mitten im Studium der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Noch war die Begeisterung für den wieder entdeckten Stil ein Gut nicht eben vieler, noch entfernte Geheimrat Lüders, der fürsorgliche Leiter der preußischen gewerblichen Schulen, die dem Rokoko angehörigen Blätter aus den den Lehrern zu überweisenden Werken, damit diese nicht auf zopfige Gedanken kämen. Durch die Münchener Werkstätten ging damals die neue Lösung. Nicht Paolo Veronese, sondern Tiepolo sei der rechte Mann, von dem man lernen müsse. Feuerbach fand mit einiger Überraschung im Würzburger Schloß die Vorbilder zu vielen bewunderten Vorwürfen aus jenen Tagen, nur mit Hinweglassung von Tiepolos farbenfrohem, leichtem Pinsel.

Die künstlerische Bewegung war von Wien ausgegangen. Ursprünglich als ein Werk von Gelehrten; an der Spitze steht Eitelberger von Edelsberg und Armand Freiherr von Dumreicher, den man jetzt gern in den Hintergrund schiebt. Jakob Falke, Bruno Bucher in Wien, der Bronzegießer von Miller in München und andere aller Orten nahmen die Gedanken auf, die Wien aus der Weltausstellung von 1867 mit heimgebracht hatte. Das Vorbild hier war London und in London waren es zwei Deutsche gewesen, die den Gedanken, erzieherisch durch Museen und Schulen auf das Gewerbe zu wirken, angeregt hatten: der Prinzgemahl Albert und der politische Flüchtling Gottfried Semper — ein ungleiches Gespann. Joh. Wilh. Appell, Bibliothekar am South-Kensington-Museum, erzählte mir von dem Eifer, mit dem die Engländer die deutsche Herkunft ihrer Anstalt ver-

tuschten, wie ungern sie sogar jene der Museumsgegenstände anerkannten, da England selbst so gar bettelarm an alter gewerblicher Kunst ist. Weiter hinauf kann man die Gedanken der staatlichen Fürsorge für kunstgewerblichen Unterricht in Preußen bis auf Schinkel und Beuth verfolgen: in Sachsen und Württemberg waren Industrieschulen schon lange vorhanden. In Wien aber kam zuerst ein frischerer Geist in sie, und zwar Semper folgend, jener der italienischen Renaissance, die sich auch unter dem Einfluß Ferstels und seiner Schule lange, allzu lange aufrecht erhielt. Selbst Mafarts schmuckelige Pracht hat die Wiener nicht von ihrer immer nüchterner werdenden Unabhängigkeit an die Florentiner des endenden 15. und die Lombarden und Venetianer des beginnenden 16. Jahrhunderts losreißen können. Die Vorbilder sind gut, sind unvergleichlich; aber das Nachbilden ist nicht gleichwertig. 1873 erschien Wilhelm Lübbkes Geschichte der deutschen Renaissance. Vorher hatte fast nur Pfnor, ein in Paris lebender Deutscher, durch Aufmessung des Heidelberger Schlosses und Wilhelm Bäumer, ein Stuttgarter Architekt, auf den Stil hingewiesen, dessen ungeheurer, durch Lübbe aufgedeckter Reichtum damals ebensoviel Jubel wie Erstaunen weckte. Man sehe, was beispielsweise Ernst Förster noch 1855 über die deutsche Renaissance sagte: Sie ist eitel Willkür, Mangel an wohlgegliederter Entwicklung und Vorbildung, Bedeutungslosigkeit der Formen, Mißverständnis und Verunkstaltung der Antike, Überwucherung durch Schmuckglieder!

Wie in der Malerei, so galt im Kunstgewerbe als erstes Ziel die Eroberung des Handwerklichen. Nicht die Formen waren es, die damals zumeist zur Nachahmung reizten, sondern das aus ihnen herausschauende Können. Gerade daß es nicht große Meister waren im Sinne der nun schon zu reichlichem Überdruß jedem Schuljungen der Kunst vorgehaltenen Führer, sondern daß biedere Handwerksmeister etwas Derbes, Knolliges, Gemütliches, Bürgerliches mit sicherer Faust geschaffen hatten, während es bei den großmögenden Herren an den Akademien gerade hiermit haperte, das schuf der Deutsch-Renaissance die eifrigsten Freunde. Sie war eine weitere Antwort auf die Lehre vom Vorherrschenden des Inhalts, der Formgesetze. Die Meister von Nürnberg und Augsburg, von

Dresden und Prag hatten diese Gesetze nicht gekannt. Sie hatten einfach etwas Schönes aus dem Stoffe machen wollen und gewußt, wie man den Stoff bearbeitet. Hatte man schon aus der Gotik die Glasmalerei aufgenommen, so lernte man den Alten nun ein Gewerbe nach dem anderen ab. Die Frauen von ganz Deutschland arbeiteten mit, stickend, nähend, flöppelnd, knüpfend.

Die Sache hatte ihre gute Bedeutung. Damals war der Krieg mit Frankreich eben ausgefochten. Die Grenze starrte von Waffen, die Gedanken zogen nicht mehr so leicht hin und her. Nun galt es den Augenblick benützen, um einen deutschen Geschmack zu schaffen, den es bisher nicht gab. Wohl rief man von allen Seiten, namentlich seitens der Kunstgelehrten: die Kunst ist Meingut der Welt; das Schöne ist schön für jedes Land; der Chauvinismus, die Deutschtümelei in der Kunst ist eine Roheit. Das sagten namentlich jene, die Griechenland und Altitalien ihre vorbildliche Bedeutung wahren wollten. Die Gotiker schlossen sich ihnen an; ebenso wie jene, die noch unter dem Einfluß Frankreichs standen. Aber doch siegte der Gedanke, daß es nötig sei, an die letzte Blütezeit deutscher Kunst anzuschließen, dort, wo der dreißigjährige Krieg angeblich das handwerkliche Können vernichtet hatte. Wie früher der Reformation, so wurde jetzt unter dem Einfluß des Kulturmärktes dem großen Glaubenskriege die Schuld am Niedergang der Kunst beigemessen. Die frühesten Versuche, den Barockstil in Achtung zu setzen, gingen von Dresden aus: Semper selbst in seinem berühmten Werk *Der Stil* war der erste, der in ihm eine klare Absicht, nicht lediglich Willkür sah; A. v. Bahn machte 1873 den ersten Versuch ihn geschichtlich zu gliedern, nachdem sich A. Springer 1867 mit ihm beschäftigt und H. Hettner 1874 sein Werk über den Zwinger herausgegeben hatte. Doch waren alle diese Arbeiten, wie die Robert Dohmes und Friedrich Adlers und anderer über Schlüter und die Berliner Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts nur kunstgeschichtlicher Art. Auf das thatsfächliche Wiederaufnehmen des Stiles als eines geschichtlich berechtigten wies Albert Ilg in Wien zuerst mit seinem kleinen Buch über die Zukunft des Barockstiles 1880; ich habe seit 1885 durch Veröffentlichungen über den Entwicklungsgang der Zeit und ihre

wichtigsten Bauwerke eingegriffen. Solche Arbeiten lagen in der Luft: Dohme und Ebe hatten das Geschick, mir mit Büchern verwandten Inhalts, wie meine lange vorbereitete Geschichte des Barockstiles zuvorzukommen. Dohme in seiner Geschichte der deutschen Baukunst, mit teilweiser Benutzung von mir ihm gesicherter Niederschriften. Wer Augen hat zu sehen, und Ohren zu hören, schrieb damals Pietsch, muß erkannt haben, daß in Deutschland die Zeit des ausschließlichen Triumphes der neuen Renaissance sich bereits wieder ihrem Ende nähert; Barock und Rokoko seien ihre Erben. So wenig den Klassikern ihr Wehe über das Kommen der Renaissance geholzen hat, so wenig werden sich die Meister dieser des Neuen zu erwehren vermögen. Die Zeit des Hasses gegen die Zeit, die einen Friedrich den Großen gebar, mußte enden, die ungeheure Fülle des in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert, namentlich in den Schmuckkünsten Geleisteten durfte dem Lerndurstigen nicht länger entzogen bleiben.

Diese Bestrebungen, sich an den letzten vergangenen Jahrhunderten und ihrer größeren Meisterschaft Rat zu holen, waren vorwiegend von Deutschland ausgegangen. In Frankreich hatte man wohl auch die Schlösser Ludwigs XIV. und XV. nach der Revolution in ihrem Stil erneuert, diesen eine Zeit lang in Schwung gebracht. Damals hatte man in Deutschland kein Verständnis für ihn, ja nicht einmal in Frankreich kam es zu einer ernsten Wiederaufnahme der Formen, denen dort der Sonnenkönig seines Wesens Stempel aufgedrückt hatte. Nur im Gewerbe, nur in der von den Meistern der hohen Kunst unabhängigen Modeentwicklung wurde dem Stile mit bescheidenem Verständnis gehuldigt. Hatten doch Reste des Rokoko überall die klassische Zeit überdauert. Man fand sie an jedem Rahmen, an jeder Sofaschnitzerei in verwilderter Gestalt. Ein ziemlich wüster Naturalismus, ein eigenartiges Versteckenspielen war Gebrauch geworden. Der Schirmständer, der wie ein Budel aussah, und der Stiefelknecht, den man zur Pistole zusammenklappen konnte, die sogenannten Attrappen waren besonders beliebt. Namentlich herrschte eine Scheu vor der Wahrheit im Stoff. Getragen vom Gedanken, daß neben dem Inhalte nur die Form und die Farbe die Dinge schön mache, war man zur Gleich-

gültigkeit gegen den Stoff gekommen. Die Schule Schinfels, Berlin, ging hierin am weitesten: jeder Ofen wie ein Marmor-Grabdenkmal; jeder Schrank mit den dem Stein entlehnten Formen, Pilastrern und Gebälk geziert; überall weißer, schwarzer Anstrich, Vergoldungen. Die guten alten Mahagonischränke galten für häßlich, weil man ihnen vorwarf, daß sie mit dem Stoffe prunkten, also mit einer minderwertigen, nicht formalen Schönheit. Nur in Hannover, wo die Gotik englischer und französischer Herkunft sich begegneten, namentlich unter Edwin Opplers Einfluß, hatte man Sinn dafür, daß sich Form und Bau eines Gerätes aus dem Stoff ergeben müsse. Mit der deutschen Renaissance lernte man auf die Durchbildung der Arbeit, auf die sachgemäße Behandlung des Stoffes, auf die ihm abzugewinnenden Reize Wert zu legen. Die meisten Nachbarländer folgten den Deutschen in ihren Bestrebungen. Jedenfalls boten sie den Vorteil, daß unsere Gewerbetreibenden etwas schufen, was uns gefiel; daß sich ein volkstümlicher Geschmack bildete. Die Münchener legten das Hauptgewicht auf die vollendete Durchbildung des Einzelstückes, die Sachsen und Rheinländer auf die Schaffung von Massenwaren. Beide Bestrebungen hatten ihre volle Berechtigung, wurden überall gepflegt: die Schweiz, die Niederlande, Skandinavien folgten den von Deutschland gegebenen Anregungen. Das Ergebnis war, daß sich die Zahlen von Ein- und Ausfuhr für Luxusgegenstände rasch zu Gunsten Deutschlands und zum Nachteil Frankreichs veränderten. Die plannäßige Durchbildung des ganzen künstgewerblichen Unterrichts, wie sie in Sachsen und in Württemberg am glänzendsten erreicht wurde, ist wohl nicht geeignet, stilistische Wandlungen hervorzurufen, eine Mode zu erzeugen — das kann nur eine Reihe ineinandergreifender Verhältnisse und Vorkehrungen — wohl aber dem Gewerbe Kräfte und Mittel zuzuführen, die ihm im Welthandel den Sieg erleichtern.

Daß Deutschland auf dem Gebiete des Künstgewerbes überhaupt eine Rolle spielt, hat es nicht zu kleinem Teile der Pilothschule zu danken, der ersten, die in ihren Bestrebungen die Gesamtheit des Volkes umfaßte. Und wenn uns heute die altdeutschen Bierstuben und die Makartbouquets, die Humpen, aus denen man nicht trinken,

und die Möbel, die man nicht bewegen kann, die tiefe Stimmung der Zimmer und die Erker und Giebel der Häuser langweilig geworden sind, ja widersinnig erscheinen, so sollen wir nicht vergessen, daß sie seit etwa 1870 in Gebrauch sind, daß sie also fast ein Menschenalter Mode blieben. Und das ist für unser hastendes Leben sehr lange, ja schon zu lange. In dieser Zeit aber brachten sie uns nicht nur Gefallen, sondern die Möglichkeit, ein Volksgewerbe zu schaffen, uns im Geschmack von Frankreich zu sondern und so uns selbst zu finden.

Der Realismus der Piloty-Schule lag nicht allein im Hinblick auf die Natur, sondern auch in dem auf die Art der alten Meister. Er wurde deshalb, selbst wo er sachlich sein wollte, in erster Linie farbig, schmückend. Und nach dieser Richtung schlug auch sein stärkster Erfolg aus: im Gewerbe setzte sich seine Kunstart fest, hier wirkte sie mit unvergleichlicher Kraft auf das ganze Volk.

Im Anfang hatte in Deutschland, wie in Österreich, die Münchener Deutsch-Renaissance starke Gegner unter den Architekten, die auf andere Kunst eingeschworen waren. In Berlin herrschte um 1870 unbedingt die Schule Schinkels. Die romantischen Bestrebungen waren stark zurückgedrängt worden, die Teltoniker im Sinne Böttchers schufen sinnvoll und gemäßigt. Ausschreitungen waren streng verboten. Viel feine Arbeiten wurden geschaffen; Werke, die sorgfältig abgewogen, vornehm in der Empfindung, zierlich in der Gestaltung sind. Es kommt selten mehr zu der großen Auffassung Schinkels, man verliert sich ins Bescheidene, eben Genügende, aber man sieht jeder Linienführung die Liebe an, mit der sie geschaffen wurde. Die älteren Architekten rühmen noch heute Wilhelm Stier und Heinrich Strack als Lehrer, an deren mit spitzestem Bleistift gezeichnete, außerordentlich zartgefühlte Arbeiten sie sich mit Dank erinnern. Strack ist mein Pate gewesen. Ich habe sein Schaffen aber erst sehr spät verstanden gelernt, lange eine starke Abneigung gegen ihn gehabt. Sei es, weil er mir nie etwas, auch nicht einmal ein Schokoladenplätzchen geschenkt hat, wie es doch einem braven Paten geziemt; sei es, daß ich später als Zimmererlehrling unter jedem Balken zum riesigen Gerüst seiner Nationalgalerie geschwitzt und gestöhnt habe, sei es endlich, weil mir für die Palmetten- und Rankenseligkeit der

Berliner Schule noch nicht der Sinn aufgegangen war. Erst in späteren Jahren habe ich mich durch den in meine Jugend fallenden Hohn über die Berliner Hellenen zur Anerkennung, zum Verständnis ihres Strebens durcharbeiten können. Am frischesten war die Kunst Friedrich Hitzigs, dessen Landhäuser in der Victoriastraße das helle Entzücken der Berliner bildeten. Sieht man heute das Architektonische Skizzenbuch und ähnliche Veröffentlichungen jener Zeit durch, in denen kleinere Schmuckbauten dargestellt sind, so kann man sich zu der Freude an ihnen bei einem kunstgeschichtlichen Sinn sehr wohl wieder durcharbeiten. Es steckt wohl noch ein gut Stück Empfindsamkeit in Gedanken und Darstellung. Da sind Lauben und Schattengänge von denen der Baumeister sehr wohl wußte, daß der Gärtner all das mit zierlich gehandhabten Pinsel dargestellte Laubwerk wohl in Merton, nicht aber in Rixdorf heranziehen könne; da ist eine Stimmung der Weichheit, der Naturschwärmerie, die etwas Anheimelndes, Liebenswürdiges hat, wenn sie auch nicht sehr echt, sicher nicht der starke, nach Ausdruck drängende Zug des Berliner Lebens ist. So auch jene Villen. Wer heute durch das Tiergartenviertel geht, der bleibt wohl auch vor dem und jenem Häuschen stehen, das vor dreißig, vierzig Jahren erbaut, in seinen bescheidenen Abmessungen, seinen mit runden Medaillons geschmückten Putzwänden, seinem ionischen Giebel, seinen kleinen Aéroterien und Palmetten vor so kurzer Zeit noch den Eindruck des vornehm Ländlichen machte; heute aber, eingepfercht zwischen Prozenbauten, so gar fremd zu uns herüberschaut. Und doch waren diese bürgerlichen Bauten die Grundlage für das gesamte Schaffen Berlins, die Poesie der Hellenen in ihnen am regsten thätig. Die Villen, die der Hof in Potsdam und Umgebung aufbauen ließ, sind nur Vergrößerungen dieser Kleinbauten; wachsen mit der Abmessung nicht im Gedanken; suchen wieder eine am Sinnigen sich erfreuende Schlichtheit; entstanden aus der Empfindung, daß Reichtum nicht glücklich mache; ja, führten nur zu oft zu der Ansicht, daß Armut das Glück in der Kunst sei.

Wo größere Aufgaben von den Berlinern zu lösen waren, liebte man es, auf Schinkel zurückzugreifen, sich seiner Zustimmung in einem treuen Herzen zu versichern. Gab es doch noch genug

begeisterte Leute, die in ihm den Höhepunkt und das einzige mögliche Heil sahen. Stracks Nationalgalerie und seine Siegessäule gehen auf Schinkelsche Gedanken zurück!

Man betrachtete mithin von Berlin aus auch Theophil Hansen, den Wiener Hellenen, mit Misstrauen. Er, der Däne, hatte freilich vor den meisten Berlinern eines voraus: Er kannte Griechenland, hatte bis 1843 in Athen als Lehrer gewirkt, dort für den Baron Sina eine Sternwarte gebaut. Dieser ursprünglich serbische Baron und Bankherr war ein Freund der Wissenschaften und Künste; das heißt, sie waren ihm im Grunde genommen völlig gleichgültig, aber er hielt es für nötig, für Griechenland, wo er Geschäfte machte, etwas zu thun. Er war reich genug, sich solche Ausgaben erlauben zu dürfen. Die Bauherren in Wien waren eben damals andere, als die in Berlin oder sonst in Deutschland. Sie ließen mehr springen. Das betätigte sich an Hansens ganzer Kunst. Anfangs verwertete er mit vieler Sorgfalt seine Kenntnis des Orients am Arsenal, an einer Griechischen Kirche. Aber mit dem Palais Sina übertrug er den bequemeren Hellenismus nach Wien, den er freier, den größeren Ansprüchen der damals einzigen deutschen Weltstadt angemessener, breiter, wuchtiger ausbildete. Der entscheidende Vorgang für Wien war das Auflassen der Glacis 1859 nach der ein Jahr vorher begonnenen Schleifung der aus dem 16. Jahrhundert stammenden Festungswerke. Es war dies ein Ereignis von ganz außerordentlicher Wichtigkeit. Wien hatte um 1800 rund 6700 Häuser und 220 000 Einwohner, 1850 war die Zahl der Häuser auf 8900 gestiegen, die der Einwohner auf 430 000. Das Haus, das um 1800 durchschnittlich etwa 33 Bewohner gehabt hatte, sollte nun deren 49 fassen. Die Wohnungsnot, die Teuerung war durch polizeiliche Beschränkung aufs äußerste gestiegen, bis endlich der Plan Ludwig Försters für die Ringstraße und die an sie stoßenden Gelände genehmigt und nun mit größter Hast ein neues Wien gebaut wurde. Schon 1870 zählte es mit den Vororten 900 000 Einwohner, Berlin noch erheblich überragend, das in den Jahren 1800, 1850 und 1870 von 180 000 auf 400 000 und 800 000 Einwohner gestiegen war. In weit höherem Grade übertrug aber das öffentliche Leben in Wien jenes in Berlin, das ge-

ellschaftliche wie das geschäftliche. Österreichs herrschende Stellung in der Metternichschen Zeit wirkte nach, ebenso wie der höhere Wohlstand, der in jener Zeit der sich erst entwickelnden Gewerbe im wesentlichen auf der Landwirtschaft beruhte; endlich die Eigenchaft der Kaiserstadt als Vorposten der Gesittung gegen Südosten. Hier liebten es die reichen Bojaren und Janarioten, die Levantiner und orientalischen Juden, der Adel Ungarns und Böhmens, die großen Geschlechter Oberitaliens, ihr Geld zu verzehren; der Kaiserhof, an dessen Spitze ein lebenslustiger, wohlwollender Fürst, eine schöne fluge Kaiserin standen, bildete einen Mittelpunkt des Glanzes, wie er fast nur vom französischen Hof überboten wurde. Jetzt, seit Pest und Bußarest, Triest und Prag, Athen und Alexandria emporblühten, die Türkei ebenso wie Ägypten eine sichere Wohnstätte für jedermann bietet, ist Wiens Stellung wesentlich anders geworden. Es ist eine Binnenstadt geworden, während es vor dreißig Jahren eine Grenzstadt gegen Südosten war.

Hansen war ein Däne und baute griechisch. Trotzdem ist niemanden, auch ihm selbst nicht ein Zweifel darüber gekommen, daß seine Kunst deutsch und wienerisch sei. Er gehörte noch zu jenem alten Schlag von Dänen, dem auch Thorvaldsen entsproß, die ein starkes Zugehörigkeitsgefühl zum deutschen Volke hatten, sicher zu keinem andern mehr als zu diesem. Mit den Berlinern war er einig in der Ansicht, daß kein Volk der Welt durch Eindenden in hellenisches Wesen diesem verwandter geworden sei als die Dänen und wir. Man hat Hansen auch wenig zu entgegnen gehabt. Seine Kunst hat allezeit in Wien volle Anerkennung gefunden. Verstand er es doch, mit einem guten Stamm Grobheit ausgestattet, dem dort landesüblichen Tränzen und Ränkeschmieden wacker die Bähne zu zeigen.

Er fand Anfänge vor, um deren Vernichtung durch ihn und seine Ruhmesgenossen Ferstel und Schmidt es wirklich schade war. Die Architekten van der Null und Siccard von Siccardsburg hatten aus Paris die Kenntnis der französischen Renaissance mitgebracht, sie hatten in den französischen Werken dieser Art weitere Aufklärung gesucht. Ihr höchst geistreiches Palais Larisch ist eine seine Arbeit nach dem alten Hotel Voguët in Dijon, echt künst-

lerisch, voll von sorgfältig ausgereiften Gedanken; ihr Opernhaus ist in allen Einzelheiten eine wohldurchdachte und mit Fleiß gebildete liebenswürdige Leistung; kein großer Wurf wie die Pariser Oper, aber auch ohne jedes Backenaufblasen und Beinespreizen, das mir an der ganzen Architekturbehandlung des Garnier mit jedem neuen Betrachten unangenehmer geworden ist. Man hat die beiden Wiener, die das Zeug in sich hatten, sehr glücklich in die Entwicklung des dortigen Schaffens einzugreifen, mit vorzeitigen kritischen Angriffen zu Tode geärgert. Die Folge war das Aufkommen Hansens und Ludwig Försters, der ein franke Münchener Schulung war, und des Gotikers Schmidt. Förstel, ein gebürtiger Wiener, hat meines Ermessens das nicht ersegt, was an seinem Lehrer Siccardsburg verloren ging.

