

Malerei I: Mißachtung des Gegenstandes.

Vor hundert Jahren lebte die Welt in Idealen. Den Kindern wurde der „Held“ vor die Phantasie gestellt, er mochte nun Grieche, der für eine Überzeugung, oder Römer sein, der für das Vaterland stirbt. Man begeisterte sich an dem klassischen Altertum. Napoleon stieg mit diesem Ideal empor und selbst Goethes Muse konnte des steten Umganges mit den Schwestern vom Parnas nicht entbehren. Später traten dafür die nationalen Ideale ein. Die Romantiker sind Deutsche, Franzosen, Engländer; der Klassizist war Weltmann gewesen. Auch die bildende Kunst stand ganz im Bann dieser beiden Strömungen. Man hatte sich so gewöhnt, den Gegenstand, ob er nun der Antike oder der mittelalterlichen und neueren Dichtung angehörte, für die Hauptsache zu nehmen, daß die Kunst schließlich nur noch auf das völlige Ausschöpfen des Gegenstandes losging, d. h. zur Illustration wurde. Da tat es natürlich auch die Zeichnung. Die hochgespannte Phantasie sah nicht in Farben oder im Tonigen, sie ging nicht auf die Weite der Raumwirkung, den Aufbau gewaltiger Massen los. Was ihr vorschwebte, waren bei wenigen plastische, bei den meisten rein linear in die Fläche gebannte Figuren: Gestalten, hingeschrieben, um Bedeutendes zu erzählen, dem Hunger nach idealen Stoffen zu genügen. Die Farbe wurde lediglich verwendet, um die Zeichnung augenfälliger zu machen. Es kam höchstens auf die Schönheit der Lokalfarben, die Harmonie in der Buntheit an. Vom heutigen Standpunkt beurteilt, bedeutet das einen Tiefstand in der Entwicklung der Malerei als solcher, wie er seit dem Mittelalter nicht da gewesen war.

„Kartonstil“ eines Cornelius und Genossen als unkünstlerisch verurteilt und zweitens rundweg behauptet, auf den Gedanken, die Ideen käme es in der Kunst nicht an. Wohl kommt es nicht auf den Gegenstand an; der ist vergleichbar einem gemieteten Zimmer, in dem der Künstler seine Gäste, das Publikum, empfängt, ein Mittel zum Zweck der Aussprache, des Verkehrs. Auf das aber, was in diesem Rahmen gesagt wird, kommt es sehr wohl an, da tritt die Scheidung zwischen alltäglichem Klatsch und künstlerischer Tiefe ein. Jemand, der nichts Bedeutendes zu sagen hat, kann ein ganz braver, in seinem Tagwerk tüchtiger Mensch sein, der die Familienjournale Jahrzehnte lang mit rührenden Bildern füllt, er kann malen, daß ein Duzend Fabriken seinen Leinwandbedarf nicht zu decken vermag, kann heute Naturalist, morgen Pleinairist und übermorgen Impressionist sein, er ist alles Mögliche und verdient die Achtung der Welt — nur Künstler ist er keiner.

Der Unterschied von einst und jetzt ist, daß die Carstens, Cornelius, Schwind und Richter schlechte Maler aber ganze Künstler waren, und die Manet, Monet, Degas, Liebermann und wie die Sterne ersten Ranges von heute und gestern sonst heißen mögen, tüchtige Maler, aber im Grunde genommen keine Künstler sind. Davon wird in den nachfolgenden Zeilen noch genug zu reden sein. In diesem Abschnitte lasse ich sowohl Technik wie Qualität und Inhalt beiseite und spreche nur davon, wie die modern paradoxe Auffassung des rein gegenständlichen Problems im Laufe des XIX. Jahrhunderts geworden ist. Dieser historische Rückblick ist notwendig, weil im gegebenen Fall lediglich ein Rückstoß vorliegt, d. h. die heutige Generation sich widerwillig von einer Tafel abwendet, an der sich ihre Vorfahren ausgiebig gütlich getan haben. Die Jetztzeit ist nur unter dieser Voraussetzung zu verstehen; sie kann nicht etwa als entscheidender Maßstab verwendet werden, um darüber abzuurteilen, ob der Gegenstand in der Kunst überflüssig sei oder nicht.