Hansen hat erstaunlich viel gebaut. Vieles erscheint uns jetzt reichlich derb, gedankenarm, undurchgebildet, ja verfehlt. Es wurde auf seiner Werkstatt fleißig mit Reißschiene, Dreieck und Zirkel gearbeitet, der frei zeichnenden Hand blieb selten mehr als ein Ornament, ein Säulenknau, eine tragende Gestalt; sonst ging es scharf nach Graden und Kreisen; man wahrte der Geometrie ihr Vorrecht in der Kunst. Die Grundrisse Hansens gingen aus seiner Hand hervor wie aus der Pistole geschossen. Eine klare Anordnung, vollendete Symmetrie, Achsen durchs ganze Haus. Das ist etwas sehr Schönes: Ein so durchgebildeter Grundriß leuchtet im Entwurf alsbald ein, giebt ein übersichtliches, dem Auge wohlthuendes Bild. Er sollte auch schön sein und ist es, soweit für eine geometrische Zeichnung möglich. Alle Mittel wurden auf eine große, einheitliche Wirkung verwendet, jeder Bauteil ins Gesamtbild eingemessen, dadurch zum Gliede des Ganzen, daß die Achsen ein vollständiges Vierecknetz über die Anlage bildeten und jeden Raum die Verhältnisse vorschreiben. Nur eines brachte es dabei nicht recht zum Flügelheben: Der Geist des Einzelnen, des für bestimmte Zwecke dienenden Gelässes, der Gedanke, daß jeder Raum auch für sich ein Dasein führen und daß in einem Hause verschiedenen Bedürfnissen gedient werden soll. So im Reichsratsgebäude in Wien, der großen Hauptschöpfung Hansens, das wohl an Wucht, nicht aber an Gedanken und an Anmut der

Durchbildung die Werke Schinkels und Klenzes überbot. Und gerade diese ist ein Hauptfordernis für den Hellenisten, der nur eine so bescheidene Zahl von Formengedanken anzuwenden in der Lage ist. So auch an Hansens Wohnhäusern. Ich erinnere mich mit Dank der schönen Tage, die ich im Palais des Baron Todesko in Wien verlebte, jenem Bau, dessen Schauseiten Hansens Schwiegervater Förster entwarf, dessen Inneres aber dadurch Bedeutung erhielt, daß es bis auf die letzten Geräte hinab von Hansen gezeichnet und eingerichtet wurde, daß sein Freund Rahl es ausmalte. Man hatte einmal gebrochen mit der Sitte, dem Tapezierer die Räume zu überlassen, der, wenn etwas Hervorragendes geleistet werden sollte, sich Stoffe, Geräte und selbst die Künstler aus Paris kommen ließ. Aber ganz wohl fühlten sich die Wiener Bankherren in diesen feierlichen Sälen nicht, die so fertig aus der Hand des Baumeisters hervorgingen, daß sie selbst nicht wagen durften, irgendwo ihre Eigenwünsche geltend zu machen. So wenig wohl, wie der preußische Hof und Adel in den Schinkelschen Räumen, wie der Dresdener Oppenheim in seinem von Semper eingerichteten Hause. Es ist kein Zufall, daß Hermann von Todesko, der Sohn des Erbauers, Gedon nach Wien, und Baron Kastel, der Erbe Oppenheims, einen Franzosen berief, um sich im Palais traurlich künstlerische Winkel herrichten zu lassen, Künstler, die nicht auf das klassische Ideal eingeschworen waren, sondern auf die Lebensart ihrer Auftraggeber achteten, so sehr auch die Kunstgelehrten über die Zerstörung der idealen Werke tobten.

Prunkend und leer sehen uns heute Hansens Festräume an; die von ihm so gern angewendeten Vergoldungen ganzer Bauglieder helfen dazu mit; die einst gerühmte Farbigkeit ändert diesen Eindruck nicht. Er arbeitet überall mit Massen; man sieht überall die starre Herrschaft der Regel, die Begeisterung für das geometrisch Richtige. Mir will scheinen, als sei der Heinrichshof, jene riesige, 95 Meter lange, 46 Meter breite Gruppe von fünfstöckigen Zinshäusern gegenüber der Oper sein vornehmstes Werk. Man hat ihn mit den Berliner Bauten der Schinkelschule in ihrer Dürftigkeit zu vergleichen, mit deren Aufeinandersezen von Geschossen, so daß der Anblick nicht wesentlich an Wert verlöre,

wenn über Nacht jemand eines herauszöge und das dritte aufs erste setzen würde. So wird man zur gerechten Würdigung der Kraft gelangen, mit der Hansen eine schwere Aufgabe überwand: Die Masse von fünfmal 92 Fenster- und Thüröffnungen in einem baulichen Gedanken zusammenzufassen. Man soll dabei nicht mit den Schwächen des Grundrisses hadern, mit den dunklen Treppen, den Lichthöfen von 2 Meter Breite und wohl 28 Meter Höhe. Sie waren gegen das, was man sich vorher in Wiener Mietwohnungen hatte bieten lassen müssen, immer noch ein Fortschritt. Die festliche Größe, die Farbigkeit — auch hier stand Rahl dem Architekten zur Seite — die Vollhaftigkeit im ganzen Entwurf traf den Ton des Wiener Lebens, schuf für die ganze Stadt ein Vorbild des äußeren Glanzes, dem sie sich mit Begeisterung hingab, wenn auch wenig von ihm ins Innere der Wohnungen drang.

Hansen nannte seine Kunst hellenische Renaissance. Er hatte eingesehen, daß sich mit der Zurückhaltung der Berliner die wichtigeren Wiener Aufgaben nicht bewältigen ließen. Die Stadt, ihre Baulust, ihre Eigenartigkeit war zu groß, als daß sie sich in das Verständesgeß Böttchers hätten pressen lassen. Die Berliner alter Schule sahen den Wiener Genossen nie als zu ihnen gehörig an. Wien in seiner Lebenslust brach die stilistische Strenge.

Und daher war auch Wien durch geraume Zeit das Ziel der jüngeren Berliner, die einsahen, daß es mit der Teaktonik allein nicht wohl vorwärts gehe; daß sie jenen Bedürfnissen in ihrer gelehrten Dürre nicht entsprechen können, die sich in Berlin nun auch geltend machen. Zu Ende der sechziger Jahre kam das tausendsach wiederholte Wort auf: Berlin wird Weltstadt. Der Krieg von 1864 hatte das Selbstgefühl geweckt, der von 1866 brachte dazu den Frieden zwischen Regierung und Ständen, der von 1870—71 die Milliarden der französischen Kriegsentschädigung und die Gründerzeit. Das höhere Bauwesen, bisher im wesentlichen ein Gebiet der staatlichen Fürsorge, gelangte nun in die Hände der großen Handelsgesellschaften. In schwerem, auch heute noch nicht ganz ausgefochtenem Kampfe suchten die Privatarchitekten den Regierungsbaumeistern, königlichen Bau- und Regierungsräten

die Alleinherrschaft, die sie bisher geführt hatten, zu entringen. Die großen Erfolge, die Wien mit dem freien Vergeben der Bauten an die zu vollendeter Durchbildung am geeignetsten Erscheinenden errang, hoffte man auch in Berlin herbeiführen zu können. Nicht mit viel Erfolg. Erst die völlige Verjüngung der Schinkelschen Schule, wie sie sich in den im Bureauleben vertrockneten Staatsbaumeistern der Provinz offenbarte, führte Änderungen herbei. Nicht die politisch konservative Färbung der Verwaltung hat dieses Festhalten am absterbenden Alter bewirkt. Die halb fortschrittliche, halb sozialistische Stadt Berlin selbst hat am längsten der Erkenntnis widerstrebt, daß Bauen eine Kunst und nicht lediglich eine Verwaltungssache sei. Der Magistrat von Berlin hat bisher zumeist vormärzlich gebaut und steht noch heute in künstlerischen Dingen keineswegs an der Spitze der deutschen Städte.

Das Bezeichnende für die Entwicklung in Berlin ist der Umstand, daß dort Firmen die künstlerische Entwicklung in die Hand nahmen: Ende & Voekmann, Kyllmann & Heyden, von der Hude & Hennike, Ebe & Benda, Kayser & von Großheim, Gropius & Schmieden, Kremer & Wolffenstein, um nur einige zu nennen, zumeist in der Teilung, daß einer der Gesellschafter den künstlerischen, der andere den geschäftlichen Teil vorwiegend behandelt. Baurat von der Hude schilderte mir einmal sein Verhältnis zu dem inzwischen verstorbenen Hennike so, daß Hennike gern gut esse, wenn er auch schlecht schlafe; er, Hude, aber lieber gut schlafe, wenn er auch minder gut esse: der kühne Unternehmer im Gegensatz zum Künstler. Auch die Aufträge wandelten sich in Berlin. Die Banken, die reichen Geschäfts- und Gasthäuser, die üppigen Wohnbauten waren es vorzugsweise, an denen sich die junge Kunst betätigte.

Das Wort, das gewissermaßen als Schild über der Architektur Berlins zu lesen ist, lautet: Was die anderen wollen, das können wir besser. Mit dem Augenblick, da die Schinkelsche Schule verlassen wurde, begann ein waghalsiges Versuchen mit Fremdem: zunächst war Wien das Vorbild. Dort lernte man nicht nur eine kräftigere Formenbehandlung, sondern dort stärkte man auch sein Formengewissen. Trotz aller Tektonik war dem Berliner Bauwesen

mehr und mehr das Gefühl für das abhanden gekommen, was Semper das Wahrscheinliche nannte. Man stellte große Erker auf dünne Tragsteine aus Gips, in denen die Eisenträger versteckt lagen. Sie hielten ja, aber kein Mensch konnte von außen beurteilen, warum. Man bildete in Putz die tollsten Quaderungen, die wunderlichsten Pilasterordnungen, ohne mehr eine rechte Empfindung dafür zu haben, was in Stein wirklich ausführbar ist, weil das Gefühl dafür verloren gegangen war, daß man Steinformen nachahme. Die Dürre und Unfruchtbarkeit der Böttcherschen Gedanken war immer klarer hervorgetreten, je größere Ansprüche die wachsenden Verhältnisse an das Bauwezen stellten.

Die damals jungen Architekten setzten alsbald mit einer Reihe von Versuchen ein; bezeichnend war aber auch für die Folge, ehe die italienische und deutsche Renaissance das Übergewicht gewann, eine hellenische Renaissance, die nicht ganz die alte Lehre aufgab, namentlich nicht in den Gliederungen und Einzelheiten, aber doch sich über das Maß alter Strenge hinauswagte. Lucaes Eintreten für die reiferen Formen war wohl von entscheidendem Einfluß, denn als leitende Kraft an der Bauakademie trug er die neue Lehre in die Kreise der Jugend. Er griff alsbald nach der Renaissance. Sein Vorsigtsches Wohnhaus in Berlin ist bezeichnend: Einfachste Formen bei großen Abmessungen; die Erkenntnis, daß die Masse eine Rolle in der Wirkung des Bauwerkes spielen; daß der verkleinerte italienische Palast, und wenn er auch jedes Einzelglied im richtigen Verhältnis wiedergebe, doch etwas anderes sei als das riesige Vorbild; die Erkenntnis ferner dafür, daß der bessere Stoff nicht nur ein Schmuck, sondern eine Grundbedingung höherer Formensprache sei; daß das Surrogat der Feind der Kunst sei. All das kam an diesem und ähnlichen Werken zum Ausdruck. Man setzte nicht mehr wie Schinkel seine Hoffnung auf den Ziegelbau. Verbesserte Verkehrsmittel brachten den Berlinern den Stein herbei und schärften ihr architektonisches Gewissen durch diesen. Langsam gewöhnte man sich an den Wohlstand. Als 1864 an einer Villa die ersten Granitsäulen aufgestellt wurden, war man sehr in Frage, ob das Hervorziehen des für den Denkmalbau vorzubehaltenden Steines in den Wohnbau statthaft sei; als um 1870

die Villa des Besitzers einer für das Bauwesen viel beschäftigten Thonwarenfabrik, March, in gotischem Stil, seit 1865 eine solche von Kyllmann & Heyden in französischer Renaissance, seit 1864 eine dritte von Ende in deutscher Renaissance und in malerischer Anordnung geschaffen wurden, so zeigte sich zunächst hierin, in dem, ich möchte sagen, mit Humor behandelten Landhausbau, das beginnende Schwanken in der Berliner Schule. Erst 1871 wagten Ende & Boeckmann die deutsche Renaissance am Bau eines städtischen Geschäftshauses zu verwerten. Der Bau der Börse und der Reichsbank durch Hitzig, der großen Bankanstalten durch Ende & Boeckmann, der Kaiser Galerie durch Kyllmann & Heyden brachten das Berliner Bauwesen erst zu größerer Breite, zu reicherer Verwendung der sich ihm nun darbietenden üppigeren Mittel.

Die Wiener Verhältnisse blieben aber doch in den siebziger Jahren die reicheren. Dorthin brachte Friedrich Schmidt eine kräftige gotische Schule. Er war der Sohn eines protestantischen Theologen. Die mittelalterliche Romantik, mehr noch, wie er selbst sagt, das künstlerisch Ausgebildete des katholischen Gottesdienstes, der Zusammenhang zwischen künstlerisch dichterischen und gläubigen Empfindungen führten ihn zur römischen Kirche. Nach unvollendeten Studien infolge mißlicher Umstände als Steinmeß am Kölner Dom Arbeit suchend, gewann er hier rasch einen leitenden Einfluß. Seit 1857 wurde er Lehrer der Baukunst in Mailand, seit dem französischen Krieg trat er in gleiche Stellung an die Wiener Akademie. Er blieb dabei ein deutscher Steinmeß im Sinne der Romantik, ein auf seine gewerbliche Ausbildung, sein Meistertum stolzer, in einer gewissen Gewandtheit und Dernheit sich gefallener Künstler, trotz der hohen, geistigen Entwicklung, der vollendeten weltmännischen Form, der Wohlredenheit, die dem schönen langbärtigen Manne so gut zu Gesichte stand.

Es war eine That, die bei den jungen Bauleuten Berlins stürmische Begeisterung erweckte, daß er für den Bau des Rathauses in der preußischen Hauptstadt 1857 einen gotischen Entwurf lieferte. Dazu war dieses ein Meisterwerk, das hoch über dem stand, was die rheinische Schule bisher geleistet hatte. Die Gotik schien ihrer Starrheit, ihrer lehrgerechten Spitzigkeit mit einem Schlag

entkleidet, befähigt, den vielseitigen Anforderungen eines Verwaltungs- und Festgebäudes gerecht zu werden; denn auch große Versammlungshäle sollte der Bau enthalten. Dieselbe Gegnerschaft, mit der sich die herrschende Berliner Anschauung leidenschaftlich gegen die Rückversetzung ihrer Stadtverwaltung in ein Haus des finsternen Mittelalters siegreich behauptete, wiederholte sich in Wien, als Schmidt für das Akademische Gymnasium 1863 einen gotischen Entwurf lieferte, hier ohne Erfolg. Sie klang nur noch leise nach, als Schmidt am Wiener Rathause seit 1869 seine für Berlin niedergelegten Gedanken in reiferer Form durchführen konnte.

Mit vollem Recht sagt der bedeutendste deutsche Kritiker für Architektur, der mit umfassender Kenntnis seit einem Menschenalter die Entwicklung des Bauwesens verfolgt, R. E. D. Fritsch, die Kölner Schule habe ihren Bauten nur ein Scheinleben zu verleihen verstanden! Die Form wurde nicht dem Inhalt, sondern dieser Inhalt wurde der Form untergeordnet und angepaßt; nicht den Zweck hatten die Entwerfenden, sondern vorzugsweise den Stil im Auge. So noch an Schmidts ersten Bauten in Wien, deren herbe Strenge die Wiener nicht anzuziehen vermochte.

Der Stefansdom, dessen Erneuerer er seit 1863 wurde, und dem er ein außerordentliches Verständnis entgegentrug, lehrte ihn, sich von der Dürre der Kölner Architektur vollends frei zu machen. Dort stand er schon einer anderen Auffassung über die Pflichten des Erneuerers gegenüber als in Köln. Als er gefunden hatte, daß die schwarze Färbung des Kircheninneren nicht die Folge der Zeit, sondern eines Anstriches im 17. Jahrhundert sei, und diesen zu entfernen beschloß, rief er die Maler gegen sich auf, die mit zweifellosem Recht die alte feierliche Stimmung des Baues gewahrt wissen wollten. Als er mit seiner Erneuerung an das Riesenthor, den Rest des ursprünglichen frühgotischen Baues trat, machte sich der Kunstgelehrte Moriz Thausing zum Mundstück des über die ehrwürdige Hauptkirche wachenden Wienertums; obgleich seit fast dreißig Jahren mit dem Wiener Leben verschmolzen, mußte Schmidt sich gefallen lassen, als fremdes Ungeziefer, als „Phylloxera renovatrix“ verfolgt zu werden. Der Sinn der Zeit war für die Schönheit von vielerlei Kunst schon geschärft, die Art, wie Ahlert

und Zwirner in Köln die Gotik verbesserten, schon verurteilt; Schmidt folgte nur dem Gang der Entwicklung, indem er der Alleinherrschaft der edlen Gotik entginge. Am Wiener Rathaus suchte er daher auch Anschluß an die freieren Bildungen der Spätgotik, der so lange als schlechter Stil verleheterten, und an den Zinshausbau, wie er sich in Wien an der Riesenaußgabe des Ausbaues der Glacis, des Ringes mit seinen Nebenstraßen entwickelt hatte. Den breit gelagerten Stockwerkbau, die Herrschaft des Hauptgesimses mit gotischen Formen zu vereinen, war das Ziel. Wenn an mich die Frage gerichtet wird, sagte er, in welchem Stil das Rathaus gebaut sei — ob gotisch? — so muß ich offen bekennen, daß ich das nicht weiß. Wenn man mich frage, ob es im Stil der Renaissance sei, so muß ich antworten, daß ich es nicht glaube. Wenn aber irgend etwas bezeichnend für den Stil des Baues ist, so mag es der Geist der Neuzeit im eigentlichen Sinn des Wortes sein, der sich voll in ihm ausspricht. Ich kann nur sagen, fährt Schmidt fort, was ich angestrebt habe: Es ist das Bauwerk eines Künstlers, der die Baugeschichte früherer Jahrhunderte in sich aufgenommen hat! Später sprach er den Wunsch aus, nach einmal jung zu werden, um sich mit ganzer Kraft dem romanischen Stil zu widmen, der gewaltig abgebrochen worden sei, lange bevor er den Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklungsfähigkeit erreicht habe.

Aus Schmidts Schule ging eine Reihe tüchtiger Gotiker hervor. Die größten künstlerischen Kräfte unter ihnen dürften der Münchener Georg Hauberrisser und der in Berlin thätige Hans Griesebach sein. Namentlich Griesebach ist einer der wenigen eigenartigen Meister unserer Zeit. Seine Auffassung der Deutsch-Renaissance, der er mit Hilfe eines kräftigen Naturalismus neue Keime entlockte, als sie schon ganz ausgejogen erschien, war wirklich eine That, die für die Folge nicht kleiner erscheint, weil auch diese die übereifrigen Berliner Baumeister rasch überboten und zur Übertreibung, zur Ermattung führten. Denn das ist der große Schaden der Berliner Kunst, daß sie in ihrer gewaltigen Arbeitsleistung überall zur Steigerung und Übertreibung der Baugedanken führt. Was ist nicht alles seit etwa 1875 in Berlin in deutscher

Renaissance geschaffen worden! Die alle Tage sich mehrende Zahl von Aufmessungen alter Giebel und Thore, Erker und Türmchen wurde rasch verarbeitet, von den bescheidenen Häusern und Schlössern des 16. Jahrhunderts auf die riesigen Geschäfts- und Mietshäusern übertragen, die Gliederungen übertrieben, die Schwingungen und malerischen Wirkungen ins Derbste überboten, die Gedanken einer bescheidenen bürgerlichen Kunst ins aufdringlich Laute überzeugt. Andere Großstädte folgten dem Beispiel; aber Berlin ist die Stadt, in der die stilistischen Anregungen der Baugeschichte am schnellsten und zwar durch Überfütterung zu Grunde gerichtet wurden.

Hansen wie Schmidt beugten sich vor dem dritten Wettbewerber in der Kunst des kunstgeschichtlich geschulten Zeitalters, vor der italienischen Renaissance.

Diese hatte in verschiedenen Städten ihre erfolgreichen Vertreter. In Stuttgart war es Christian Leins, mein verehrter Lehrer, dem ich mehr verdanke, als meine Studiengenossen angefichts meiner Faulheit im Saale für Entwerfen wohl glauben mögen. Leins war ein vorsichtiger feiner Künstler, der der Renaissance Italiens eines abzulernen nicht vermochte, nämlich die Kraft, die sich namentlich in der entschiedenen Behandlung des Hauptgesimses äußert. Ähnliche Schwächen zeigen viele der Ersten, die sich dem Stile widmen, so der Dresdener Hermann Nicolai, im gewissen Sinn auch der Münchener Gottfried Neureuther. Das Gleichgewicht der alten Florentiner wieder zu finden, war Gottfried Semper vorbehalten.

Semper gehörte zu jenen deutschen Architekten, die wie sein Vorgänger in der Dresdener Professur, Joseph Thürmer, und wie Hansen Athen gesehen hatten. Aber seine eigentliche Schule hatte er in Paris bei Franz Chr. Gau gemacht. Auch dieser war ein Deutscher, in Köln geboren, doch in jungen Jahren nach Paris gekommen, berühmt durch seine Reisen nach dem Orient, wo er bis nach Nubien drang, vermessend, zeichnend, ganz erfüllt von der geschichtsforschenden Aufgabe des Architekten. Neben ihm wirkte in ähnlichem Sinne sein Kölner Altersgenosse J. J. Hittorff und der Breslauer Karl Ludwig Zanth, der später durch den Bau

des maurischen Schlosses Wilhelma bei Stuttgart berühmt wurde. Seit den zwanziger Jahren bilden diese Deutschen durch ihren Fleiß, ihre Gelehrsamkeit und ihre künstlerische Bedeutung ein sehr wichtiges Glied in der baulichen Entwicklung der französischen Hauptstadt. Es war also Sempers Wanderung nach Paris nicht im gleichen Sinn eine solche in fremdes Gebiet wie die der Berliner Maler. Wohl aber hat er von diesen Freunden eines gelernt, was ihn auch als Theoretiker z. B. von Bötticher unterscheidet: Nämlich, daß er sich durch das Sehen von Bauten, nicht durch die ästhetische Untersuchung von Bauaufnahmen auszubilden trachtete; daß er weniger darauf ausging, die richtigen Gesetze für alle kommende Kunst festzustellen, als jene zu begreifen, die sich als in vergangenen Werken wirksam erkennen ließen.

Semper stellte die Renaissance über die Antike. Damit öffnete er die Bahn für eine neue Auffassung der Ziele des Baumeisters; er gab dem Idealismus eine neue Richtung. Denn bisher hatten die Versuche, die mit diesem Stil sowohl wie mit allen möglichen andern gemacht worden waren, doch nie zu befriedigenden Ergebnissen geführt. Nirgend empfand man dies mehr, als in München, wo sich die von König Ludwig I. unternommenen Versuche drängten. König Maximilian II. suchte diesen Fehler in seiner Weise zu heben. 1851 erließ er ein Preisauftschreiben, das nichts Geringeres anregte, als daß eine neue Bauart, ein Stil gesucht werde. Der König war der Ansicht, die Zeit für das Anwenden alles dessen, was das Nachdenken in den Kunstboden gesät hatte, sei nun endlich gekommen. Wir leben nicht mehr, sagte das Ausschreiben, in der Zeit des überreizten naturnotwendigen Schaffens, wodurch früher die Bauordnungen entstanden, sondern in einer Zeit des Denkens, Forschens, der selbstbewußtsten Überlegung. Die Baukunst aber zeige ein Schwanken zwischen klassischer und romantischer Art, „die aber selten nicht ganz rein gegeben werde“. Neue Formen, Umbildungen der alten würden dabei verwendet. Es sei ein Bedürfnis des Geistes, nach Neuem zu trachten, nicht bloß das schon Dagewesene vollkommen oder unvollkommen nachzuahmen, sondern Neues zu schaffen. Als die Grundideen unserer Epoche, fährt das Ausschreiben fort, kann man teilweise das Streben nach

Freiheit bezeichnen, nach freier Entwicklung und zwangloser Übung aller physischen und moralischen Kräfte. Die Verhältnisse des Völker- und Staatslebens seien andere geworden. Sollte es nicht gelingen, für sie einen neuen Stil zu schaffen, der sich wie einst die Renaissance als Selbständiges aus dem Bekannten entwickle! Sollte es nicht möglich sein, zweckmäßig, deutsch und doch neuartig zu bauen, aus dem mit so viel Eifer durch die Wissenschaft wieder eroberten Stilen ein eigenartiges, schönes, wohlgegliedertes Ganze zu gestalten?

Das Ergebnis dieses Ausschreibens waren die Bauten der Münchener Maximiliansstraße. Sie sind recht langweilig ausfallen; die Stilmischung, die sich als neuer Stil giebt, ist recht ungeschickt und künstlich durchgeführt, das Ergebnis der Bemühungen in München war rein verneinend. Alle, die von vornherein gesagt hatten, daß Stilreinheit die Grundbedingung jeder Kunst sei; alle, die einen bestimmten Stil als allein für die Neuzeit oder für Deutschland geeignet erklärten, hatten leicht jubeln, den vorausgesagten Mißerfolg feststellen. Und es waren der strengen Stilisten recht viele. Die Hellenen in Berlin, München und Wien, die Romantiker Gärtner'scher Schule in München, Wien, Hannover, die Gotiker strenger Richtung am Rhein, die auf das Frühchristliche Eingeschworenen in Baden und die Renaissanceverehrer in Stuttgart und Dresden: alle waren sich darüber klar: So wie man in München wollte, gehe die Sache nicht.

Julius Meyer schrieb diesem Versuch 1863 eine sechzig Seiten lange Leichenpredigt, ohne ihn ganz klein zu kriegen; 1865 kämpfte er nochmals dagegen. Lübke wurde über ihn witzig, was sonst seine Art nicht war; von allen Seiten fiel man auf ihn ein — es ging ihm wirklich herzlich schlecht. Trotzdem war der Gedanke so übel wohl nicht, nur die Ausführenden waren ungeschickt im Entwerfen. Wer die heutige amerikanische Baukunst, wer das im Rückschlag dieser in Deutschland Geschaffene durchsieht, der wird sich sagen müssen, daß dort der Weg gefunden ist, auf den König Max wies. Und zwar scheint es auf den ersten Blick, als wäre er gefunden, weil die neueren amerikanischen Architekten kunstgeschichtlich schlechter vorgebildet, also naiver seien, als die bayrischen von 1850 oder

1860. Naiver heißt unbefangener, in diesem Falle aber nicht viel weniger als ungebildeter, unbelehrter, als minder vertraut mit dem, was vergangene Zeiten schufen. Leider zeigt sich bei genauem Hinsehen aber, daß wir den Amerikanern die Gottesgabe größerer Unwissenheit nicht zusprechen dürfen. Gerade dort wird sehr eifrig an den alten Stilen gelernt und zweifellos hat ein Architekt wie Henry Richardson, der berühmte Erbauer der erstaunlich naiven Dreifaltigkeitskirche in Boston, mehr nach alten Formen gesucht als Friedrich Bürklein, Eduard Niedel oder sonst einer der Meister der sogenannten Streck-Lisenen-Ordnung; zweifellos war das Leben in New-York und Boston schon 1860 weniger zur Entwicklung der Naivität geeignet als jenes in München. Die Schilderungen aus dem Lederstrumpf mit ihren unerhört hochherzigen Trappern und Delawaren trafen auf den damaligen Zustand Nordamerikas nicht mehr ganz zu. Nicht größere Unbefangenheit, sondern größeres Können brachte dem Versuche hier die Erfolge, die sie in München nicht hatten. Den Architekten Münchens fehlte dieses Können, um die alte Kunst geistig zu verarbeiten; sie hatten die alten Stile zu sehr in jener Abstraktion kennengelernt, die sie auf einige wenige gute Formen zurückführte und den bildenden Reichtum als unreif oder Verfall ablehnen ließ. Die Beschränktheit des deutschen Idealismus hing ihnen als Bleigewicht an den Füßen. Das kurze Gedärm hatte sie wieder verhindert, die Stile zu verdauen!

Die neue Schule, die sich in den fünfziger Jahren die Baukunst zu beherrschen anstrebte, Semper an der Spitze, wandte sich der Renaissance zu als fertiger Erfüllung dessen, was man vergeblich neu zu schaffen trachtete. Semper erklärte sich sehr entschieden gegen die Antike und gegen die Gotik, als die Hauptgegner seines Stiles. Nicht als ein Verächter ihrer Schönheiten, sondern weil sie ihm nicht alle Fähigkeiten in sich zu vereinen schienen, die wir heute vom Bauwesen fordern. Die Renaissance allein gebe den Bauten ein ihr Wesen erklärendes Schaubild, indem sie die von den Griechen gefundenen Einzelsormen sinnbildlich verwertet. Sie nehme diese ebenso auf, wie die Raumkunst der alten Römer und schaffe somit Werke, die nicht nur dem Bedürfnis entsprechen, sondern sich „zu zweckdienlicher Idealität emanzipieren“, also zu

einer höheren Zweckfüllung befreien. Hierin sei die Entwicklung noch lange nicht abgeschlossen. Die Renaissance in ihrer Bildsamkeit habe vielleicht ihre beste Zeit noch vor sich. Wie sie eine Wiederaufnahme eines in seinen äußersten Formen entlehnten, des römischen Stiles sei, so sei eine zweite solche Renaissance auch heute möglich. Denn Stil ist für Semper die Übereinstimmung einer Kunstscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens. Zu diesen geschichtlichen Vorbedingungen gehört ihm auch die Kunstentwicklung, als deren Ergebnis jeder Einzelne erscheint. Semper wollte, daß sich der einzelne Künstler als Schüler der ganzen vorhergehenden Zeit fühle. Wir sollen uns bestreben, sagt er, mit männlicher Reife des Wissens genug Unbefangenheit, Freiheit und eigene Einfälle zu verbinden, um die Aufgabe, die vorliegt, mit Selbständigkeit, aber auch mit Rücksicht auf das Vorausgegangene genügend zu lösen. Das letztere ist um so notwendiger, als selbst der Eindruck, den ein Bauwerk auf die Massen hervorbringt, zum Teil auf Gedächtnisbildern begründet ist. Ein Schauspielhaus muß durchaus an ein römisches Theater erinnern, wenn es „Charakter“ haben soll; ein gotisches Theater ist unkenntlich. Kirchen in altdeutschem oder selbst im Renaissancestil des 16. Jahrhunderts haben für uns nichts kirchliches. So muß nach Semper ein Gerichtshaus die Art des Dogenpalastes, eine Kaserne jene der mittelalterlichen Festigungen, eine Synagoge die orientalischer Bauten tragen. Es ist derselbe Gedanke wie bei Lenbach. Semper sieht die Kunstwerke durch die kunstgeschichtliche Brille, er schlägt bei einem neuen Bauauftrage zunächst im Buche seines großen kunstgeschichtlichen Wissens nach, bis er findet, wie dieser am besten früher behandelt worden sei und nimmt ihn dann in Fortbildung des Alten auf.

Er ist dabei sehr viel freier in der Wahl als andere Zeitgenossen. Semper hat in allen Stilen gebaut, weil er in allen Stilen für bestimmte Aufgaben eigenartige Lösungen fand. In dem Gedanken, daß der moderne Baumeister alle ältere Kunst zu eigen habe, daß er sich jede nutzbar machen dürfe, stimmt er mit den Münchenern überein. In der Behandlung der Stile weicht er von ihnen ab. Er will echt bleiben, er hält sich innerhalb der dem jeweiligen

Zeitalter eigenen Formgebung. Aber er will nicht nachahmen, sondern in den Formen der verflossenen Zeit ebenso wie im Geist der neuen schaffen. Immer mehr drängt ihn dieses Streben auf die Renaissance, denn die von ihr gelösten Aufgaben stehen den modernen am nächsten.

Die von Semper erhoffte Feststellung des Gesamtbildes bestimmter Bauarten blieb aus. Er selbst widersprach ihr. In Deutschland war die Säulenhalle zum Schaubild eines Museums geworden. In Berlin, in München, aber auch im Britischen Museum zu London und, durch Zufall, am Louvre in Paris war sie zu beobachten. Italien hat, abgesehen von der Villa Albani in Rom, keine Vorbilder. Semper kümmerte sich nicht darum und wählte doch den italienischen Palazzo zum Vorbild für sein Dresdener Museum. Denn er wollte nicht ein zweigeschossiges Gebäude hinter eine eingeschossige Schauseite pferchen. Mit gleicher Selbständigkeit ging er bei seinem Entwurfe für die Nikolaikirche in Hamburg vor.

Die Zeit eines künstlerischen Aufschwunges, den Dresden nach Überwindung der letzten Mengsschen Anklänge genommen hatte, gab Semper Gelegenheit, seine Grundsätze zur sachlichen Durchführung zu bringen. Aber wenn auch die Bildhauer Rauchscher Schule, vor allem Hähnel, ihn befriedigten, so hat er sich doch sachlich wenig zu Hübner und Bendemann hingezogen gefühlt, die damals neben Schnorr von Carolsfeld nach Dresden gezogen worden waren. Der Zug der Zeit und seine Bildung wies ihn, wie den neben ihm thätigen Richard Wagner nach Paris. Gau, Hittorf, Gilbert, Lesueur, Labrouste sind die Architekten, mit denen er am meisten übereinstimmte. Italien war die Heimat der Formen, die er vor allen liebte, Frankreich lehrte sie geistig verarbeiten. Gemeinsam mit dem Zug der Zeit drängte er auf größere Farbigkeit. Selbst Bramante hielt, die Cancelleria und Ähnliches. Er wollte stärkere Gegensätze, breitere Schatten, bewegtere Flächen: er wollte durch starke Gliederung ersetzen, was die Antike durch die von ihm eifrig verteidigte Bemalung der Tempel erreicht habe. In der Innendekoration nahm er die pompejanischen Anregungen lebhaft auf,

ebenso die auf gleichen antiken Quellen beruhende Schmuckweise Rafaels und seiner Schüler; er berief Franzosen nach Dresden, als es galt, das neue Hoftheater auszumalen, gewerbliche Erzeugnisse herzustellen.

Der Aufstand von 1849, in den Semper verwickelt war, unterbrach seine Dresdener Thätigkeit. Er ging nach London und nahm Teil an den Bestrebungen, die zur Errichtung des South Kensington-Museums führten. Noch vor einigen Jahren sah ich in einem Winkel der Riesenammlung ein Modell, das Semper für den Bau geschaffen hat. Dort fand er auch die Mittel zu seinen Forschungen über die Gesetze der gewerblichen Künste, die er in seinem berühmten Buch *Der Stil* niedergeschlagen hat, dem Werke, das zuerst in die Festung der Bötticher'schen Kunstlehre Bresche legte. Denn seiner ganzen Denkweise nach konnte Semper nicht annehmen, daß die antiken Säulenordnungen fertig geboren seien; er mußte sie als eine Fortbildung hergebrachter Formenbilder erkennen. Darum untersuchte er auch gerade die einfachsten ältesten Schöpfungen des Kunsttriebes, ähnlich wie der Sprachforscher auf die Urbildungen der Silbe, des Wortes zurückgreift; an ihnen fand er die Gesetze seiner praktischen Ästhetik festgelegt; vor Erfindung der Großkunst seien sie entwickelt gewesen; diese habe erst aus den einfachen Formenbildern ihre Sprache entlehnt. Dieses Hinweisen auf die Kleinkunst war von tiefster anregender Kraft, nicht nur für die Wissenschaft, sondern auch für das neue Gewerbe. Semper dehnte die Untersuchung aus und wies die entwerfenden Künstler auf Dinge, die bisher wenig beachtet, der Mode überlassen worden waren; er lehrte die Bedingungen des Stoffes untersuchen und die aus ihnen sich ergebenden Formen; er lehrte die Zwecke beobachten, die diese Formen wandeln; die Ausschmückung betrachten, wie sie Formen anderer Kunstgebiete entlehnt, auf neue überträgt und hierdurch zu weiteren Umbildungen anregend wirkt. Dabei ist er nicht wie Bötticher darauf aus, festzustellen, wie die Formen hätten sein sollen, wenn sie als vollendet angesehen werden dürfte; er schließt nicht die Mehrzahl der Erzeugnisse aller Stile und selbst jener Griechenlands von der höchsten idealen Kunst aus; vielmehr sucht und findet er in jedem Stil die besonderen Gesetze, die sich aus Zweck, Stoff und Schmuck-

bedürfnis ergeben; er stellt nicht die Zweckerfüllung, nicht die Werkform allein, wie es die Gotiker thaten, nicht die vom Stoff und Zweck getrennte, lediglich sinnbildlich zu fassende Ziernform allein, wie die Hellenisten wollten, an die Spitze der Betrachtung; sondern sucht festzustellen, inwieweit sie sich gegenseitig bedingen und ergänzen.

Die Gotiker jener Zeit hielten an dem Grundsatz fest, daß die Werkform die Grundlage der Formgebung sein müsse. Auch sie wirkten zweifellos anregend auf das gewerbliche Schaffen und über dieses hinaus auf die Baukunst. Sie stützten sich, seit sie erkannt hatten, daß ihnen die deutsche Gotik nicht eine hinreichende Formenfülle zu Gebote stelle, auf französische Vorbilder. Es ist dies nicht so zu verstehen, daß Deutschland den Gedanken von Frankreich entlehnt habe. Im Gegenteil. Der Kölner Gau, Sempers Lehrer, war es, der die in seiner Vaterstadt zuerst gegebenen Anregungen nach Paris trug; er war der erste in Frankreich, der eine Kirche in gotischen Formen neu aufführte, St. Clotilde, die noch in vorwiegend rheinischen Kathedralformen 1846 begonnen worden ist; er war es, der eine Reihe von Pariser Kirchen stilgerecht wieder herstellte. Als 1830 Victor Hugo seinen Roman *Notre Dame de Paris* schrieb, der in Deutschland kaum weniger gelesen wurde als in Frankreich, war es sein ausgesprochenes Ziel, seinem Volke wieder die Liebe zu dem Stil einzupflanzen, der das eigenste Erzeugnis seines Geistes ist; er wollte den Entlehnungen aus Italien und Griechenland entgegenarbeiten, die vielgestaltige Gotik dem frostigen Klassizismus entgegenstellen, die Maler der Romantik in ihrem Kampfe gegen den gemeinsamen Feind unterstützen. Schon hatte Viollet-le-Duc seine lehrhafte Thätigkeit begonnen, indem er seit 1840 die St. Chapelle erneuerte, seit 1854 sein berühmtes *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* herausgab. Eine große Zahl von Erneuerungen, an der Spitze die seit 1845 gemeinsam mit Lassus durchgeführte von Notre Dame zu Paris, von Veröffentlichungen nach diesen, die glänzende Thätigkeit der Pariser Verleger jener Zeit unterstützten den französischen Einfluß. Die deutschen Veröffentlichungen über ältere Baukunst, soweit sie nicht ihren Stoff außer Landes suchten, hatten die

Kenntnis deutschen Bauwesens, namentlich des romanischen Stiles sehr vertieft. Aber die eigentliche bildende Kraft der französischen Architektur hatten die Deutschen weder im Mittelalter noch bisher im 19. Jahrhundert erreicht. Es fehlte ihnen die Beweglichkeit der Formengebung, der Reichtum an schmückenden Gliedern, der Saft und die Kraft der französischen Vorbilder. War doch der romanische Stil bei uns nach großartigen Anfängen nicht ganz zur Reife gekommen, die Gotik früh von den staatlichen Wirren beeinträchtigt ins Handwerkliche herabgesunken. Nur im Norden, im Gebiet der Hanse und des Backsteinbaues, blühte sie in eigenartiger Kraft während des 13. und 14. Jahrhunderts fort. Hier, und zwar zunächst fast allein in Hannover entwickelten sich Gärtners Schüler in einer der französischen Richtung entsprechenden Weise. Andreæ, Hunaeus, Droste waren die Vorläufer, die seit 1844 die mittelalterlichen Backsteinformen nachahmten, den alten Bauten der Umgegend die Anregung für neue Schöpfungen entnehmend. Konrad Wilhelm Hase, der seit 1848 die Kirche zu Loccum erneuerte, 1849 Lehrer am hannoverischen Polytechnikum wurde, befestigte die gotische Richtung derart, daß Hannover durch Jahrzehnte und bis heute der Mittelpunkt der romantischen Richtung Deutschlands wurde. Von der dürfstigen und leeren Auffassung des romanischen Stiles, wie ihn Hübsch in Baden und Gärtner in München angewendet hatte, schritt Hase, am Alten lernend und eine stets wachsende Schar begeisterter Schüler belehrend, immer weiter zu einer klaren Entwicklung seiner Ansichten vor. Die unlösliche Verbindung von Werk- und Kunstform zu völlig folgerichtiger Durchbildung zu bringen, schien ihm die Aufgabe der Gotiker des Mittelalters gewesen zu sein, wurde nun die seinige. War die rheinische Schule auf die Ergründung des gotischen Systems und auf dessen widerspruchsfreie Darstellung im Neubau ausgegangen, so suchte er die Hauptformen von den Nebengebilden zu trennen, das Gerippe von tragenden, raumüberspannenden und bekrönenden Gliedern klar zur Schau zu stellen. Aber er erkannte zugleich die malerische Seite des mittelalterlichen Schaffens, das in der Farbe, sei es der bunten Ausmalung des Innern, sei es in geschickter Bewertung kräftig getönter Baustoffe, sei es im Ein-

fügen zweckdienlicher Kleingebilde in die Hauptmassen liegt. Diese sollen die Massen beleben, ihnen einen wirkamen Maßstab geben, die Nebenteile zum Schmuck für das Ganze werden lassen. Hase folgte nur der allgemeinen Zeitströmung, wenn ihm der Backstein in seinen bescheidenen, gleichmäßig durchzubildenden Massen zur Grundlage einer bewußt beschränkenden Regel wurde. Er erhob das Einhalten dieser Maße zum Grundsatz, die Schichtenfugen gaben ihm beim Entwurf das Maß für alle Höhenabmessungen; ihnen hat sich jede Schmuckform, jede Gliederung unterzuordnen. Was die Achslinien dem klassischen Grundriß, das sollten die Ziegelfugen dem Aufbau werden: stärkendes Gerippe und sichere Unterlage für planmäßigen Entwurf. Er und seine Schule kamen zu einem Eifer für die Ziegelarchitektur, daß sie auch dort, wo Hausteine zur Verfügung stand und den Zweck besser erfüllte, an ihr festhielten. Ja selbst ins Innere der Räume trugen sie den Ziegelreinbau hinein.

Die künstliche Bauthätigkeit Hases hat auf die Gestaltung des protestantischen Kirchenbaues einen starken Einfluß ausgeübt. Aber auch im bürgerlichen Bauwesen machte sie sich geltend. In diesem war neben ihm Edwin Oppler, der als Schüler Viollet-le-Ducs eine Zeitlang an der Kathedrale zu Amiens thätig war, der Träger des französischen Einflusses. Er hatte seine Studien über die Umgebung Hannovers hinaus erstreckt und entwickelte eine reiche schriftstellerische Thätigkeit, vorzugsweise in künstgewerblicher Hinsicht. Denn er war einer der ersten, die aus Paris den Sinn für „Komfort“, für ein erhöhtes behagliches Wohnen, für bessere Einrichtung der Häuser heimbrachten; hier wurde er bei reichen Bauherren bald allgemein beliebt.