Die Entwicklung beginnt also mit der Verkörperung klassi-

scher und romantischer Ideale. Die ergiebigste Frucht des von der Romantik erweckten historischen Sinnes war die Historienmalerei. Sie ging von Belgien aus, die Maler sahen wie Don Quichote über den Büchern und Trachtenwerken. Gleichzeitig auch entdeckten die Biedermeier das rührselige Genre. Unsere Familienblätter können sich bis zum heutigen Tage nur schweren Herzens von beiden distinktiv so ergiebigen und nach jeder Richtung, besonders der patriotischen und sittlichen hin so unverfänglichen Stoffgebieten trennen. Indessen ging der bahnbrechend in das moderne Fahrwasser überleitende Vorstoß frühzeitig von Frankreich aus. Man warf alle Ideale über den Haufen, hörte auf, sich in eine überlieferte Form — sie mochte noch so nachahmenswert sein — zu pressen und fing an, auf eigenen Füßen zu stehen. Wie der junge Goethe ein Bewunderer des Straßburger Domes und ein Verräter am Altmeister war, so waren auch die später auf dem kaiserlichen Kothurn dahergehenden Davidsschüler mit dem Meister an der Spitze in den Tagen der Revolution rote selbst in der Kunst. Bilder, wie der Tod Marats, die Pest in Jaffa, das Massacre von Chios, das sind so einige Knoten in dem roten Faden. Das Zeitereignis flammt vor der Seele der großen Bahnbrecher auf, die Künstler malen in glühenden Farben, was brennend auf dem Herzen von ganz Frankreich liegt. So entsteht Gericaults Radeau de la Méduse und Delacroix' Barricade. Damit war der Naturalismus geboren. Nachdem man einmal gelernt hatte, den Gegenstand großer Bilder auf der Straße und im Getümmel von Elend und Leidenschaft zu suchen, waren die Tore weit aufgeschlagen für die große Jagd nach dem Neuen, die Welt der Erscheinungen jeder Art, und es dauerte nur noch wenige Jahre, bis Courbet 1855 vor dem Eingang der Pariser Weltausstellung seinen sezeßionistischen Pavillon mit der Überschrift: „Le Réalisme“ aufst. Die neue Zeit war geboren; gleichzeitig mit der Wissenschaft machte die Kunst jene Schwenkung von der historischen zur naturwissenschaftlichen Methode, die mit allen

idealistischen Synthesen bricht, den Pinsel zur Sonde umbildet und nicht vor der Gasse zurückscheut, um daraus Edelsteine zu gewinnen. Wir müssen dieser Entwicklung an einzelnen Beispielen gerecht werden.

Die Werke von Millet, Courbet und Meunier nehmen sich neben allem, was die Kunst bis dahin dargestellt hat, recht sonderbar aus. Statt des Bedeutungsvollen, wie es die Welt einzuschätzen gewohnt war, d. h. statt des Mythologischen, Religiösen, Historischen und der Darstellung des Tagesereignisses, nicht minder statt des Humor-, Gemüt- oder Geistvollen und Unterhaltenden, ganz allgemein gesagt, statt des Helden in irgendwelcher Situation, werden uns jetzt Dinge vor Augen gestellt, an die man früher am allerwenigsten dachte, wenn es sich um Gegenstände der Kunst handelte. Man war wie die Jury des Salons, die den Neuerern die Türe wies, gewöhnt, zum mindesten im dargestellten Stoff etwas „Schönes“ oder Bedeutungsvolles zu finden. Und da kamen nun diese Leute und wollten das Selbstverständliche, Alltägliche bewundert wissen, den Bauer, den Tagelöhner, den Bergmann in seinem Arbeitseinerlei, Erscheinungen, über die man gelernt hatte, hinwegzusehen, sobald die Stufe einer „höheren“, ästhetischen Kultur glücklich erreicht war.