Als ich in Kassel in den Jahren kurz nach dem französischen Kriege bei einem Baumeister thätig war, dessen beste Eigenschaft — mehr für uns junge Architekten als für die Bauherren — darin bestand, daß er uns machen ließ, was wir wollten, hatte ich als Schüler von Leins im Verkehr mit Rebentisch, einem der begabtesten Schüler der Hannoverischen Richtung, Gelegenheit der Verschiedenheit der Kunstauffassungen kundig zu werden. Kassel besitzt außer den Arbeiten dieses Künstlers noch einige der schönsten

Leistungen eines anderen zu früh geschiedenen Meisters gleicher Richtung, Quers, der uns das, was die Schule bieten konnte, in besten Beispielen vor Augen führte. In der Villa Wedefind — die Kassianer nennen sie, der vielfach verwendeten glasierten Ziegel wegen, die Glizerburg — sah ich damals auch Hannoverische Innenausstattung von bester Art. Der Vorwurf Rebentischs, daß wir nur allzu oft die Grundrisse wegen der Schauseite, wegen der schönen Wirkung der Achsenlinien auf den Zeichnungsblättern und um anderer akademischer Künste nicht so ausbildeten, wie wir es ohne diese Nebenrücksichten gethan hätten, war ja völlig einleuchtend; ebenso wie die Versicherung, daß man in Hannover den Grundriß aus den Bedürfnissen zweckmäßig schaffe, und daß die Gotik für eine Gestaltung, wie sie eben aus dem Bedürfnis hervorging, die Mittel zum künstlerischen Aufbau böte. Rebentisch höhnte unsere Symmetrie, unser Streben, den Bau unter ein Hauptgesims zu zwingen, die Willkür unserer Fassadengliederungen, während bei ihm das Bedürfnis allein die Form bestimme; er verwarf unser Arbeiten mit „Surrogaten“, unser Nachahmen des Steins in Stuck, das uns freilich von allen konstruktiven Bedenken befreie. Kassel, damals eben preußisch geworden, hatte eine Anzahl Baubeamte, die Schüler der Schinkelschen Richtung waren. Auch ihnen ging es nicht wesentlich besser als mir, der ich mich in Wien und Stuttgart auf Renaissance eingedrillt hatte. Rebentisch höhnte vor allem über die „Monumentalität“, mit der wir jeden Zinsbau behandelten. Und er hatte so Unrecht nicht. Die Winkel und Ecken des malerisch geplanten Landhauses, die Ausbildung von Giebeln und Erkern, von Türmen und offenen Hallen, die wohnlich unregelmäßige Gestaltung der Räume das Ineinanderschieben verschiedenwertiger Gelässe, die Ausbildung des Daches zu einem wesentlichen Teil des Gebäudes, die Beweglichkeit in der ganzen Anordnung von Aufriß und Grundriß ist in Hannover zuerst zu voller Entwicklung gekommen. Man kann sich sehr wohl denken, daß, wer eine Opplersche oder Querssche Villa bewohnt hatte, sich in einem „Palais“ von Hansen nicht mehr wohl fühlte. Denn dort war Behaglichkeit, ein kluges Abwägen des wechselnden Bedürfnisses, eine Formengebung, die jeden Raum für seinen be-

sonderen Zweck alsbald selbst und im Grundrisse erkennbar macht, während man sich in einem Hansenschen Hausplan nur durch die eingeschriebenen Bezeichnungen darüber klar wird, ob man es mit einem Wohn- oder Speisezimmer zu thun habe. Seit in München die deutsche Renaissance aufkam, seit diese aller Orten zum Siege gelangte, ist die Hannoverische Art, Wohnhäuser zu entwerfen, in ganz Deutschland üblich geworden.

Freilich waren ähnliche Bestrebungen auch anderwärts, auch unter den Meistern der Renaissance hervorgetreten. Semper hat in seinem Oppenheimischen Palais, das seit 1845 in Dresden entstand, auf außerordentliche Schwierigkeiten hielendem Grundstück im Innern eine meisterhafte Anordnung geboten, bei der die Grundrisslösungen der Zeit höchster Sorge für die Bequemlichkeit, die des 18. Jahrhunderts, einen sehr starken Einfluß hatten. Den Plan des Hauptgeschosses mit seinen Alkoven, Nebentreppen und Gängen für die Dienerschaft, könnte man für eine Rotokochöpfung halten; er ist ein Beweis dafür, mit wie freiem Griff Semper seine Absicht durchführte, von allen Seiten zu lernen, das Ergebnis der ganzen älteren Kunst, selbst der damals verachtetsten, in seinen Werken darzustellen.

Fühlte ich mich Rebentischs Angriffen gegenüber ziemlich wehrlos, so hatten andere, Gereiftere doch mancherlei auf sie zu erwidern. Ins Gewerbe übertragen hießen die Hannoverschen Grundsätze soviel, wie die unbedingte Herrschaft von Werkform und Stoff. Die Forderungen beider zu ergründen und sie einfach darzustellen, zwangen den Künstler zu neuen Lösungen. Für Semper dagegen war dies Zurschaustellen der „konstruktiven Faktoren“, des nackten Bedürfnisses, nicht eigentliche Aufgabe der Baukunst und des Kunstgewerbes. Er nannte es illuminierte und illustrierte Mechanik und Statik, reine Stoffkundgebung. Die Kunst solle den Bedingungen der Werkform und des Stoffes gerecht werden, „aber nicht grob materialistisch in struktiv technischem, sondern in höherem struktiv symbolischem Sinne“. Der Bau des Gerätes, des Hauses solle den Eindruck des Haltbaren insofern erwecken, als man nicht einen Augenblick über dieses Halten in Zweifel sei, man komme aber in solche Zweifel, wenn einem allzu klar gemacht werde, warum der Gegenstand zu-

sammenhält, welche Mittel angewendet wurden, um ihn vor Verfall zu sichern. Den Begriff der Wahrscheinlichkeit, den Semper hiermit einführte, hat er wieder dem 18. Jahrhundert entlehnt, vielleicht ohne es zu wissen, durch Vermittelung von Paris, wo die Überlieferung nicht so jäh unterbrochen war, wie bei uns. Seine Ansicht wurde bestärkt durch sein kunstgeschichtliches Wissen: war die Hannoversche Ansicht richtig, wieviel Bauwerke, wieviel Geräte blieben dann wieder übrig, die „höheren“ ästhetischen Grundsätzen genügen? Wie viele gab es, die deutlich ihre Werkform dem Beschauer darboten? Wieder war der Gedanke, der dort die Köpfe beherrschte, gut, die Durchführung klar, waren die Schlussfolgerungen richtig gezogen — das Ganze aber ein Gedankenbau, der vor der Wucht der Thatsachen nicht stand hielt.

Auch Semper erweist sich in gewisser Beziehung als einseitig, nämlich in seiner grundsätzlichen Abneigung gegen die Gotik gerade wegen ihrer die Werkform hervorhebenden Gestaltung, ihrer Auflösung der Mauer in Stützen für die Gewölbe. Ihm war unverkennbar die Form nicht genug durchgeistigt, trat das Stoffliche noch zu stark hervor. Er verglich die gotische Kirchenform mit dem Bau des Krebses: Das Knochengerüst ist zur Schau gestellt; im Gegensatz zum griechischen Tempel, der den Baustoff unter der Form versteckt, umkleidet, sich durch die Form von ihm befreit; und von der Renaissance, die raumbildend und sinnbildlich geschmückt zugleich sei; die in hohem Maße zweckfüllend, doch nicht äußerlich vom Zweck beherrscht sei, sondern ihn nur erkläre.

Also entbehrten die Renaissance und die ihr gewidmeten Bestrebungen damals nicht des ästhetischen Schutzes. Freilich dauerte es sehr lange, ehe die strenge Wissenschaft Sempers Werk für voll anerkannte. Und als man sich seiner bemächtigte, geschah es wieder in der Absicht, seine Lehre fester zu fassen, zu einem bindenden Gesetz auszustalten. Wenn Semper sagte, führt Riegl in seinen Stilfragen aus, beim Werden einer Kunstrform kämen auch Stoff und Arbeitsart in Betracht, so meinten die Semperschüler, ihn ganz missverstehend, die Kunstrform sei ein Ergebnis aus Stoff und Arbeitsart. Diese, die „Technik“, wurde rasch zum beliebtesten Schlagwort. Sie war es ja, um die die Kunst damals in allen



Gottfried Semper: Nordeingang der Dresdner Galerie



Gebieten am lebhaftesten warb; sie wurde für gleichwertig mit der Kunst selbst angesehen. Von Kunst sprach noch der an der alten Ästhetik hängende, von „Technik“ derjenige, der sich zur neuen praktischen Ästhetik hielt. Riegl schildert sehr richtig, wie die Kunstgelehrten vor der natürlichen Überlegenheit der Künstler in Erkenntnis der Arbeitsformen, in dem, was er den handwerklich-stofflichen Nachahmungstrieb im Gegensatz zum schöpferischen Kunstwillen nennt, klein beigaben; wie sie aber an jener wilden Jagd nach „Techniken“ teilnahmen, als sie an Verständnis das Nötige nachgeholt und erkannt hatten, daß auch mit diesen sich trefflich streiten und ein System bereiten lasse. Laut tönte der Ruf nach einer Kunstlehre auf neuer Grundlage. Es ist ein Zeichen der Zeit, der beginnenden Abneigung der Gelehrten, sich mit ästhetischen Fragen zu beschäftigen, daß keine irgendwie maßgebende Kunstlehre entstand, daß dagegen ein gewaltiges Schrifttum anbrach, das, alte Kunst untersuchend, nun nicht mehr die Form als ein Selbständiges, sondern als Ausdruck der zeitlichen und handwerklichen Bedingungen untersuchte. Im Gebiet der geschichtlichen Untersuchung der Kunst aller Völker eroberten wir rasch die erste Stellung in der Welt, noch mehr im Gebiet der zeichnerischen Darstellung der Schöpfungen vergangener Zeiten. An Freiheit des Erkennens des Schönen und an Sachlichkeit des durch die Photographie verschärften Erkennens haben wir das frühere Übergewicht erst der Engländer, später der Franzosen vollständig überwunden. Unsere Bücher dienen jetzt dort als Vorbild, selbst wenn einzelne ganz besonders hervorragende Werke die einstige Überlegenheit festzuhalten streben.

Die Entscheidung für die Baukunst lag damals in Wien. Zu dem Hellenisten Hansen und dem Gotiker Schmidt hatte sich dort ein Dritter als Führer gesellt, Heinrich Ferstel. Er gehört zum zweiten Geschlecht der Renaissance-Baumeister, die nun fast ausschließlich Italien zum Gebiet ihres Lernens machten, vor allem Florenz. War früher die Antike das Zugmittel dorthin gewesen, hatte die Zeit Goethes außerdem noch in Palladio den Großmeister der Späteren verehrt, so wurden jetzt Brunellesco und Bramante die Meister, denen man vor allem huldigte. Künstler, wie der später in Stuttgart und Nürnberg thätige Adolf Gnauth, wie die Dresdener

Karl Weißbach und Ernst Giese, wie Josef Durm in Karlsruhe, um nur einige Namen zu nennen, Kunstgelehrte, wie der Basler Jakob Burckhardt, bildeten diese Verehrung in schöpferische Thaten um. Burckhardts *Cicerone*, eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, erschien 1855; er ist heute noch in der Hand aller Künstler, namentlich aller Baubeflissen: das einzige kunstwissenschaftliche Handbuch, das wirkliche Dauer behielt, wohl in den verschiedenen Auflagen überarbeitet wurde, doch in seiner Hauptrichtung unverändert blieb. Der Grund aber, warum ihm diese Dauer beschieden war, liegt darin, daß es nicht ästhetisiert, sondern von einem für vielerlei Schönes gleichmäßig Empfänglichen geschrieben ist, der ohne viel Umschweife sagt, wie's ihm vor dem Kunstwerk ums Herz ist, doch dabei das Urteil nicht auf eine Lehre und nicht bloß auf das Gefallen, sondern hauptsächlich auf das Verstehen aus der Zeit heraus gestellt hat.

Herstels erster großer Erfolg war, daß er 1854 für die Wiener Botivkirche den preisgekrönten Entwurf schuf; es war eine Nachbildung französischer Kathedralen, eine große Leistung, wenn die Nachbildung wirklich eine solche sein kann. Mir hat die Kirche jederzeit ein wenig den Eindruck gemacht, als sei sie aus Dragant; als dürfe man sie nicht für ganz voll nehmen, da sie ja nur ein sehr großes und sehr schönes Spielzeug sei. Man muß eben nicht vergessen, wann sie entworfen wurde, nämlich zu einer Zeit, da es noch ein Verdienst war, die Gotik nicht ganz in den trockenen Formen zu handhaben, die Vincenz Statz am Dom zu Linz vom Rhein nach Österreich versetzte, oder mit der Mocker den Prager Dom vollendet.

Später wurde Herstel der eigentliche Führer der Renaissance in Wien. Mir will scheinen, auch hier sei das Gute in seinem Schaffen nicht neu, als stehe er weit unter Semper und selbst unter manchem seiner minder berühmten Zeitgenossen. Ich wenigstens habe ein unglückliches Gedächtnis hinsichtlich Herstels Bauten! Mir ist immer, als habe ich sie schon gesehen, wenn ich das erstmal vor sie trete; und wenn ich meines Weges gezogen bin, erinnere ich mich nicht mehr klar, wie sie aussehen. Der Fehler, der dies Wielen gewiß nicht gerecht erscheinende Urteil hervorrief, liegt wohl zweifel-

los an mir, da andere gerade durch die Gestaltungskraft des gefeierten Wieners sich mächtig angeregt fühlten.

Aber die kunstgeschichtliche Aufgabe der Architektur war immer noch nicht vollendet. Semper brachte die Hochrenaissance nach Wien, die dann Karl von Hasenauer durchführte; das Barock fand willige Aufnahme, die Deutsch-Renaissance nicht minder. Alle Stile aber erhielten einen gemeinsamen neuwienerischen Oberstil, und dieser ist entscheidend. Kein Mensch ist vor Hansens Hellenistif, Schmidts Gotik und Ferstels Renaissance, vor diesen Wiedererweckungen von zwei Jahrtausenden Baugeschichte einen Augenblick in Zweifel, daß das Alttümliche im Grunde nur ein äußerlicher Schmuck, und daß das Wienerische der starke, entscheidende Teil in diesen Bauten ist. In Wien ist das Parlamentshaus griechisch, in Pest englisch-gotisch. In Wien sollte es allgemein ideal, in Pest nach dem Geist des für die freiminnige Verfassung Ungarns vorbildlichen Landes werden. In beiden Fällen ist es modern und deutsch. Der Erbauer des Pester Parlamentes, Steindl, ist ein Schüler Schmidts und hat trotz seiner Anlehnungen an Barry, Scot, Waterhouse und andere Engländer nicht mit einem Zuge seine Herkunft verleugnet. Pest erweist sich in jedem Zuge künstlerisch als deutsche Stadt, trotz allem magyarischen Sporenrasse und Schnauzbartstreichen. Denn die Artung des Bauens, die Sprache der Profile, die Auffassung der älteren Kunstweisen, der zu erreichenden Ziele, nicht die Auffrischen machen das Wesen der Baukunst aus. Und wie die Berliner Malerei der sechziger Jahre um gleicher Gründe willen französisch ist, so ist und wird wohl noch lange das, was Tschechen, Magyaren, Kroaten und andere Völker des Südostens bauen, deutsch, wienerisch sein, ebenso wie das, was sie malen, nichts anderes ist als Münchener Kunst von gestern.

Die breitere Auffassung des Lebens gab der Baukunst überall Anregungen. Ein Künstler legt dafür Zeugnis ab, der in Berlin gebildete, aber in Petersburg durch eine ins große gehende Bauhätigkeit der Enge deutscher Verhältnisse entrissene Ludwig Bohnstedt. Er wurde durch den ersten Wettbewerb für das Berliner Reichstagsgebäude durch ganz Deutschland berühmt. Schon vorher hatte er sich unter den Fachleuten einen Namen dadurch gemacht,

daz̄ er in der Art des zeichnerischen Darstellens seiner Entwürfe die übliche Ängstlichkeit durchbrechend, gerade durch diese die Laien für seine Kunst zu erwärmen wußte. Er beteiligte sich an den Wettbewerben aller Länder, selten ohne Erfolg. Als ich in seiner Werkstatt arbeitete, schuf er an einer Kirche in Portugal und einem Bundespalast für Bern. Er war aus den Grenzen Deutschlands herausgetreten, nicht nur in seinen Zielen, sondern auch, trotz seiner Berliner Grundstimmung, in der Kunstauffassung. Die einfach große, dem Pariser Louvre sich in den Hauptgliederungen anlehnende Schauseite seines Reichstages zwang die Preisrichter über alle Bedenken gegen den Grundriß hinweg. Unter dem Drucke der begeisterten Öffentlichkeit sprachen sie ihm gegen den Widerspruch der eigentlichen Fachleute den Preis zu. Er hätte sich schwerlich lange die ihm entgegengetragene Kunst zu erhalten vermocht. Aber es ist immerhin ein sehr bezeichnender Beweis für die am Eigenen schwankend gewordene Stimmung in Berlin, daß eine so wenig aus dem Rahmen der dort üblichen Formengebung hinausgreifende Arbeit, lediglich durch den Schwung eines einfach großen Gedankens, so unbedingt den Sieg ersehnen konnte.

Auch in der Folge fehlte Berlin der packende, schlichte und große Bau. Die besten Thaten der Berliner Baukunst liegen auf einem anderen Gebiete, in der Durchbildung des Grundrisses, namentlich im Wohnungsbau. Obgleich in den Zeiten der Centralheizung, der elektrischen Beleuchtung, der Fahrstühle die Anforderungen an Bequemlichkeit des Wohnens außerordentlich gestiegen sind, obgleich der Aufwand immer größer wird, das Raumbedürfnis trotz der Kostbarkeit des Platzes wächst, haben doch die Berliner Künstler, wie etwa Kaiser & von Großheim, alle sich bietenden Schwierigkeiten nur zur Steigerung der Anstrengungen geführt, ein vornehmes Haus wohnlich und ein wohnliches Haus vornehm auszustalten. Der Baumeister schafft für die Bauherren, nicht für die Kunst allein: Ihm schwebt die Aufgabe vor, dem Besteller ein Haus zu errichten, in dem dieser sich wohl fühlt. Die schwerste Sorge dabei ist die geringe Selbständigkeit und der bescheidene eigene Geschmack der Bauherren. Jeder Baumeister ist froh, wenn er einen entschiedenen und nur einigermaßen verständigen Willen

antrifft. Aber nur zu oft ist der eigentliche Bauherr die Meinung der Bielen, der Gäste im Haus. Die Furcht vor dem Urteil dieser hält den Herrn ab, sich selbst frei zu geben. Sie legt ihm Verpflichtungen auf, die er beiseite zu stellen sich nicht traut. Am besten ist der Baumeister daran bei den reichen Leuten, die vor allem ein schönes Haus wollen, koste es, was es wolle. Der Aufschwung Deutschlands macht, daß diese nicht mehr so sehr selten sind. Es entsteht das Haus, daß dann für jeden paßt, der es bezahlen kann, der es zu erhalten vermag. Aber die Freude des Baukünstlers ist doch das besondere Haus, das dem Bauherrn auf den Leib entworfene. Die Kunst, auf das Wesen des Bauherren, auf seine kleinen und großen Wünsche einzugehen und diese nicht als Beschränkung, sondern als ein Mittel zur Vertiefung der künstlerischen Aufgabe zu machen, ist zu keiner Zeit der Welt höher entwickelt gewesen. Nur selten kommt aber die künstlerische Absicht rein zum Ausdruck. Selbst unsere vornehmsten Leute sind dafür zu unfrei. Sie bestellen wohl ein einfache vornehmes Haus. Aber wenn mit der Einfachheit, das heißt mit dem Verzicht auf lauter Schmuck, und mit der Vornehmheit, das heißt mit der vollendeten Ausgestaltung der wesentlichen Bauteile in Stoff und Arbeit Ernst gemacht wird, können sie sich nur schwer entschließen, dem Unauffälligen ihre Mittel zur Verfügung zu stellen. Sie wollen etwas sehen für ihr gutes Geld, sie wollen, daß den Gästen gesagt wird: Seht, welche Mittel ich an eure Bewirtung wendete! Die Gewöhnung an den Wohlstand, wie sie England besitzt, fehlt uns zur Zeit noch. Wenn Künstler, wie Otto March, Ihne und andere daher zum deutschen Hause die Vorzüge der englischen Einrichtungen hinzufügten, so ist dies nur noch eine Bemehrung der Saiten, worauf der deutsche Baumeister zu spielen vermag. Ihnen lag vor allem an der werftüchtigen Behandlung des Stoffes, an der englischen Ehrfurcht vor guter Arbeit, an der Abneigung vor Prunk. Sie brauchten nicht zu fürchten in Nachahmung zu verfallen: Denn das deutsche Wohnhaus birgt in sich eine Reihe von so stark ausgeprägten Forderungen, daß englische und amerikanische Gestaltungen es wohl beeinflussen, nicht aber in seiner selbständigen Entwicklung aufhalten können. Denn ein Herr ist anerkannt, der vor verstiegener Idee-

lismus und vor Stilechtheit behütet, das thatfächliche und auf jeden Teil seines Rechtes eiferfüchtige Bedürfnis.

Dies ist es, was den Stilstreitereien ein Ende bereitete. Lange tobte der Kampf über die Frage, welche Rolle dem Eisen und Glas in der Baukunst zufallen werde. Der Londoner, der Münchener Glaspalast, die Ausstellungsbauten, die Bahnhofshallen ließen ihn immer aufs neue entbrennen. Am Eisen scheiterte der Stil, scheiterte die Ästhetik. Wird es möglich sein, den neuen Baustoff schön und dabei doch sinngemäß zu verwerten? Die Theoretiker der Baukunst suchten ihn zu bearbeiten, um an ihm die bildende Kraft ihrer Gedanken zu bethätigen. Je nach dem Erfolge verkündete man bald die Zeit des neuen Stiles, bald die Unfähigkeit des Eisens, künstlerische Wirkungen zu ergeben. Das Eisen kann, als Stütze verwendet, sich mit sehr bescheidenen Querschnitten begnügen. Das düstige, dünne Aussehen dieser bot allen Künsten des Auszschmückens Hohn. Man empfand sie als zerbrechlich. Mochte die Rechnung des Ingenieurs und die Erwägung des Kämers der Eigenschaften des Eisens auch noch so überzeugend beweisen, daß diese dünne Säule mehr trage als jene dicke von Holz oder Stein, gegen die auf Empfinden beruhende künstlerische Unwahrcheinlichkeit war damit nicht anzukämpfen. Das dünne Gerüst des eisernen Trägers, der eisernen Brücke war als haltbar berechnet und erprobt. Die Empfindung konnte jedoch diese rechnerisch gewonnene Überzeugung nicht aufnehmen; sie sträubte sich gegen das Wissen. Dem Bau des Ingenieurs schienen schon deshalb höhere künstlerische Leistung verschlossen, weil er nicht als Denkmal wirken könne; weil er, wenn schon schwer von der Haltbarkeit, so doch erst recht nicht von deren Dauer überzeuge. Denn die künstlerische Überzeugung stammt nicht aus dem erwägenden Verstande, sondern aus dem Gefühl für die zur Erfüllung des Zweckes notwendigen Massen. Die architektonische Gliederung als angefügte simbldische Form kann hierbei nur wenig nützen. Sie ist gut, um die Aufgaben des einzelnen Gliedes zu erklären, kann aber nicht dahin wirken, ihre dauernde Erfüllung glaubhaft zu machen.

Man suchte nach Stilen, in denen zarte Massen verwendet worden waren. Der maurische, der gotische waren für Eisen-

bauten besiebt. Doch kam es im Grunde zwischen Architekten und Ingenieur zu einer immer tieferen Entfremdung. Das Künstlerische, das dieser der Werkform anfügte, empfand jener, der die billigste und knappste Gestaltung suchte, zumeist als Ballast, als unnütz, ja als schädigend. Der Ingenieur ließ um seinen Entwurf im besten Falle vom Architekten einen Mantel hängen, und zwar mußte dieser dort angebracht werden, wo er das Wesentliche, den inneren baulichen Zusammenhang der Eisenteile, nicht störte.

Wo immer, sagt Streiter in seinem Buche Architektonische Zeitschriften, wo immer Eisenkonstruktionen in bedeutenden Abmessungen offen liegen und für sich allein auftreten, da zeigen sie sich schlechterdings spröde gegen künstlerische Gestaltung. Die Hoffnung, daß die Zukunft das bis zur Stunde nicht Erreichte bringen werde, könne mit Sicherheit als trügerisch bezeichnet werden. Denn die Möglichkeit, eine Werkform in Eisen durch ihre Einzelzwecke versinnbildlichende Formen zu einem nicht mehr allgemein starren, sondern zu einem in jedem Gliede belebten Körper auszubilden, sei durch die Artung und Zusammenfügung des Stoffes ausgeschlossen. Die einzige solche Möglichkeit der künstlerischen Ausgestaltung der Werkform liege darin, daß die Glieder des Körpers durch den Ausdruck eben ihrer Körperlichkeit uns ihr Zusammenwirken zu einem Zustande wirklichen Gleichgewichts fühlen lassen. Aber die fleischlose Dünne und steife Trockenheit der einzelnen Bauglieder, die durch Berechnung gegebene Gebundenheit der Anordnung, die Menge sich durchkreuzender fast körperloser Linien, deren Sinn und Zweck nur dem Fachmann, nicht aber dem Gefühl fassbar sei — all das lassen uns den Eisenbau künstlerisch gleichgültig erscheinen. So erkennt zwar Streiter an, daß manchmal den Gesamtumrißlinien oder den durch sie ermöglichten riesigen Innenräumen ein gewisser schönheitlicher Reiz nicht abzusprechen sei; eine bedeutende, echt künstlerische Stimmung hervorzurufen werde aber auch dem großartigsten Eisenbau nicht gelingen.

Gerade bei diesem Vertreter der jüngsten Ästhetik, einem Manne, von dem ich noch viel Belehrung erhoffe, wundert mich diese Ansicht. Meines Ermeßens ist sie heute bereits überholt, nicht durch neue baukünstlerische Leistungen in Eisen, sondern durch

den Wandel unseres Verhältnisses zu den Bauten. Freilich lässt sich dies nicht beweisen, sondern nur feststellen; und zwar kann ich das zunächst nur an mir und dann durch die Beobachtung jener, die von ästhetischen Grundsätzen unbeschränkt empfinden. Der Eindruck des Unwahrscheinlichen, den früher die Eisenbauten ihrer Haltbarkeit nach erweckten, scheint mir ganz verschwunden zu sein. Ich habe vielmehr überall bei Nichtfachleuten nicht nur Vertrauen, sondern bei schwereren Bauten in Eisen stets Unbehagen über diese Schwere gefunden. Wie sich ein Ägypter alter Schulung wohl erst daran gewöhnen müsste, daß auch die korinthische Säule die Last eines Steingebälkes trug, und daß sie dieser trotz ihrer Schlanke mit Sicherheit widerstand; wie der romanische Meister wohl auch anfangs ein Empfinden des Unbehagens gegenüber den gotischen Bauten hatte — besaß es doch der klassisch Gebildete ebenso — so ist einfach durch Angewöhnung dieser Zweifel beseitigt worden. Dagegen erscheint uns der ägyptische, romanische Bau schwer. Die als eisern anerkannte schlanke Stütze wirkt nicht mehr beunruhigend auf uns. Die Forderung, das Eisen im Bau als solches sehen zu lassen, es nicht zu verhüllen, wie vorher beliebt wurde, erleichterte den Übergang.

Wir empfinden bereits anders als unsere Väter. Die älteren Betrachter eines Eisenbaues werden uns vielleicht vorwerfen, daß wir roher empfinden; wir aber können ihnen dies ruhig zurückgeben. Jene hatten ein vorzugsweise formales, wir haben ein auf Kenntnis des Stoffes begründetes Empfinden; jenen war die schöne Form, uns ist die richtige, zweckdienliche Anwendung die Grundlage des Empfindens. Die dicke Eisenfäule widerstrebt uns bereits ebenso sehr, wie ihnen etwa die zu dicken Beine eines Holztisches oder der zu schwere Träger unter einer Balkendecke.

Auch glaube ich nicht, daß sich der Satz Streiters wirklich aufrecht erhalten lässt, der Eisenbau könne den Zustand glücklichen Gleichgewichts nicht erlangen und mithin nicht zur Erzielung höherer Kunstgebilde führen. Es müßte erst feststehen, daß es einen gewissen Grad von Fleischigkeit gebe, unter den man in der Kunst nicht herabgehen dürfe. Die Sprödigkeit des Eisens gegen die bisher übliche Kunst ist nicht gegen die Kunst selbst, sondern nur

gegen deren vom Stein entlehntes Empfinden gerichtet. Dieses ist aber nicht ein durch Schlussfolgerungen entwickeltes, sondern ein vom vorhandenen Stoff entlehntes; unser Gefühl für Verhältnisse, für das Fleisch in der Baukunst ist von einem Stoff mit bestimmten Eigenschaften entnommen. Mit dem neuen Stoff muß notwendig ein neues Schönheitsempfinden, ein neues Gefühl für Verhältnisse kommen.

Beim Eintritt in große Eisenhallen habe ich an mir und an anderen deutlich eine starke künstlerische Erregung bemerkt. Es hilft dort die Größe des Ganzen dazu, die Einzelform zu unterdrücken, es herrscht dort völlige Klarheit über den Wert der Einzelpartien, die sich durchkreuzenden, fast körperlosen Linien verlieren in ihrer vielfachen gleichartigen Anordnung das Verwirrende, sie werden hinreichend deutlich begriffen und wirken ruhig. Es hat nicht viel Zweck, diesen Eindruck als minderwertig zu bezeichnen. Sind wir doch auf dem besten Wege, daß die Mehrzahl des Volkes und ein großer Teil der Bauenden diese Eindrücke als ästhetisch befriedigend hinnehmen. Daß sie anderen, kunsttheoretisch Gebildeten, nicht behagen, könnte diese sehr leicht in einen Widerspruch mit der fortschreitenden Welt bringen, bei dem sie unbedingt unterliegen werden.

Es handelt sich also nicht um die Frage: wie bilden wir das Eisen, damit es unserem Empfinden entspreche! sondern um die viel wichtigere: wie bilden wir unser Empfinden, daß es dem Eisen entspreche?

Der Ruf jener, die auch im Brückenbau Schönheit forderten, gipfelte in dem Wunsch, daß die Bauart leicht als haltbar verstanden werde. Das bot die Hängebrücke: im Grunde nur zwei über das Thal gespannte Tau oder Ketten, an denen die Fahrbahn aufgehängt ist. Eine einfache Linie, die als naturgemäß jedermann einleuchten muß. Freilich war in ihr die Standfestigkeit gering. Nicht nur, daß die Hängebrücke thathächlich schwankte, sie erweckte noch mehr den Eindruck des Schwankens. Ihre Linie war durch die angehängte Last bestimmt, sie mußte durch Änderung der Last bei der Benutzung, durch Wagen, Eisenbahnen, Menschen verändert werden, wie jedes freigespannte Tau bewies.

Die Kunst des Ingenieurs ging auch aus anderen Gründen auf eine steife Anordnung aus. Die Röhrenbrücken, die Trägerbrücken boten diese. Aber gegen sie sprach die Empfindung, daß diese Form in ihrer Geradlinigkeit, ihrem weiten freien Schweben die Kräfte verschleiere, die Lasten und deren Tragen nicht sinnfällig mache. Für Deutschland fand sich in der Mainzer Rheinbrücke, bei deren Entwurf gerade auf das Einstimmen in die herrliche Landschaft besonders Gewicht gelegt wurde, zuerst die allseitig befriedigende Form: Es war die Bogenbrücke, die Übertragung des als haltbar schon vom Steinbau her empfundenen Bogens auf das Eisen. Hartwich schuf diesen vielgerühmten und für die weitere Entwicklung tonangebenden Bau seit 1861.

Auch hier war es nicht so sehr der Wandel der Formen, als vielmehr der Wandel des Empfindens für die Werte des Eisens, der mit den Formen versöhnte. Mit immer größerer Ruhe konnte der Ingenieur darauf vertrauen, daß die durch die Rechnung gefundene Form, also die mathematisch richtige, auch vom Beschauer als überzeugend hingenommen werde. Die großartigen Eisenwerke der Folgezeit fanden widerspruchsfreie Annahme. Selbst den früher abgelehnten Balken wußte Georg Mehrtens in der Überbrückung der Weichsel bei Tordon in eine als künstlerisch empfundene Form zu bringen; die wunderliche Grundgestalt der Auslegerbrücke Klaus Köpcke in Blasewitz bei Dresden in einer Weise anzuwenden, die zwar gerade unter den Fachleuten vielfach ästhetisch beanstandet wurde, die aber doch durch die Klarheit, mit der die im Bau wirkenden Kräfte dargelegt sind, auf mich einen beruhigenden Eindruck macht. Ich kann zwar niemandem dies Gefühl als ein notwendiges ansinnen, aus dem Mangel dieses Gefühles ihm keinen Vorwurf machen, sondern nur feststellen, daß sich bei mir jene Angewöhnung vollzieht, und daß ich keineswegs die sinnbildliche Formengebung an den Einzelheiten vermitte, ebensowenig wie äußerlich angefügten Schmuck. An dem Riesenbau des Eiffelturmes wurde erst recht aller Welt klar, daß sich hier eine neue Form der Schönheit aus der technischen Wahrheit ergebe, gegen die zu verschließen nur dem möglich sei, der eben auf seinen alten Anforderungen an ein Bauwerk, auf seinem sachlich nicht nachzuprüfenden

Gefühl für Verhältnisse stehen bleibt. Jene Eindrücke aber, die so viele vor den Bauten der Ingenieure empfinden, einfach für nicht ästhetisch zu erklären, geht nicht an. Sind doch die ästhetischen Bedenken daher entstanden, daß man im Eisenbau eine Gezeitmäßigkeit suchte, die außer ihm liegt; daß man an ihn mit unpassenden, also hier falschen ästhetischen Ansichten herantrat; und daß man jetzt erst damit beschäftigt ist, sich in die neuen von ihm gegebenen Bedingungen einzuleben.

Für den Hausbau ersetzt das Zimmerwerk, der Holzbau zu meist das Eisen. Die Grundbedingungen sind die gleichen. Semper sah im Eisenbau einen mageren Boden für die Kunst; fand, daß die Einschränkung der Massen in den Baugliedern auf das geringste mit der Haltbarkeit noch verträgliche Maß auf eine Bauform hinauslasse, die er als unsichtbar verspottete. Auch noch R. E. O. Fritsch sah in einem 1890 gehaltenen Vortrage in dieser Ansichtung das erschöpft, was sich über die Aussichten des Eisens als des Grundstoffes für den Stil der Zukunft sagen lasse. Es lasse sich wohl ein guter Eisenstil finden, wie es einen Holzstil gebe. Aber wie dieser neben dem Steinstil als dem maßgebenden stets seine volle Selbstständigkeit behauptet habe, so werde auch der Eisenstil selbstständig neben dem Steinstil einhergehen, nicht diesen umbilden. Dem frommen Glauben vieler, daß man im Eisenstil den für die Zukunft allgemein gültigen gewinnen werde, müsse man entfagen.

Das ist gewiß richtig, wenn man unter Stil eine Formenreihe versteht, die von nun ab auf alle Stoffarten zu verwenden ist, so daß auch der Stein im neuen, vom Eisen stammenden Stil, behandelt werde; so etwa, wie man lange das Eisen mit Steinformen umkleidete. Mir will eben scheinen, als liege hier der Fehler unseres Verhältnisses zum Eisen, daß wir seine eigentümlichen knappen Formen nicht als schön zu empfinden vermögen, weil wir sie sehr ungerechterweise mit ihnen fremdem in vergleichende Beziehung setzen. Daß sich durch die bisher zumeist fehlende saubere, zierlich durchgeföhrte Gestaltung der eigentlichen Zweckformen eine Schönheit werde finden lassen, die dann eben Eisenstil ist; daß es bisher den Ingenieuren nur zu oft an den Mitteln und öfter an dem Streben gefehlt hat, einen Eisenbau auch

nur annähernd mit der Feinheit und der liebenvollen Sorgfalt durchzuführen, die ein Steinmeß, Zimmermann und Tischler für seine Arbeiten einsetzt; daß grober Guß und plumpe Maschinennäßigkeit noch vorherrschen, hat den Glauben bestärkt, durch Umkleiden, durch Anstrich mit einem armseligen Grau das Eisen verdecken zu müssen. Wirklich künstlerische Durchbildung des Gusses, der Verbindungsglieder, geeignete Verwendung von Schliff, Vergoldung, farbige Bemalung, das heißt die sorgfältige Behandlung der zweckdienlichen Form, wird sicher schneller für das Eisen den Eisenstil herbeibringen als die Stilisierungsversuche der an anderen Stoffen gebildeten Künstler.

Große Wirkungen lassen sich durch Metall in Verbindung mit anderen Baustoffen, namentlich mit dem Gips, erzielen. Die aus Drahtgeflecht gebildete Rabitzdecke, die neuen Bauweisen freischwebender wagerechter Decken, die gewonnene Leichtigkeit in der Bildung weitgespannter Räume, ohne daß in diesen die Werkform augenfällig, ohne daß also auch durch diese Augenfälligkeit der Eindruck des Unwahrscheinlichen, Gebrechlichen im Semperschen Sinn erweckt wird, ist vielleicht eine wichtigere Neuerung für den Hausbau als die rein in Eisen gebildete Anordnung. Entscheidend ist hier die Zweckmäßigkeit, die widerspruchsfreie Erfüllung der gestellten Aufgabe, und zwar die rücksichtslose, um sogenannte ideale Anordnungen unbekümmerte Erfüllung.

Diese nun mußte sich auch an anderen baulichen Aufgaben versuchen. In keinem Gebiete zeigen sich die verwandten Zeitsströmungen deutlicher, als im protestantischen Kirchenbau. War bei den Katholiken die Gotik ein sicherer Besitz geworden, aus dem nur wenige sich in ältere Stile, etwa in den romanischen, noch weniger in neuere, die Renaissance oder gar das Barock, hinübergagten, so standen die Verhältnisse bei den Protestanten deshalb anders, weil man wohl empfand, wie es an einer eigenen, völlig dem Bedürfnis entsprechenden Bauform fehle. Die Bemühungen Schinkels um eine solche sind schon erwähnt. Der Gedanke, daß der Gottesdienst in dem wenigstens an Zeit die Predigt die unbedingte Vorherrschaft hat, eine andere Kirchenform beanspruche als der Messgottesdienst, war so richtig, daß er nicht zur Ruhe

kommen konnte. Neben zahlreichen anderen Versuchen trat namentlich die Berliner Schule und zwar Wilhelm Stier 1827, Ed. Knoblauch 1846 mit solchen hervor, in denen der Gedanke festgehalten wurde, die zum Anhören der Predigt und zum Empfang der Sakramente vereinte Gemeinde zu umbauen, entweder mit einem Saal, der allen Gemeindezwecken dient, oder mit einem Hauptraum für die Predigt und Sonderanordnungen für Taufe, Abendmahl, Geschließung, Totenfeiern.

Diesen Versuchen traten die Stilisten entgegen, die den Vorzug hatten, auf fertige Vorbilder hinweisen zu können. Sie stützten sich auf die Kunstgeschichte und wirkten mit dieser auf das Gestalten der Neubauten ein. Zunächst der preußische Gesandte in Rom, C. A. J. v. Bunsen, der 1842 auf die altchristlichen Basiliken wies. Eine vorhandene Grundform der Baukunst sei etwas Heiliges, Ehrwürdiges, seine Verlezung eine mutwillige Verkündigung an dem Grundverhältnis alles Seienden, eine Lüge gegen den Geist. Man solle aus dem Gottesdienst alle Willkür späterer Zeiten entfernen und mit den Urformen des Gottesdienstes zu jenen des Kirchenbaues zurückgreifen. Diese Anschauungen hatten König Friedrich Wilhelm IV. mehrfach zum Bau von Basiliken durch Persius und Stüler veranlaßt. Der Berliner Dom wurde bis 1848 als Basilika erbaut, kam aber über die Grundmauern nicht hinaus. Aber schon Bunsen wendete sich gegen diese alttümelnde und bei ärmlicher Ausführung scheunenartige Bauweise und wies auf den germanischen Gewölbebau, der die Sprache des deutschen Volkes rede. Diese Anschauung, daß die Gotik der Stil der Deutschen und der Stil einer schlichten, aber begeisterten Frömmigkeit sei, packte auch die Protestant. Unter ihnen entstanden die eifrigsten Lobredner für den Kölner Dom, die entschiedensten Vertreter der Ansicht, daß die fromme mittelalterliche Kunst für den Protestantismus die geeignete sei, und das jedes Abweichen von den Gesetzen edler Gotik ins Unkirchliche führe. Wie die Reformation nicht eine neue Kirche gebracht habe, sondern nur eine Reinigung der alten von Missbrauch, so sei sie auch Erbe des Mittelalters und der ganzen kirchlichen Entwicklung seit den Tagen der Offenbarung, gleich anderen christlichen Gemeinschaften. Also nicht nur

die altchristliche Kunst, sondern auch die aller folgenden Zeiten sei nicht katholisch, sondern allgemein christlich. Alles ist euer, hieß es mit dem Apostel, ihr aber seid Christi, Christus aber ist Gottes! Mit diesem Spruch dürfe sich der evangelische Baumeister den katholischen Grundriss aneignen. Und das sagte nicht etwa einer, der die Kirche verspotten wollte, sondern ein in Kunstfragen hochangesehener Geistlicher. Ein anderer, der als Kunstgelehrte sehr verdiente Pastor Heinrich Otte sagt: Hinsichtlich der Grundform gebe es nichts zu protestieren; man bedürfe keines neuen für evangelische Kirchen; es wären die Bestrebungen danach ein Unding, da es hier nur anzuerkennen und wiederzuverlangen gebe. Der gotische Kirchenbau gehöre nicht zu den schriftwidrigen Irrtümern; es sei die Frage also einfach unnötig, wo die Evangelischen mit ihren Planungen anzuknüpfen haben; denn es habe dies unzweifelhaft an der höchsten Blütezeit kirchlicher Bauthätigkeit, an der Gotik, zu geschehen. Die Katholiken freilich setzten dem mit mehr Recht entgegen, daß die mittelalterliche Kirche eine andere gewesen sei, kraft der Fortentwicklung der Überlieferung als die frühchristliche, und daß sich das Bauwesen mit diesem Wandel und ihm gemäß entwickelt habe; daß also die Gotik nicht eine christliche Kunst kurzweg, sondern eine christkatholische sei; ebenso wie der Orient eine christlich-griechische entwickelt habe. Die Reformation habe gerade das be seitigt, was die Gotik schuf, nämlich die mittelalterliche Form des Gottesdienstes, stehe also im vollsten Gegensatz zur Gotik.

Das Schwanken der Ansichten hinderte die Durchführung des Domes in Berlin und fand seinen Ausdruck beim Wettbewerb um den Entwurf der Nikolaikirche in Hamburg, die 1842 der Brand zerstört hatte. Die Aufgabe war hier klarer. In Berlin hatte man immer noch mit Nebengedanken zu kämpfen. Denn der Bau einer Kirche ohne eigentlich entsprechend große Gemeinde, zu der aber Preußens summus episcopus gehört, die ein Staatshaus ebenso wie ein Gotteshaus werden soll, bot schlechte Gelegenheit zur Entwicklung der Grundzüge protestantischen Kirchenbaues. Anders in Hamburg, wo es einfach galt, eine große Pfarrkirche zu schaffen, die nicht mit Nebenzwecken belastet war. Die sechs Fachmänner des Hamburger Preisgerichts gaben Semper den ersten Preis, den Eng-

ländern Scott & Moffat den dritten. Unter dem Einfluß des Kölner Dombaumeisters Zwirner wurde dieser Beschuß umgestoßen und erhielt Geo. Gilbert Scott den Auftrag, den Bau auszuführen.

Semper hatte einen frei ausgebildeten romanischen Stil gewählt, doch sich mit Absicht von strenger Nachahmung ferngehalten. Sein Grundriß ist eine Ausbildung der barocken Frauenkirche in Dresden: ein runder Kuppelraum, in den Achsen Ausbauten, dreiseitig für die Emporen, an der vierten für den Chor; in den Ecken die Treppen. Der Achsenausbau dem Chor gegenüber wurde zu einem Schiff verlängert, weil von hier aus Altar und Kanzel am besten zu sehen sind. Den Aufbau beherrscht die Kuppel über dem Hauptraum, dem Gemeindesaal. Sempers Begleitschreiben zu seinem Entwurfe zeugt für die volle Klarheit, mit der er sich aus dem Bedürfnis heraus die Aufgabe entwickelt hatte und aus der er sich als der Schüler aller vorhergehenden Zeiten, auch des Barock, fühlte. Unsere Kirchen, sagt er, sollen Kirchen des 19. Jahrhunderts sein; man soll sie in Zukunft nicht für Werke des 13. Jahrhunderts halten; man begeht einen Raub an der Vergangenheit und belügt die Zukunft; am schmähesten aber behandelt man die Gegenwart, denn man spricht ihr das Dasein ab und beraubt sie der monumentalen Urkunden.

Semper drang, obgleich geborener Hamburger, mit seinen Ansichten nicht durch; der Engländer baute eine dreischiffige gotische Kathedrale mit reichem Chorhaupt. Wenn sich Sempers Warnung, daß man die Zukunft durch einen solchen Bau belüge, nicht bewahrheitete, wenn wir sehr deutlich erkennen, daß die Kirche modern ist, so beruht dies nicht auf Scotts Verdienst. In seiner späteren Entwicklung hat dieser wohl gelernt, den alten Stil freier zu behandeln. Hier aber ist er durchweg stilvoll. Das Moderne am Bau ist nur die Unzulänglichkeit, das Unbehagen, das einen in fremdem Kleide überkommt. Ein Kandidat, F. Stöter, machte sich 1844 zum Mundstück der öffentlichen Meinung, die unbedingt für die Gotik war. Mit dem Abstande wird, wie mir scheint, dieser Mann immer mehr genannt werden, als eine Art Herostrat an der Entwicklung der Baukunst zur modernen Auffassung und am

Deutschum gegenüber dem Engländer. Aber man muß sich die Zeit mit ihrer Schwärmerei für das Mittelalter vergegenwärtigen, man muß sehen, wie sich in ähnlichen Gedanken die protestantische Geistlichkeit zusammenfand, wie die Vereine für christliche Kunst, das Stuttgarter Christliche Kunstblatt geradezu zur Vertretung dieser Ansicht gegründet wurden. Christliche Kunst ist die mittelalterliche. Mit der Reformation beginnt der Verfall. Daß der Protestantismus sich selbst damit am schmähesten behandelte, kam den Herren nicht zur vollen Klarheit. Die Ansicht saß fest in allen Gemütern: Künstlerisch habe die Kirchenerneuerung nur zerstörend gewirkt; es gebe keine protestantische Kunst!

Die herrschenden Ansichten kamen in dem von Abgeordneten vieler deutscher Kirchenregierungen bearbeiteten Regulativ für den evangelischen Kirchenbau 1856 in Eisenach zur Feststellung. Der Berliner Stüler, der Stuttgarter Leins, der Hannoveraner Hase waren die maßgebenden Fachleute; die Ergebnisse waren ganz im Sinne der Romantik. Man legte Gewicht auf die dem evangelischen Gottesdienst angemessene Grundform des länglichen Bieredes; wies auf die bedeutsame Anlage im Kreuz hin; duldet den Centralbau; empfahl als Stil den gotischen, romanischen und frühchristlichen, vorzugsweise aber den gotischen. Fest hielt man vor allem an der Ausbildung eines vom Schiff getrennten Altarraumes. Die Emporen wünschte man vermieden zu sehen. Nur Stüler trat für diese ein.

Man war in den Kirchenregierungen des Geredes von hohen Grundsätzen und künstlerischen Idealen sichtlich müde und wollte klare Gesetze haben, nach denen man die vorgelegten Entwürfe ablehnen oder annehmen könne. Und man genehmigte denn allerorten fleißig Bauentwürfe nach dem Eisenacher Regulativ. Wo die Mittel halbwegs ausreichten, kam man auf die Kreuzform. Sei dies nun jene Kleeblattartige der Kölner romanischen Bauten, wie sie Adler in seiner Thomaskirche durchführte, oder sei es die im deutschen Mittelalter zumeist gebräuchliche mit geradlinig abgeschlossenen Querschiffen. Mit immer größerem Geschick lernten namentlich die Gotiker hannoverischer Schule, den katholischen Grundriß für den protestantischen Gebrauch einzurichten, die Em-

poren nicht als lästige Einbauten, sondern als Glieder des Ganzen auszubilden, den Zweck auch mit den Hauptformen des Baues zu versöhnen, trotz der Einrichtung für den Gottesdienst des 19. Jahrhunderts das zu erzielen, was man kirchlich nannte und was besser als im geschichtlichen Idealismus gehalten, als altmeisterlich bezeichnet würde.

Ein Künstler dieser Art sei als der gefeiertste herausgegriffen, jener, der die größte Anerkennung als Kirchenbaumeister errang, Johannes Dzen. Sein Stil ist auf dem Hases begründet; auch er ist ein eifriger Freund des Backsteinbaues. Aber mehr als Hase greift er auf die Formen, die Viollet le Duc durch seine Veröffentlichungen seinen Verehrern so mundgerecht vorgesezt hat. Wie sich die Erkenntnis nicht aufhalten lässt, daß das heutige Nordfrankreich die Wiege und der Schatzbewahrer der Gotik in ihrer Vollendung ist, so kann heute kein Gotiker mehr ohne französische Formensprache auskommen. Dzens bauliche Thätigkeit deckt sich mit der der Berliner Maler. Während Adler, Orth und andere Berliner noch versuchten, die heimische Überlieferung auf den Kirchenbau zu übertragen, mit dem, was man weise Beschränkung nannte, und mit dem Bestreben, das einzelne Bauglied sinnvoll zu gestalten, geistreiche, wenn auch aus Mangel eigentlich bildender Kraft, unbeschiedigende Werke schufen, ist Dzen nie in Verlegenheit gekommen. Bequem und sicher konnte er Bau auf Bau schaffen, nie fehlte ihm die schönheitliche Form, denn diese war ihm nur ein Zusammenstellen von bekannten Einzelheiten, die gute Gruppe, der malerische Aufbau waren das Ziel des Äuferen, die Einbequemung des Zweckes in die altübernommene, ideale, weil bedeutungsvolle Kreuzform das Ziel des Inneren. Die sinnvolle Ausgestaltung hat sich auch bei Adler nicht auf den Grundzinn der Kirche erstreckt. Noch 1884 beschrieb er in dem Sammelwerk: Baukunde des Architekten die Kultusanlagen beider Bekenntnisse gemeinsam. Er schließt zwar alsbald die Kathedralen, Stifts-, Kloster- und Wallfahrtskirchen der Katholiken von der Behandlung aus, findet aber in den Pfarrkirchen eine Anhäufung von architektonisch verknüpften Bauteilen, die für beide gleich sind. Der Unterschied ist ihm überall nebenschlich. Er erläutert ihn zwar,

aber es fehlt jeder Hinweis darauf, daß dies Ergebnis infolge verschiedener Artung des Gottesdienstes grundsätzlich verschiedenartig sein müsse. Demgemäß schuf er auch. In seinen Kirchen ist nur aus der Einrichtung, bestenfalls durch die stärkere Betonung des Emporenbaues zu erkennen, welchem Bekenntnis sie angehören.

Bei beiden Künstlern erlangte der formale Idealismus über die von Semper geforderte Zweckerfüllung den Sieg, über jene Kunstbestrebungen, die die Theologen als rationalistisch ablehnen zu müssen glaubten. Der Grundgedanke war: Man wollte Kirchen haben, die schön und kirchlich seien; die Zweckerfüllung habe sich diesen Forderungen unterzuordnen. Man hatte rückwärts schauende Ideale, stellte sich nicht ein eigenes Ziel, sondern suchte ein fremdes, so gut es ging, zu erreichen.

Wie die Berliner Maler der französischen Schule, so hat ihr Geistesgenosse Ozan diesem saftlosen Idealismus trefflich gedient. Die Baukunst, die er ausübt, ist geschmeidig, glatt, makellos, bringt stets ein sauberes, gefälliges Ganze. Sie beherrscht die Mittel in so hohem Grade, daß sie nicht in Verlegenheit zu bringen ist. Mir ist sie, seitdem ich mir darüber klar geworden bin, daß die Kunst nicht bloß das Schöne erzeugen solle, sondern innerliche Zwecke verkörpern müsse, immer peinlicher geworden. Ich sehe da eine unangenehme Seite der protestantischen Geistlichkeit baulich wirksam. Der Pastor, der seine Frömmigkeit äußerlich schaubar zeigen will, der sie in Haartracht und Mienen, in Kleidung und Tonfall der Stimme befundet. Nicht die markige Kraft des Bekenntens steht in Ozans Bauten, nein, sie triefen von Pomade, von glatter Augendienerei. Schon oft hatte ich darauf hinzuweisen, wie gerade dem Idealismus, dem, der auf Beherrschung der Kunstmittel drängt, die Schwäche der geschichtlichen Kunstschule anhaftet. Wem es ernst ist um die Dinge, und wem die Augen scharfsichtig genug wurden, um durch die Form in deren Kern zu schauen, dem wird gerade die formale Vollendung als leichtfertige Flachheit erscheinen.

In zwei Fällen, an der Wiesbadener Reformationskirche und an der reformierten Kirche zu Osnabrück trat zuerst die ausdrückliche Aufgabe an die Architekten heran, aus den Forderungen, die der Gottesdienst stellt, Eigenartiges zu schaffen. 1887 trat ein

fässischer Theologe, Emil Sulze, mit der Forderung auf, für die Gemeinde einen allen ihren Zwecken dienenden Saal zu schaffen. Ich konnte ihm aus der Kenntnis des Bauwesens in protestantischer Zeit nachweisen, daß die von ihm geforderten Formen tatsächlich schon im 17. und 18. Jahrhundert geschaffen worden seien; daß es nur gelte, mit der Aufnahme der Überlieferung nicht bei dem 15. Jahrhundert stehen zu bleiben, sondern die folgenden Jahrhunderte einzuschließen. Bisher hatte man die protestantischen Bauten als auf der tiefsten Stufe der Kunst stehend verurteilt, als Ställe, Scheunen von unwürdiger und, wo sie geschmückt sind, von leistungsfertiger Gestaltung gescholten. Ein zweiter Geistlicher, Karl Lechler, schrieb 1883 in einem Das Gotteshaus im Lichte der deutschen Reformation behandelnden Buche gegen das Festhängen am Alten und stellte Forderungen für neue Gestaltungen auf, freilich noch stark beeinflußt von ästhetisierenden und symbolisierenden Gedanken. Mit dem Erscheinen meines Buches über den Barockstil stellte sich dann eine Reihe von Kämpfern für einen Wandel im protestantischen Kirchenbau auf den Plan. Sulze an der Spitze, dann in Darstellung des Entwicklungsganges Oskar Sommer 1890, in Feststellung der Forderungen für eine Gemeindekirche Chr. Rang 1894, auf den ganzen Gottesdienst Friedrich Spitta 1895, in der Anwendung auf die reformierte Kirche G. Frank, auf die bauliche Durchführbarkeit A. Tiede. Die Flut der Aufsätze stieg um so mehr, als die Ausgestaltung des kirchlichen Lebens, wie ihn Bornemann, Sulze, Rade, Harnack, Baumgarten und andere gleichzeitig anregten, mit in die des Bauwesens hineinspielten. Auch an gegnerischen Stimmen fehlte es nicht, namentlich war das Christliche Kunstblatt gegen das Neue Dogma eingenommen, das ihm jenes des Nationalismus zu sein schien. Die Berliner Architekten suchte ich 1891 durch einen Vortrag für die Lösung der Frage zu erwärmen und fand hier in Otto March einen Genossen, der sie nicht als eine ästhetische, sondern als eine kirchliche zu erfassen verstand, und in K. E. O. Fritsch einen Mann, der den Gedanken mit großem Eifer und nicht minderem Wissen fortführte. So erschien 1893 das von der Vereinigung Berliner Architekten herausgegebene Werk: *Der Kirchenbau des Protestantismus*

mus, thatshächlich eine Schöpfung allein Fritschs, da er den zu seiner Unterstützung berufenen Ausschuß sehr bald an diesem Eindringen in den Stoff überholte. Der in Berlin 1893 abgehaltene Kongreß für protestantischen Kirchenbau führte eine weitere Klärung herbei; diese abzuschwächen dürfte dem erneuten Bestreben einzelner Kirchenregierungen, Gesetze für die Kirchengestaltung zu geben, schwerlich gelingen.

Durch den Pastor Beesenmeyer in Wiesbaden wurden für die dortige Kirche neuartige Forderungen aufgestellt. Sie sollte das Gepräge eines Versammlungshauses der feiernden Gemeinde, nicht eines Gotteshauses im katholischen Sinne tragen; einheitlich im Raum, nicht in Schiff und Chor geteilt sein; die Kanzel sollte in der Mitte des Baues liegen, wo auch die Feier des Abendmahles stattzufinden habe; es sollte also der Altartisch vor der Kanzel stehen. Dies erhielt den Auftrag hierzu. Schnell beholzen wie er ist, schuf er 1892 eine Centralanlage mit vier Chören um den rechtwinklichen Raum und setzte in einen Chor Altar und Kanzel, in die anderen drei die Emporen, hinter den Altarchor die Türme. So ward aus der Kirche eine rheinische Kreuzanlage mit sehr kurzem Langhaus, nur mit dem Umstande, daß der Altar im Langhaus steht und daß dort, wo jedermann, selbst der Kunstunkundige, den Altar, wo er das ewige Lämpchen flimmern zu sehen erwartet, die Rückseite der auf den Emporen Sitzenden zum Fenster herausschaut; daß also die Entwicklung des katholischen Chorhauptes in einer ihrer vornehmsten Gestaltungen ganz einfach für die Gliederung eines Saalbaues angewendet wurde. Das erscheint mir als hohler Formalismus, als ein solcher, der mit fertigen schönen Formen arbeitet, ohne sie auf ihren Wert zu prüfen. Urprotestantisch im Innern, sagte das Christliche Kunstblatt, urkatholisch im Äußern, eine bauliche Lüge, das ist der Humor davon!

Bei dem Wettbewerb für die sehr bescheidene Osnabrücker Kirche 1892 war ich einer der Preisrichter. Ich wandte mich gegen einen Plan, der wieder einen chorartigen Abschluß für den Gemeindesaal wählte, hauptsächlich weil dort in einer vorwiegend katholischen Stadt die reformierte Kirche darauf sehen mußte, daß ihr Bau nicht entlehnt erscheine. A. G. O. Fritsch sah bei der Besprechung

dieses Vorgehens darin einen Beweis für meine Einheitigkeit, da die Linie der Umfassungsmauer sich ja der der Sitzbank anschmiege. Wunderbar ist nur, daß sich in anderen Saalbauten diese Anschmiegeung nie nötig macht. Ich kenne wenigstens keinen, der in Form des vierblätterigen Kleeblattes oder des Kreuzes angelegt worden sei. Schall ist Schall, sagt Semper, sei er nun geistlich oder weltlich. Also wie der Vortragsaal am besten gebildet wird, so auch der Predigtaal. Jene Entlehnung alter Formen ist meinem Empfinden nach eine unangemessene Verbeugung vor der Kirchlichkeit. Kirchlich ist das Überlieferte, und die Überlieferung knüpft an katholische Zeit. Kirchlich ist also das Katholische, das von der Reformation Unberührte. Man wird den Mut haben müssen, ohne Humor die Kirche zu bauen, das heißt ohne jene bequemen Mittel auf die Stimmung zu wirken; dafür aber mit Ernst, mit dem Ernst, der aus dem Wunsch nach bester Erfüllung des Gottesdienstes hervorgeht; der der künstlerische Ausdruck dieses selbst ist, nicht die Entlehnung eines fremden Ausdruckes zum innerlich unwahren Aufputz der eigenen Absichten. Und darum gab ich im Preisgericht meine Stimme der schlichten Arbeit Otto Marchs.

Das Ende des Jahrhunderts hat Adler noch eine wichtige Aufgabe gebracht: Die protestantische Kirche in Jerusalem. Ihre Lösung ist bezeichnend. Die Kirche, zu deren Einweihung seit fast einem Jahrtausend zum erstenmal wieder ein deutscher Kaiser, diesmal in Begleitung von Vertretungen zahlreicher protestantischer Kirchenregierungen nach Palästina zog, ist im Stil des französischen Mittelalters gehalten. Als die Engländer in Rom ihre Kirche bauten, setzten sie ihren Stolz darein, daß sie englisch und modern aussehe; Burne Jones, ihr Modernster damals, malte sie aus. Unsere Idealisten sind anderer Ansicht; sie legen das Hauptgewicht auf die an sich zweifellos berechtigte kunstgeschichtliche Seite der Frage. Die deutsche Kirche soll stilvoll im Geiste von Palästina fortgebaut werden, im Geist der Kreuzfahrer des 11. Jahrhunderts, die sie begannen. Sie soll für die Stimmung dort, nicht für die Stimmung ihrer Erbauer passen; man glaubte nur dann fromm zu schaffen, wenn man ihr nicht anmerkt, daß sie von deutschen Nezern errichtet ist. Während die Russen schon längst gelernt

haben, daß eine russische Kirche, wo sie auch stehe, russisch aussehen müsse, fährt der deutsche Idealismus in seiner Selbstentmahnung fort zu beteuern: glaubt um Gotteswillen nicht, daß wir nicht wüßten, daß das, was wir bisher machten, nichts taugt! Seht, wie gut wir Besseres, Frömmeres nachzuahmen verstehen!

Solche Beispiele der Schwäche innerhalb des protestantischen Kirchenbaues anzuführen, lehren uns, wie viel noch zu thun ist. Die Protestationskirche in Speyer ist einfach eine katholische Bischofskirche. Sie protestiert nicht gegen Weihwedel und Messenlesen, wenigstens nicht durch die Form. Immer dieselbe Kraftlosigkeit der am Ideal frankenden Absicht auf das außer uns liegende Schöne, die scheitert durch den Mangel an Mut, mit der einmal als kirchlicher Stil seit dem Blühen der Romantik üblichen Gotik zu brechen, an die Überlieferung anzuknüpfen, die vor hundert Jahren einen selbständigen protestantischen Kirchenbau geschaffen hatte.

Das Ziel, das beim Eintreten in die Bewegung meinen Berliner Freunden und mir vor Augen stand, ist nur zum Teil erreicht. Der Kongreß wählte als Fortführer der Arbeiten die Idealisten, die bewährten Alten: Ozen, Adler u. s. w. Und diese sind ja der Meinung, daß alle Fragen von ihnen längst gelöst seien und daß es unbequeme Kinder seien, die schwer zu beantwortende neue stellen. Darum sei es besser, wenn die ganze Bewegung einschläfe. Aber trotzdem sind die Gedanken am Werke, sich Platz zu machen, wenn man gleich hier und da mit neuen Gesetzen sie glaubt eindämmen zu können. Der Berliner Kongreß wollte nicht Gesetze schaffen, sondern Hemmnisse beseitigen! Zum Teil gelang dies. Das Eisenacher Regulativ ist beseitigt. Das ist das wichtigste. Es ist dafür vorgearbeitet, daß eine selbständige, eine neue Kunst in die protestantische Kirche einziehen kann. Wohl hängt man vielfach an den mittelalterlichen Stilen fest, aber die Unduldsamkeit der Romantiker ist durchbrochen. Die Kirchenregierungen haben 1898 ihre neuen Gesetze, die im wesentlichen die alten sind, nur noch als Ratschläge den Gemeinden angeboten, die beim Bau in Betracht zu ziehen seien. Die Wege zum Eigenen, Selbständigen sind aber nun geöffnet. Man beginnt sich überall klar zu werden, daß der Kirchenbau nicht durch den Stil kirchlich wird, sondern durch die

Zweckerfüllung. Man kann nicht einen unkünstlerischen Gottesdienst künstlerisch machen durch baulichen Aufwand, durch Heranziehen von Formen, die ein anderer, stärker künstlerischer Gottesdienst für seine Zwecke schuf. In nur zu vielen protestantischen Kirchen katholischer Form erscheint die Gemeinde wie in ermierten Räumen, wie zu Gaste. Das ist eine falsche, eine heuchlerische Kunst, eine solche, wie sie die Mitte unseres Jahrhunderts überall hervorbrachte. Der formale Idealismus, die Schönheitstrunkenheit führt überall zur Lüge, so auch hier. Vollkommen kann nur der Kirchenbau sein, der aus dem Gottesdienst entsprungen ist. Wem dieser nüchtern erscheint, der wird eine nüchterne Kirche schaffen. Er wird unter den Gleichgesinnten viele finden, die in dieser Nüchternheit die Vollkommenheit sehen. Die Reformierten, die ihre „Betställe“ bauten, thaten dies nicht in der Absicht, Häßliches, sondern vom Geiste der Weltlichkeit Freies, edel Einfaches, Schönes höherer Art zu schaffen. Sie verabscheuten die gotischen Kathedralen als häßlich. Wer im Gottesdienst Wärme und künstlerische Anregung findet, der schaffe aus diesem Empfinden heraus. Er schaffe Formen streng in Erfüllung des Zweckes und schiele nicht links und rechts. In der Selbstausprägung liegt der Mut des Künstlers, in der scharfen Feststellung des Zweckes die Schönheit des Architekturwerkes. Selbst Fritsch, der sicher einen Tischler tadeln würde, dessen Waffenschrank wie ein Speiseschrank aussieht, sieht nicht ein, warum ein Predigtaal nicht wie ein Priesterchor aussehen solle, beide seien doch kirchlich! Das Neue, Eigene, Selbständige kann rasch kommen, seit die Kirchenregierungen wenigstens den Grundsatz klar anerkennen, daß der Gottesdienst den Bau bestimme, nicht der Stil; und daß die Überlieferung nicht mit Luther unterbrochen sei, sondern auch im 16., 17. und 18. Jahrhundert fortwirkte, uns zur Lehre. Die neuen Ratschläge haben denn auch die Stilsforderung aufgegeben und nur allgemeinhin die älteren, geschichtlich entwickelten und vorzugsweise im Dienst der Kirche verwendeten Bauformen empfohlen. Welcher Kirche? Doch wohl nur der eigenen! Damit ist dem Eigenartigen, Zeitgeborenen, wenn auch widerwillig, Raum gegeben. Das Neue wird nur unter Kampf zum Durchbruch gelangen, aber es wird sich durchringen, denn ein lebendiger Geist will eine lebendige Form.

Es sei mir nicht als ein Verbrechen gegen den Ernst der Kunst und des kirchlichen Wesens angerechnet, wenn ich dem Bau protestantischer Kirchen den der Bierpaläste entgegenstelle. Die Kunst stand auch hier vor der Entscheidung, Idealen oder dem Zweck zu dienen. Auch hier begann sie mit den Idealen. Sie baute schön, das heißt, sie hielt sich an die alten Vorbilder. In Hannover entstand ein Gasthaus, das im Volksmunde die Bierkirche heißt; überall schuf man Bierschlösser mit Türmen und Verließen, altdutsche Zimmer und nachgeahmte Ratsstuben. Der Humor äußerte sich nicht nur in Trinksprüchen und heiteren Wandbildern, sondern auch in der Ausgestaltung der ganzen Räume. Aber wieder zeigte sich, daß der Humor kein echter Kunsterzeuger ist. Selbst an den Stätten der Lustigkeit wurde er bald schal. Nur dort, wo das Bier ein Volksnahrungsmittel im höchsten Grade ist, wo es die Gesellschaft geradezu beherrscht, nur in München hat man mit vollem Ernst den Gasthäusern eine für ihre Zwecke eigentümliche Gestalt gegeben. Was Gabriel Seidl in dieser Beziehung schuf, lehnt sich wohl an alte Stile an, sucht aber nie einen Witz, macht nie Anspielungen; es geht durch Seidls Schaffen eine frohe Laune, die echt ist, ein Lebensbehagen, das ansteckt, weil es die vollendete Erfüllung seines Zweckes ist, ohne Seitenblicke auf andere Zwecke. Gerade weil seine Keller in München, sein Spatenbräu in Berlin nicht Schlösser, nicht Festhäle, sondern Bierstuben beherbergen, bieten sie die volle künstlerische Erfüllung der Aufgabe.

Hier in einer neuen und im Range der architektonischen Zwecke tief stehenden Aufgabe und dort in einer künstlich ihrer eigentlichen Überlieferung entrissenen, kam es zu dem gleichen Ergebnis: Nach unsäglichen Mühen um die Echtheit des Stils zur Gleichgültigkeit gegen diese.

Der Vorwurf, den sich die vorhergehende Zeit immer wieder von neuem machte, war, daß es der Gegenwart an eigenen Formen mangle, daß sie nur gelernt habe, fremde Stile nachzuhahmen, aus dem Geist anderer herauszuschaffen.

Die Beschäftigung mit dem Barock hatte für mich eine Erkenntnis mit sich gebracht, die andere Stile nicht bieten konnten, weil erst seit dem 16. oder richtiger seit dem 18. Jahrhundert neben

dem künstlerischen Schaffen ein sich schriftlich äußerndes künstlerisch-sophisches Denken hergeht: nämlich die Erkenntnis, wie wenig sich diese beiden dort für den Nachlebenden decken, wo die Wechselwirkung am klarsten zu beobachten ist, in der Baukunst. Seit Palladio glaubten die Klassizisten von Holland, Frankreich, England und Deutschland echt antik zu bauen. Ihr Werk war aber jedesmal ein solches, daß sich in ihm der Stil der eigenen Zeit stärker ausdrückte, als der der nachgeahmten Römer. Sollte es nun Schinkel besser gegückt sein, griechisch zu bauen; sollte Semper genauer Renaissance gebaut haben, als jene alten Meister ihre Vorbilder erreichten? Sollte nicht überall eine zeitliche und volkstümliche Sonderheit zu finden sein, die den Nachahmungen trotz den verschiedenen Vorbildern gemein ist? Und sollte diese Sonderheit nicht auch für den Mitlebenden erkennbar sein, obgleich er die fremden Stile mit gleich gefärbter Brille betrachtet als der Schaffende? Hinsichtlich der Baukunst suchte ich schon 1883 in einem Vortrag den Stil des 19. Jahrhunderts aus der Vergleichung des Alten mit dem Neuen festzustellen, trotz des eifrigen Bestrebens, das damals noch auf Echtheit hinging, auf jene Stilreinheit, durch die man allein ein in sich völlig abgeschlossenes, widerspruchsfreies Werk schaffen zu können glaubte. Wohl waren tüchtige Männer ebenso wie Fälscher damit beschäftigt, sich ganz in den Geist, in die Form, in die Arbeitsweise der Alten zu versenken. Schon dem Fälscher gelang es außerordentlich selten, besonders sowie er über die handwerkliche Nachbildung hinausging, den Kenner zu täuschen. Niemand konnte entgehen, daß die echtesten Münchener Zimmereinrichtungen, in denen das Ziel der Zeit, die völlige Verleugnung der eigenen Art erstrebt wurde, je künstlerischer sie durchgeführt waren, desto mehr Eigenes trotz den gegenteiligen Bestrebungen besaßen. Namentlich waren die zahlreichen Wiederherstellungen alter Kunstwerke, bei denen alle Kraft auf Neugebären des Alten gerichtet war, doch dem Aufmerksamen als solche immer wieder erkennlich. Es war etwas anderes als bloßes Unvermögen, daß den Unterschied schuf, nämlich ein verschleiertes Vermögen. Ebenso in der Malerei. Wie Teniers wohl das Lob abgewiesen hätte, als habe er einen Stil erstrebt, wie er in der Absicht auf Wahrheit

und nur in dieser schönen Werke schaffen wollte, so thaten es die neuen Künstler. Auch hier war es nicht die Absicht, sondern das verschiedene Wesen, was sie trennte. Defregger und Knaus waren andere als die, welche abgeschrieben zu haben man ihnen vorwarf. Selbst die Photographie und die in ihr liegende Schärfung der Empfindung für das zeichnerisch Richtige hatte darin nichts ändern können. Die Nachbildung einer antiken Bildsäule, die im 16., 18. und 19. Jahrhundert gefertigt wurde, so sorgfältig sie auch nachahmten, ist stets eine andere geworden.

Damals, 1883, nannte ich als das Wesentliche unseres Baustyles die tief in unser Schaffen eingedrungene Regelmäßigkeit und Gleichförmigkeit, daß strenge Einhalten der einmal als schön empfundenen Verhältnisse, das Übertreiben in der Richtung des Malerischen, weil dies nicht aus freier Empfindung, sondern aus einer nur mit Entschiedenheit durchführbaren Absicht geschehe, weil ein Gefühl für wohlgeordnete Anständigkeit dem Begabten ebenso ein Hemmnis, wie dem Schwachen eine Stütze sei. Der Mangel an Unbefangenheit gegenüber dem Gesetz hemme und hindere uns allgemein. Aber ich erkannte sehr wohl, daß das treffende Wort noch nicht gefunden sei, daß jeder von uns noch zu tief im Kampfe der Meinungen stehe, um einen Überblick über die innersten Triebkräfte unseres Schaffens zu erlangen. Der Stil unseres Jahrhunderts sei eben der Streit um die geschichtlichen Kunstdformen, der Kampf der verschiedenen Stile untereinander, das Anlehnen an Viele, das Wiederaufnehmen der Gesamtentwicklung früherer Schaffensart. Auch dies ist eine berechtigte Schaffensform, dessen mußte ich mir schon damals klar werden. War dies doch eine Folge der ganzen geschichtlichen Auffassung der Zeit, die ja auch die politischen Formen, die schriftstellerischen Offenbarungen aller Völker in unsere Gesamtbildung mit aufnahm. War doch gerade das Aufbauen des deutschen Reiches aus seinen geschichtlich gewordenen Einheiten im Werke; war es doch die Grundlage für den Volksfortschritt geworden im Gegensatz zu den zahlreichen Versuchen, aus neuen Gebilden heraus die Zukunft zu gestalten. In einer Zeit, die auf einen Bismarck folgte, konnte eine schulmeisternde Ästhetik so wenig wie fest eine geschlossene, die Vergangenheit verleugnende Kunstdform lebendig werden.

Überall klang durch Deutschland die Sehnsucht, modern zu werden. Man hatte genug der fremden Stile, man wollte zum eigenen gelangen. Die künstlerisch Thätigen erklärten dies zumeist noch für undurchführbar: nur im Anschluß an die Alten sei ein Fortschritt möglich. Der Schreck vor dem künstlerischen Unvermögen der vorhergehenden Zeit lag allen noch in den Gliedern. Das Alte allein schien ihnen Dauer zu gewähren; was modern sei, werde bald modern.

Wie wunderlich sich die Ästhetik, allzeit bereit den von der Kunst gefundenen Anschauungen ein Hinterthürlein in ihr System zu öffnen dazu stellte, zeigt Hermann Lozes Abschnitt über das Malerische in der Kunst in seiner Geschichte der Ästhetik in Deutschland, die 1868 erschien. Das Malerische ist ihm etwas besonders Bedeutungsmäßiges, da, von akademischen Gesetzen sich losringend, fast alle Kunst diesem zustrebte. Die Auffschließung der Deutsch-Renaissance hat dann diese Richtung noch mehr gestärkt. Loze baut seine Lehre auf dem Sprachgebrauch des Wortes malerisch auf: es sei das Zerstören der Regelmäßigkeit, die Bevorzugung des Zufälligen, also das, was Spuren eines Verfaßtes zeigt: das Alte, Geschichtliche, die Ruinen, der geborstene Fels. Man spreche nicht von einem malerischen Menschenkörper, wohl aber von einer malerischen Gestalt: es sei dies nicht die vollendete, sondern womöglich die in Lumpen gekleidete eines Alten.

Die Verschiebung des Verhältnisses von Ursache und Wirkung ist augenfällig. Die Meister seit Rafael sahen keineswegs im Alten, Verfallenen das Malerische, sondern hielten den schönen Menschen für das eigentliche Ziel der Malerei. Erst die Romantik erklärte in Anlehnung an die Mystik des Mittelalters für malerisch, für pittoresk, was sie zu malen liebte, nämlich das Ruinenhafte, Verwitterte in Menschen und Natur. Wäre Lozes Auffassung vom Malerischen richtig, so wären weitaus die meisten der höchst eingeschätzten Bildern, dann wäre sogar Rubens unmalerisch. Die Spanier wären es nur in ihren Straßenbildern, Murillo so wenig in seinen Madonnen wie Tizian in seinen schönen Frauen. Aber es ist immerhin ein guter Beweis für die Verschiebung der Begriffe, daß nun die Ästhetik, in der Absicht dem veränderten Schaffen

der Kunst in ihrer Lehre Raum zu geben, die ganze, eigentlich idealistische Malerei, ihr eigenstes Kind, als unmalerisch, also als zweckwidrig über Bord warf.

Zum Glück war das Verhältnis der Künstler zur klassischen und romantischen Ästhetik nun bereits völlig in den Zustand der Wurschtigkeit getreten, so daß die Maler jeden der Ihnen, der die Gesetze der Kunst zu verstehen strebte, für einen Dummkopf, sicher für einen solchen hielten, der einen zu seiner Ausbildung höchst ungeeigneten, für sein künstlerisches Schaffen aber sehr gefährlichen Weg betrete. Vom Heranwachsen einer neuen, auf psychologischer Beobachtung beruhenden Ästhetik hatten sie erst recht keine Kunde und haben sie noch heute keine.

Die Folge war vielfach eine innere Zerrissenheit bei den Künstlern, die über ihr Gewerbe zu denken sich nicht versagen konnten. Wer den Jammer der Zeit recht würdigen und verstehen will, der lese in H. G. v. Berlepschs Buch über Gottfried Keller als Maler nach: Da spricht einer, der auch als Künstler ein Großer hätte werden können, wenn man ihn hätte in Ruhe gelassen mit dem Besserwissen und der Bevormundung. Es ist falsch, Cornelius oder Kaulbach nach den jüngsten Kunstzielen zu messen und abzuurteilen. Aber während ich sie aus ihrer Zeit zu verstehen suchte, sie um ihrer Bestrebungen anzuerkennen trachtete, möchte ich doch nicht vergessen zu sagen, wie furchtbar ihre Übermacht auf den andersdenkenden Künstlern lastete, wie gewaltsam und hart sie im Verurteilen waren, wie all der moderne Hohn wohl verdiente Antwort auf ihren Hochmut ist.

Denn schließlich war in München nur noch in der Wirtstube ein echtes, gerades Wort, ein Wort von innen heraus möglich. Der breite, behäbige Münchener Witz, der die Fliegenden Blätter und die Münchener Bilderbogen hervorbrachte, war ein Zufluchtsort, an dem sich unbekümmert von den großspurigen Wesen der hohen Kunst leben ließ. Dort wirkte der Geist, der in Schwind malerischen, in Keller endlich dichterischen Ausdruck fand, der Geist vollauslebender Laune. Den diesen Führern Verwandten lag nicht daran, das, was ihre Laune erheiterte, sachlich genau zu schildern: In breiten Strichen wurde es angedeutet; es sollte nicht in alle

Winkel aufgeklärt sein, sondern dem Beschauer zu lachendem Ergänzen zwingen. Das mitlebende Geschlecht hatte nur zu wenig Lust, diese Laune ernst zu nehmen: Denn es war vollauf damit beschäftigt, sein eigenes Schaffen für ernst auszugeben. Man fühlte sich von der Vergangenheit angehaucht, der Zukunft verpflichtet: Man schuf große Kunst und hasste die, welche dabei die Mundwinkel emporzogen als seichte und frivole Gesellen. Nur im Freundeskreise wagte sich der und jener heraus: Vielleicht steckt in dem Stammbuch der Allotria in München der frischeste Teil der Kunst der Pilotenschule. Auch der größte Humorist jener Zeit, Wilhelm Busch, ist als Zeichner nicht frei von idealistischer Schau: Er übertreibt absichtlich, er ist herkömmlicher als er seinem Können nach zu sein brauchte, er liebt jene „Dönchen“ seiner Heimat, jene stehenden Wize, die durch Wiederholung wirken: Sie sind nicht in seinen Versen, sondern in den Zeichnungen dazu mächtig.

Aber er hatte doch echte Laune: Er lachte über sich, den schwerlebigen Niedersachsen, der das Lachen nicht als Geschäft betreibt, sondern als ein Mittel, sich über das Elend der Welt herauszuheben. Er macht keine gebildeten, geistreichen Scherze, sondern ist sein derb und sein lustig. Kecke Burschen und behäbige Philister haben ihre Freude an ihm, an seinen Bildern und Versen, die so ganz zusammengehören. Überschlägt sich im Verse der Gedanke, so machen im Bild die Gestalten die wunderlichsten Purzelbäume. Wie das Ferkel ein höchst lustiges Tier ist, weil es nie seinen geraden Weg geht, sondern alle zehn Schritte einen plötzlichen Seitensprung macht, vom Geist des launigen Widerspruchs geführt, so zuckt bei Busch der Wiz und der zeichnende Stift hin und her. Seine Blätter wirken so packend, weil man den Eindruck hat, sie seien in der Minute entstanden, in der man sie betrachtet: Das sieht nicht aus wie ein Werk, sondern wie eine Laune am Biertisch, die entsteht, während lachende Freunde dem Zeichner zutrinken. Der durch die Geistreicherei bedrängte deutsche Volksgeist wurde in Busch wieder lebendig; der alte Till Eulenspiegel, der Simplicissimus, die Jobsiade fanden endlich in ihm einen Nachkommen: Die deutsche Beweglichkeit, die Frische selbst beim Tölpel, der treffsichere Wiz, der noch erwärmender wäre, wenn er nicht gelegentlich Sittlichkeit und

Überzeugung zu verteidigen übernimmt. Ich schenkte Busch gerne die Karikaturen des heiligen Antonius für seinen Hans Hucklebein: ich schenkte ihm gern die Satire, wenn es dafür immer mehr hätte geben wollen zum Lachen für jung und alt.

Einen Schritt weiter geht Adolf Oberländer. In einem französischen Aufsatz über deutsche Kunst las ich einst, Deutschland habe nur zwei wirklich eigenartige Künstler: Menzel und Oberländer. Er hatte so Unrecht nicht: Denn Oberländer steht Menzel kaum nach an wunderbarer Feinheit der Beobachtung und in der Vielseitigkeit seines Sehens. In das große Schubfach der Karikaturisten gehört er eigentlich nicht: Er übertreibt die lächerlichen Seiten nicht in der Weise, wie etwa die älteren großen Engländer und Franzosen: Er sieht nur die Welt mit seinem stillen Lächeln an und erkennt ihre kleinen Fehler. Und alle Welt lacht mit ihm, indem er diese in trockener Einfachheit und ohne jeden Wortschwanz vorträgt. Wer kein Dummkopf ist, muß sich freuen, der Gegenstand von Oberländers Stift zu sein. Es kann kein Mensch den andern liebenswürdiger auf seine Schwächen aufmerksam machen, weil sie keiner so fein sieht und keiner sich so herzlich an ihnen freut: Wie würde Oberländer jammern, verseztte man ihn in eine vollkommene Welt. Er ist ein ernster Mann, wie so viele, die Lustiges hervorbringen; ihn erheitert das bisschen Thorheit, das ihn umgibt; er findet sie in jedem Dinge heraus, immer ist sie eine andere, immer ist sie harmlos; und so sprudelt Laune aus seinem Griffel hervor, endlos, unerschöpflich. Und dann eines: Was Oberländer zeichnet ist stets ein Heutiges; er wurde zu einem der Führer der Zeit in die Zeit.

Die Sehnsucht nach Modernem erfüllten zuerst die Sittensmaler, wieder unter dem Einfluß der Niederlande und Frankreichs. Schon 1863 machte auf der Münchener Ausstellung ein Bild von C. Meunier viel von sich sprechen, ein Trappisten-Begräbnis. Es erregte meist peinliches Aufsehen; nicht so bei einzelnen klarer Sehenden. Julius Meyer fand es vor allem musikalisch, in weichgestimmten Tönen, in Moll gehalten. Die Köpfe flau, die Form unsicher und nebelhaft, die Haltung eintönig, die Modellierung ungenügend, das Licht dämmerig: aber er fühlte doch,

daß sich hier ein Neues meldete. Charles Hermans mit seinem 1875 gemalten, auf Sonderausstellungen durch ganz Deutschland wandernden Bild: In der Morgendämmerung dürfte den stärksten Einfluß gehabt haben. Es kam in die Zeit der ersten entschiedenen sozialistischen Regungen, der Aufstellung des Gothaer Programmes. Und es stellte die Bourgeoisie im Gegensatz zum Proletarier dar: Arbeiter, die auf dem Weg zum Werkplatz frühmorgens betrunkenen Lebemannen und deren sie fortzerrenden Dirnen begegnen: lebensgroß, mit sicherer Hand und entschiedenem realistischen Wollen gemalt. Ähnliche Bilder kamen mehr und mehr zum Vorschein: das war das Eingreifen der Kunst in das Leben der Gegenwart, die weitere Erfüllung dessen, was man von dem nun schon verhöhnten R. F. Lessing einst erwartete.

Die Düsseldorfer waren es vorzugsweise, die das Neue, Lebende, Geordnete, Moderne wieder als ein Malerisches angesehen haben wollten: Brütt, Bokelmann und andere. Von ihnen sind die lächerlichsten Kleidungsstücke, der Cylinder und der Frack, die allerneuesten Gesellschaftstrachten der Frauen gemalt worden und zwar nicht mit dem verdächtigen liebenswürdigen Humor, sondern mit vollem Ernst. Mit Freude erkannten viele an, daß damit eine Erweiterung des Schaffensgebietes, nicht aber, daß eine grundsätzliche Wandlung sich vollziehe. Sie sind gemalt worden, ehe sich der Umschwung zu der anders gearteten Realistik, der des Helltones, vollzog, aus der alten Schule heraus, nicht ohne Kampf doch als eine notwendige Ausgestaltung der Kunst, die um 1850 in Blüte kam, als eine Vollendung des Strebens nach Verjüngung selbst im Anschluß an die koloristische Auffassung der Alten. Die Ermüdung am Stil schuf die Grundlage der neuen Kunst, die ohne die Vorarbeit der Sittenmaler nicht hätte kommen können.

Diesen geschichtlichen Thatsachen gegenüber kann man nicht, wie so viele modernste Kritiker wollen, die ganze Zeit vor der Hellmalerei als die eines geistigen Stillstandes bezeichnen. Es ist dies mindestens so ungerecht und kurzichtig wie das Verdammnen des Neuen.

In England schätzen Sammler wie Kunstrehrte die Maler

des Sittenbildes, obgleich deren Zeit dort früher abschloß als in Deutschland. Ein Wilkie erzielt heute noch auf den Versteigerungen die höchsten Preise, ebenso wie ein guter Niederländer. Bei uns ist es ein nun schon ein Jahrhundert alt gewordener Sport, der Welt weiß zu machen, das Alte sei schlecht, weil es anders ist als das jetzt Erstrebte. Wenn ich in meiner kritischen Thätigkeit auf eines Gewicht lege, so ist es darauf, daß ich zwar redlich bemüht war, dem Neuen soweit ich konnte, die Bahn frei zu machen, aber nicht in Mißachtung des Alten, nicht in Jubel darüber, erkannt zu haben, daß ein bisher Verehrter diese Verehrung nicht verdient habe. Ich möchte es auch unserem Volk wünschen, daß es zwar ein offenes Auge für Neues, aber auch einen treuen Sinn für Alt-geliebtes behalte; daß es ernsthaft die Kritiker von sich stoße, deren Bestreben nicht klar erkennbar darin sich zeichnet, den Umfang des als schön zu Verstehenden zu erweitern. Und wenn dieses Buch einen Zweck hat, so ist es der zu zeigen, welch schwere Schädigung die Deutschen durch die immer wieder versuchte Eingangung der Grenzen der echten Kunst am Behagen, an innerer Befriedigung erlitten. Denn wenigen ist der Mut gegeben, eine Schönheit in Achtung zu bewahren, die andere als gestürzt verlachen. Ich weiß auch, daß, wenn dies Buch beachtet wird, jene, die sich jetzt die Jungen nennen, es als veraltet bezeichnet werden. Denn ihnen liegt es weniger daran, daß man das Neue mit ihnen achtet, als daß man das Alte mit ihnen verlache. Im ersten möchte ich ein Junger bleiben, solange meine Kräfte reichen; das zweite wird mir ja mit den Jahren von selbst zufallen. Ich möchte an vielen Tischen mich zu Gaste setzen dürfen, ob es nun dem oder jenem gefällt, daß ich auch seinem Gegner gern Freund bleibe.

Mein Urteil ist meines und ist nur soviel wert, als ich selbst wert bin. Ich spreche es aus, weil ein innerer Trieb dies von mir fordert, der so berechtigt ist wie der, welcher einen anderen treibt zu bilden, zu malen. Aber es hat keine Gültigkeit über mich hinaus, und ich verwahre mich für alle Fälle selbst dagegen, daß mein Urteil sich nicht ändern werde. Denn solange wir leben wechselt der Stoff, der uns bildet, und wechselt die Umgebung, von der wir abhängen. Niemals habe ich die Absicht gehabt, mein

Urteil zum herrschenden zu machen, selbst wenn ich es gekonnt hätte. Denn ich halte jeden solchen Sieg für eine Niederlage. Es giebt kein richtiges Urteil, sondern wie der Wechsel das Wesen einer lebendigen Kunst macht, so auch das eines lebendigen Urteils. Nur wer bei Lebzeiten zur geistigen Mumie wurde, wird seine Ansichten über das Schöne nicht täglich wandeln, manchmal im Sprunge, manchmal stetig es fortbildend. Sollen wir im Schreiten andere zu der Ansicht verführen, der Punkt, wo wir eben stehen, sei der allein richtige? Die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts lehrt uns vor allem die Verwerflichkeit der Kritik vom höheren Standpunkt, den völligen Zusammenbruch der Anschauung, als gäbe es einen solchen. Wie kann das Nichts über das Etwas, die gänzlich unfruchtbare Kritik über eine Kunst sich erheben wollen die seiner Zeit unserem Volk, den Besten in ihm die größte Herzensfreude verursachte. Die Kritik wirft der Kunst vor, sie arbeite nur mit entlehnten Gedanken. Wo aber sind die selbständigen Gedanken jener Kritiker? Wie viel sind sie wert, gemessen am Werte der Kunst, an der Lebensarbeit eines Cornelius oder selbst eines Defregger!

Mein Urteil ist meines, und nichts liegt mir ferner, als es anderen aufzudrängen zu wollen. Wer je Kritik schrieb, hat auch schon die Freude oder richtiger den Ärger erlebt, daß irgendwer ihm morgen das gelesene Urteil als das eigene vorträgt; der Leser vergaß schnell, daß er las, daß er Fremdes in sich aufnahm, ohne es in sich zu verarbeiten. Das ist ein sehr lästiger Gedanke, anderen das Selbstdenken abgenommen zu haben; statt an der Vertiefung, an der Verflachung mitzuarbeiten. Denn wie die Kunst meines Ermessens nur sein kann, wenn sie aus Eigenem kommt, so kann sie auch nur sein, wenn das Urteil aus Eigenem gefällt wird. Ich stehe nicht über der Kunst, sondern will froh sein, mitten in ihr zu stehen. Ich bin Partei, ganz Partei, wenn auch nur meine Partei und nicht die einer Versicherungsgesellschaft auf Ruhm. Also ist mein Urteil auch nicht gerecht. Im Gegenteil, es ist ganz einseitig, nämlich nur von meiner Seite. Ich halte es für einen Unsinn, wenn andere Leute glauben, zweiseitig oder vielseitig, gerecht zu sein, über den Parteien zu stehen. Sie machen nur sich

und der Welt etwas weis. Sie thun, als freuten sie sich an einem Kunstwerk, das ihnen im Grunde des Herzens gleichgültig ist; ja sie freuen sich an vom höheren Standpunkt verworfenen Dingen. Sie huldigen der Mode, die sie zu verachten vorgeben; und erklären eine eng geschnürte Taille selbst in dem Augenblick für ästhetisch verwerflich, in dem sie ertappt werden, hinter einer solchen hergelaufen zu sein.

Was sie treiben, das nennt man die wissenschaftliche, die ernste, die besonnene Kritik. Ich meine, wir wären besser daran, eine künstlerische, lustige und vom Augenblick beherrschte Kritik zu üben; eine Kritik, die sich zu begeistern vermag; die sich am Neuen freut, nicht einen Ballast ästhetischen Wissens mit sich schleppt; eine Kritik, die in der Kunst wurzelnde Eigenwesen handhaben; nicht aber eine, die über der Kunst hinschwebende höhere Erkenntnis von sich giebt.

Vielleicht käme es dann dazu, daß andere sich selbst ein Urteil über Kunstwerke bilden wollten, über die sie etwas lasen, nicht das Urteil als das ihrige ruhig hinnähmen. Nicht Zustimmung sollte die kritische Arbeit erstreben, sondern Widerspruch. Denn wie jeder, der im besseren Sinn selbst Einer ist, die Dinge anders anschaut, so muß auch jeder im Betrachten zu anderen Ergebnissen kommen!

Wenn mich gleich die Beschäftigung mit der Kunst, das Jahre lang betriebene kritische Handwerk den Männern der Piloty-Schule und ihrer Art entfremdet hat, so erinnere ich mich doch noch mit herzlicher Freude der Eindrücke, die ich ihnen verdanke, als wir noch jünger waren. Damals verstand ich sie ganz, und damals glaubte ich auch noch in mir den rechten Maßstab für echte Kunst zu besitzen. Ich hielt mich, kraft der mir gegebenen guten Augen und jenes angeborenen richtigen Geschmackes, den jeder zu besitzen meint, für berufen, in meiner geistigen Übereinstimmung mit den Kunstwerken den sicherer Beweis dafür zu finden, daß sie untadelhaft seien; gewisse kleine Ausstellungen abgerechnet, in denen mein Urteil von ihrem Werk abwich. Und ich war nicht im Zweifel, daß, aller Verehrung unbeschadet, in solchen Zweifelsfällen allemal ich Recht hatte. Und wer die Wahrheit kennt und saget sie nicht, der ist

fürwahr ein erbärmlicher Wicht. Erst als ich anfing, mir die Kunst beruhsmäßig anzusehen, durch die Ausstellungen Europas zu wandern, jährlich meine acht bis zehntausend Kunstwerke abzuschätzen, begann mir um meine Klarheit bange zu werden, lernte ich verstehen, daß nicht einer das Urteil besitze, sondern daß das Urteil einen besitzt; und daß man gut thut, ihm den Laufpaß zu geben, will man des strengen Herrn ledig, frei werden. Nicht im Kritisieren, sondern im Verstehen liegt die Aufgabe für unsereinen. Von diesem Augenblicke sah ich auch ein, daß sich die Kritik nur auf ein Gebiet bisher noch nicht genügend geworfen habe, nämlich auf die Kritik der Kritik. Es giebt so viel Leute, die munter drauf los urteilen, in der Hoffnung, daß niemand, auch sie selbst nicht, sich merken werden, was sie gestern sagten. Unbesorgt behaupten sie nach einem Jahr das Gegenteil, aber immer in der Überzeugung, Wahrheiten zu verkünden, zumeist sogar in ganz ehrlicher Überzeugung. Ihr Urteil hat sich eben geändert, sie dienen einem neuen Herrn. Paul de Lagarde spricht von den unendlich langweiligen Gesellen, die zu seiner Zeit als Liberale gefürchtet, als Bösewichter verschrieen über die Bühne des Lebens gingen und Karl dem Großen vorwarfen, daß er nicht nach einer ständischen Verfassung regiert habe. Ich sah, daß diese in unserer Kunstgeschichte Ableger gepflanzt haben, die alles Schaffen in Jugend, Blüte und Verfall teilten, den Leuten nach Michelangelo vorwarfen, nicht originell und denen vor Giotto nicht reif gewesen zu sein; Leute, die alle Meister danach schätzen, ob sie Vorläufer, Förderer oder gar Vollender der Richtung seien, bei der gerade sie in ihrer Geschmacksentwicklung augenblicklich stehen.

Hermann Bahr sprach 1890 in seinem Buche *Zur Kritik der Moderne* aus, was auch ich empfand, indem er sagte: die Kritik müsse sich erneuern, weil die Zeit sich erneuert habe, es gäbe nicht nur eine Gerechtigkeit, nicht nur eine Schönheit. Die Kunst solle aus dem Willen des Künstlers heraus beurteilt werden. Wo sie immer einen finde, wer es auch sei, was er auch wolle, und scheine es die leibhaftige Narrheit, der in seiner Weise ein eigentümliches Gefäß zu gießen weiß, in dem er heimisch ist, aus blankem, leuchtendem Metall, aus dem tiefen Schachte seines Talentes nach

harter, mühseliger Grubenarbeit ans helle Licht gefördert — bei dem solle die Kritik Halt und eine tiefe Verbeugung machen, wie vor einem Kaiser: Es ist ein Künstler!

Und schon Heinrich Heine, dessen Art nicht von den Kunstwerken, sondern um sie herum zu reden, mir wahrlich nicht behagt, sagt in einer der Besprechungen von Pariser Ausstellungen: der große Irrtum der Recensenten besteht darin, daß sie die Frage aufwerfen; was soll der Künstler? Viel richtiger wäre die Frage: was will der Künstler? oder gar: was muß der Künstler? Die erste Frage kommt seiner Ansicht nach von den gedankenlosen Kunstphilosophen her, die aus Merkmalen anderer Kunst Regeln und Gattungen erfassen. Junge Riesen aber haben keine geordnete Fechtkunst, sie schlagen alle Deckung durch. Jeder Geist muß für sich erkannt und beurteilt werden, nach dem, was er selbst will! Die, welche Heine so eifrig nachahmen, weise ich auf die klugen Lehren.

Daß ein Neues kommen müsse, dessen wurde man sich vor allem in der Baukunst und dem Kunstgewerbe klar.

Mit dem Rokoko war ein Ende im Nachahmen erreicht, neue Stile waren nicht mehr vorhanden. Nur Japan und China boten noch Neues. Es konnte dies zunächst nur auf die Gebiete wirken, in denen dort Großes geleistet wurde, auf die Kunst des Schmückens in Bildnerei und Malerei. Das Eigene in dieser war ein starker Realismus, ein solcher, wie er so frisch, so ursprünglich dem Europäer, dem von dort die Gesamtentwicklung als ein Ganzes zuging, sonst nirgends entgegentrat. Es hatte wohl erst jener Ratlosigkeit, die zu Mitte der neunziger Jahre im Gewerbe herrschte, bedurft, um Japan den Weg zu öffnen. Was sollte man nun machen, da alle alten Stile abgegrast waren? Es war erstaunlich rasch mit dem vorhandenen Material abgewirtschaftet worden. Warum dies geschah, das lehrte wenigstens mich zuerst Adolf Göller durch die Psychologie in seinem vortrefflichen Buche Zur Ästhetik der Baukunst 1887, begreifen, wenn er gleich seine Untersuchung nur auf diese eine Kunst erstreckte. Zunächst wies er nach, daß es neben der auf dem geistigen Gehalt beruhenden Schönheit im Kunstwerke, auch eine solche der reinen Form gebe,

dass ein wohlgefälliges, bedeutungsloses Spiel der Linien oder von Licht und Schatten schön sein könne. Dass sich dies auch auf die Farbe erstrecken könne, dass sich hierdurch selbst die formal unverstndlichsten Skizzen Makarts als schön erklären ließen, liegt auf der Hand. Die Freude am Schönen beruhe nicht auf im Wesen der Dinge allein liegenden Eigenschaften, sondern in der geistigen Arbeit, die durch das bloße Ansehen, das Einprägen ins Gedächtnis, durch das Schaffen des Gedächtnisbildes im Gehirn geleistet werde. Schön also sei das völlig Begriffene. Das Merken strebt uns dies zu eigen zu machen. Durch das Zusammenstellen verschiedener, früher in den Geist aufgenommener Formen zu einem Bilde, also durch das geistige Nachbilden und Zusammenstellen gemerkter Formen, verschaffe man dem Gehirn eine bildende, durch den Erfolg der geistigen Anstrengung erfreuende Thatigkeit. Sobald aber das Bild in unserem Gedächtnis allzu deutlich und vollständig geraten sei, sobald aus seinem Nachbilden dem Gehirn keine ernste Thatigkeit mehr erwachse, trete eine Ermüdung des Formgefühles ein. Diese treibe zum Suchen neuer Gedächtnisbilder, da der frische Geist in immer neuer Arbeit neue Freuden suche. Daraus ergiebt sich notwendig der stete Wechsel der Stilformen, das Verlassen des Erreichten, sobald es völlig im Geist ausgereift ist. Dieser Wandel vollzieht sich im einzelnen Gehirn wie in dem der Völker und Zeiten, bald rascher, bald langsamer. Immer wird aus der Unendlichkeit der Natur eine Form oder eine Anschauungsart herausgegriffen, lenkt ein Meister auf diese als Ziel des geistigen Schaffens hin. Sie wird nach allen Seiten durchgebildet, gesteigert, endlich übertrieben und schematisiert, dann eine Zeit lang als gleichgültiger Besitz mit fortgeschleppt und endlich fallen gelassen, wie ein erledigtes Spielzeug.

Der eine nun erfasst die Form in ihrem Reichtum, er findet an ihr eine erstaunliche Fülle der Gestalt: Es hat sein Geist eine lange, tief erfreuende Arbeit im Einprägen aller ihrer Nebenerscheinungen. Er schreitet langsam in ihrer Ausbildung fort, findet in ihr Schätze, die der Flüchtige nie sah; er ermüdet trotz seiner Geistesstärke nicht an ihr. Es drängt ihn, sie nicht nur zu merken, sondern sich von dem Gemerkten, vom Umfang seines Erfassens der

Form zu überzeugen. Er zeichnet, malt, bildet, um das in ihm Wirkende, das ihn Beglückende zunächst für sich festzuhalten, sich selbst zu zeigen: das ist ein Künstler. Und sein Werk führt anderen die Form, die in ihrer Ganzheit doch nicht zu fassen ist, in dem Umfange vor, wie sie sich dem Künstler einprägte. Er lehrt uns dadurch mit seinen Augen die Form in der Natur sehen, nachdem wir sie in der von ihm vorbereiteten, begreiflicher gemachten Weise verstehen gelernt haben. Es kostete Jahrhunderte, bis ein Stil sich entwickelte und in Mißachtung fiel. Es kostete uns Jahrzehnte, bis die Stilnachahmung, die vorher schon zu Ende gedachte Darlegung des Gedächtnisbildes denselben Weg durchschritten hatte: Vorgekautes Brot.

Ein anderer erfaßt rasch das Wesentliche eines Gedächtnisbildes, unbekümmert um dessen Feinheiten, und schreitet, da es ihm nur wenig Beschäftigung bietet, rasch zur Ermüdung fort, um zu Neuem zu greifen. Ein dritter hat überhaupt so wenig Kraft im Schaffen des Gedächtnisbildes, daß er mit wenigen, ungenügenden Vorstellungen ganz zufrieden ist. Alles Neue, für das er keine Anknüpfungen im Hirn findet, erscheint ihm daher feindselig. Bei starker Entwicklung dieser Auffassungen entstehen die Stumpfen und die Idealisten. Die Abstumpfung des Kritikers stammt aus dem zu oberflächlichen Sehen, das ihn glauben läßt, mit raschen Blick begriffen zu haben, woran ein Künstler, also ein auf Schauen Geschulter, ein Meister im Schauen, Jahre lang bildend sich erfreute. Wie arm im Geist erschienen die Künstler neben dem Kritiker. Sie plagten sich, er sah und entschied sofort. Man kann ruhig sagen: je formenblöder der Kritiker, desto rascher und sicherer sein Urteil. Die Ablehnung des Neuen bei ihm stammt aus der Unfähigkeit, neue Gedächtnisbilder aufzunehmen. Jeder kommt im Alter zu einem solchen Zustand, die meisten werden aber schon in ihrer Jugend alt. In der kurzen Zeit der Frische erfüllen sie sich mit den Bildern, denen sie ihr Leben treu bleiben. Kopfschüttelnd sehen sie auf jene, die sich um die Wahrheit plagen. Wir haben sie ja, sie ist gut, so wie sie ist! Warum gegen sie stürmen, warum sie durch Neues, ihnen nicht Begreifliches ersezten zu wollen! Sie verstehen die Welt nicht. Die Ablehnung des Alten ist nicht um einen Sechser wertvoller. Ihre

Freunde, die allzeit Modernen, sind so rasch gefangen von der neuen Form, daß ihnen die Freude an der alten sofort entschwindet. Kopfschüttelnd sehen sie auf jene, die am Alten immer noch eine neue Seite, einen fortbildungsfähigen Gedanken finden, sich mit ganzer Seele in das den Neuen völlig Langweilige vertieften. Auch sie verstehen ihre Zeit nicht, auch sie schelten sie heftig.

Es wird ein Lied gesungen. Einer lernt es rasch und trillert es geschickt, findet es aber bald langweilig. Der andere lernt fleißig daran, erfreut sich an seinen Feinheiten und behält es sein Leben lang lieb. Ich glaube, daß beide nicht tiefe Musikseelen zu sein brauchen. Eine solche steht zwischen ihnen. Sie entdeckt im Liede Anknüpfungen an selbst Erdachtes, Selbstempfundenes. Es klingt in ihnen wider und schafft sich in ihnen um; es regt zum Mitsingen an. Dadurch giebt es Gelegenheit zu immer neuem Durcharbeiten, zum Finden neuer Reize, es wird immer wieder ein anderes im Nachschaffen. Nicht der Fortschreitende und nicht der Beharrende sind die Künstler, sondern der, der sorgfältig verarbeiten, aus dem Bestehenden Neues erschaffen kann.

Zu der Darstellung der Göllerschen Gedanken und zu dem, was ich außerdem aus den Schriften von Georg Hirth und anderen lernte, habe ich hier schon eigene Anschauungen hinzugetragen. Ist diese psychologische Erklärung dafür, was uns schön erscheint, richtig, so ergiebt sich, daß alles, was uns entgegentritt, uns durch die geistige Arbeit des Merkens zu einem Schönen werden kann. Als mir ein Hamburger Kunstverständiger gemeinsam mit einem Arzte an einer tuberkulösen Leber und deren wundervoll getreuen Nachahmung in Farbendruck klar machten, daß dies ein schönes Präparat und ein schönes Bild der Krankheitserscheinung sei, war ich nach dieser Hinsicht beruhigt. Daß auch das vollendetste Kunstwerk Zeiten durchmachte, in denen es als langweilig, ja als häßlich erschien, das lehrte mich die Geschichte aller Orten. Und so erkannte ich, daß es kaum einen Gegenstand der Welt gebe, der nicht als schön und als häßlich empfunden werden könne, daß also das Wort schön nur sagt: Ich stehe zu einem Gegenstande in einem bestimmten mir angenehmen Verhältnis. Schön ist was gefällt; mir ist schön, was mir gefällt, anderen anderes!

Also nicht das Gesetz, sondern der einzelne Mensch entscheidet. Das nennt man den Individualismus, das Sein im Eigenen.

Etwa 1886 machte mich mein Freund Peter Jessen mit einem Manne bekannt, der mir das Wesen des Individualismus klar werden ließ. Als er mich zum ersten Male besucht hatte, trat ich nach mehreren Stunden lebhaften Gespräches zu meinem alten Vater mit dem Worte: Nun habe ich meinen Hebbel gefunden! Ich brachte jenen in das Haus meiner Eltern, die ihn rasch lieb gewannen. Wöchentlich war er mehrmals entweder bei mir oder dort. Aber mein Vater sagte bald: mein Hebbel ist mir doch lieber! Es war wohl die gleiche Gestalt, die gleiche äußerlich ruhige Leidenschaftlichkeit, die gleiche Form selbstbewussten bildlichen Denkens, die gleiche Schärfe des Urteils und Kraft der Dialektik. Aber es fehlte das eigentlich künstlerisch Schöpferische, die Rundung des geistigen Schauens. Wie es einst 1846 in Rom geheißen hatte: Hebbel ist Hebbel und Gurlitt ist sein Prophet — so konnte wenigstens bei meinem Vater das Verhältnis zu meinem Freunde nicht wieder werden. Das Späte, Springende in seinem Denken mißfiel ihm; er habe etwas vom Trichinenbeschauer. Ich dagegen habe mich durch wohl anderthalb Jahre hindurch mit aufrichtigem Dank mit dem anregenden Manne über alle möglichen Dinge der Welt herumgestritten, deren Thema er anregte als solche, die er in einem Buch verarbeiten wolle. Aber Hebbel ähnlich in der Verschlossenheit des Ditmarscher Bauern, forderte er mir alsbald das Wort ab, nicht nach dem Buche und seinem Inhalte zu fragen. Durch die Schwierigkeiten, die sich hieraus ergaben, kam es zwischen uns zum Bruche. Mit herzlichem Leide sah ich den geistfunkelnden Freund scheiden. Ich habe ihn nie wieder gesehen. 1890 kaufte ich mir das Buch Rembrandt als Erzieher. Ich hatte nicht zehn Zeilen gelesen, als ich wußte: da ist's, das geheimnisvolle Werk meines geheimnisvollen Gastes. Es ist ob seiner zahlreichen Schwächen viel lächerlich gemacht worden, es hat eine Flut höhnender Erwiderungen erlebt. Aber es ist das erste Buch seit Jahrzehnten, das von Künstlern wirklich gelesen wurde. Vielleicht nicht bis zur letzten Seite, aber sicher bis zur dritten: bis zu dem Absatz Individualismus.

Die treibende Grund- und Urkraft alles Deutschtums heißt

Individualismus. Charakter haben und deutsch sein, ist ohne Frage gleichbedeutend, sagt Fichte. Zu dieser ihm angeborenen, jedoch im Laufe der Zeit vielfach verloren gegangenen Eigenschaft muß der Deutsche zurückzogen werden. Da die Deutschen das eigenartigste und eigenwilligste aller Völker sind, so sind sie auch das künstlerisch bedeutendste, wenn es ihnen gelingt, die Welt klar wiederzuspiegeln. Bei keinem Volke der Welt findet man so viel lebende Karikaturen wie bei den Deutschen; diese üble Eigenschaft hat auch ihre gute Seite; sie zeigt, daß sie sehr bildungsfähig sind; je ungeschliffener jemand ist, desto mehr ist an ihm zu schleifen und desto höheren Glanz kann er erlangen. Die große Zukunft der Deutschen beruht auf ihrem exzentrischen Charakter. Aus demselben Grunde kann ihre höchste Bildungsstufe nur eine künstlerische sein; denn die höchste Bildungsstufe eines Volkes muß der tiefsten Seite seines Wesens entsprechen, und der Individualismus ist die tiefste Seite des deutschen Wesens. Eine Individualität haben, heißt Seele haben; eine geschlossene Individualität haben, heißt Stil haben. Der Stil ist kein Kleid, das man aus- und anzieht, es ist ein Stück vom Herzen des Volkes selbst. Stil kann sich nur aus der Persönlichkeit und zwar aus dem tiefsten innersten Keime der Persönlichkeit eines Volkes entwickeln. Der innerlich wie äußerlich einheitliche Ton ist Stil. Der deutsche Künstler soll nicht idealisieren; Kunst aus erster Hand, nicht Kunst aus zweiter Hand brauchen wir. Rembrandt ist ein Beispiel, wie eine Persönlichkeit sich zum Stil durcharbeitet.

Der Mann und sein Buch wies auf jene, die ähnlich selbstständig wie er dachten: Paul de Lagarde, den man lange für den Verfasser von Rembrandt als Erzieher hielt, wurde um deswillen mehr gelesen. 1891 erschien der zweite Abdruck seiner Deutschen Schriften. Von ihm lernte ich die Idealität vom Idealismus unterscheiden. Durch den 1885 zuerst gedruckten Aufsatz über die Klage, daß der deutschen Jugend der Idealismus fehle, jener kostbaren Schrift, die allen Schulmeistern, wie den Soldaten die Kriegsartikel, alle Jahre vorgelesen werden sollte, erfuhr ich, daß Idealismus die Anhänglichkeit an ein Ideal sei, an ein solches, das irgendwer als das echte erklärte und das nun stillschweigend als

das einzige hingenommen wird; und daß Idealität die Unabhängigkeit an ein bestimmtes, dem Einzelnen angemessenes, von ihm selbst erforenes oder gar geschaffenes Ideal sei.

Das wäre ja bloß Wortklauberei, wenn damit nicht die Sache getroffen wäre. Man hielt dem Wolf, sagt Lagarde, und mit ihm der Kunst einen Kehricht von Idealen als das Echte vor und mutete der Welt, der Jugend zu, wie die Lumpensammler in diesem Kehricht zu suchen, was sie brauchen kann. Was Giacomo und Jean und Bob und Michel gestern übrig gelassen hatten, die Reste der Vergangenheit von allen Tellern zusammengekrafft und aus allen nicht leer gelassenen Töpfen zusammengeschüttet, das ist bald für heute in eine Form gebracht, die durch ihre Neuheit den Unwissenden darüber täuscht, daß ihr Inhalt nur der Ablehnung würdig sei. Das Ideal der Jugend ist der Mensch, der verwirflich ist, was sie erstrebt. Nicht Worte, nicht Hinweise auf die Tugend früherer Zeit, sondern Thaten, Männer sollen das Ideal sein; auf die sollen wir unsere Jugend hinweisen. Nicht die Jugend soll man anklagen, daß es ihr an Idealität mangle; die Männer, vor allem die Staatsmänner, tragen die Schuld, weil sie der Jugend die Ideale nicht bieten, an denen der Idealismus sich zur Idealität zu steigern vermöge.

Als ich eine Besprechung von Lagardes mir damals neuen Schriften veröffentlichte, wußte ich zweierlei nicht: daß der alte Herr, den ich mir mit Lorbeeren bedeckt dachte, an meiner Arbeit Freude haben könne, und dann, daß er im Tode liege. Seine Gattin konnte ihm nur einen Teil meines Aufsatzes vorlesen. Am nächsten Tage, als der zweite Teil folgen sollte, war Lagarde tot.