Die Künstler von damals hatten recht, dem Mißverstehen dessen, was Kunst ist, mit der Faust entgegenzutreten: Es kommt nicht auf den Gegenstand an. Wenn Millet, Courbet, Meunier u. a. die Kühnheit hatten, zur Darstellung der Dinge, die in ihnen zu bildlicher Aussprache drängten, Gestalten heranzuziehen, die bis dahin im Bereiche der Kunst keinen Zutritt hatten, so geschah das schwerlich anfangs aus irgendeiner tendenziösen, etwa sozialistischen Absicht. Vielmehr war es gewiß bereits die moderne Großstadtlucht, die diese freien Männer aufs Land hinaustrieb, es war der Abscheu vor „Bildung“ und „Gesellschaft“, vor allem Akademischen und Hergebrachten, das starke Bedürfnis, sich von jedem Zwang frei zu machen. Wir haben oben S. 109 bereits den Mäher von

Meunier kennen gelernt und gezeigt, wie künstlerisch er durchkomponiert ist. Hier ist nun der Platz, die Gestalt dieses Bauern selbst anzusehen. Ein starknochiger, sehniger Hüne ohne alle Fettpolsterungen, wie sie etwa Praxiteles seinem Hermes gegeben hat, derbe Säuste und ein kleiner, durch feine Locken verschönter Kopf mit der Kinnlade eines Gorilla. Dazu ein schweißiges Hemd und Hosen nach französischer Art in die Stiefel gesteckt. Ich möchte doch wissen, wen alle diese Unschönheiten, auch wenn er sich ihrer bewusst wird, was einige Aufmerksamkeit erfordert, im künstlerischen Genuß stören. Die Hauptsache ist, daß es dem Künstler mit dem, was er, dem Leben entnommen, in künstlerischer Form bringen will, heiliger Ernst ist. Ob ich einen nackten Jüngling vor mir habe, der den Diskus wirft, oder diesen Arbeiter, das bleibt sich — vom künstlerischen Standpunkt aus — fast gleich. Myron so gut wie Meunier haben ganz genau gewußt, wie sie den gegebenen Gegenstand: einen Diskobol, bzw. den Mäher fassen müßten, damit er über die naturalistische Nachahmung hinaus in der dem Bildwerk angemessenen Form erscheine. Beide Gegenstände bieten dem Künstler unzählige Motive. Der Schnitter kann seine Sense schleifen, er kann mit ihr ausholen, mitten im Schwung begriffen sein oder die Sense heben, um zum nächsten Schwung überzugehen usw. Meunier greift den Augenblick heraus, in dem der Mäher den Schwung vollendet hat — man beachte, daß auf der Sense Gras liegt und wie der Oberkörper bis aufs äußerste die Viertelwendung über den Unterkörper weg vollzieht und — nun einen Augenblick starr bleibt, bevor er im darauffolgenden mit der Sense zurück an den Anfang des nächsten Schwunges geht. Es ist einer der beiden toten Punkte in der ganzen Bewegung gewählt (u. zw. nicht der, den Myron für seinen Diskobol nahm). Warum das geschah, ist schon oben erörtert worden. Hier ist nur zu beurteilen, ob bei dieser Wahl dem Gegenstand irgendwie Gewalt angetan wurde. Ich glaube, es wird niemand Meunier auf die Finger klopfen können, obwohl es sehr große Künstler

gibt, die lieber etwas vom Standpunkt der Natur Unwahres als etwas anbringen, das die künstlerische Einheit stört. Ich mache aufmerksam auf das herausgerissene Bein der Madonna im Grünen und das Bein des Petrus in der Grablegung von Raphael, auf die naive Begründung, die Michelangelo der Lagerung der Gliedmaßen Christi in der Pietà gegeben hat u. dgl. m. So auch manchmal Böcklin. Der wirkliche, große Künstler kann eben derart im Bann seiner Probleme stehen, daß ihm das lange Suchen nach Naturwahrheit bisweilen nebensächlich erscheint. Er sieht das Ziel, nicht Wagen und Pferde vor sich. Die Gaffer, Stümper und Laien halten sich dann gewöhnlich an solche „Fehler“; der unter dem Eindruck des überwältigend Großen Stehende, der Schauende, übersieht sie.

Ich nehme weiter Millets Angelus (s. Abb. 52) vor, ein Bild, auf das wir öfter zurückkommen werden. Der Gegenstand ist im Titel gegeben: Abendgebet beim Ave Maria Läuten. Ob der Name berechtigt ist oder nicht, soll später besprochen werden. Hier nehme ich an, die Bezeichnung wäre richtig. Der Leser stelle sich einmal vor, auf wie unendlich verschiedene Art der Gegenstand „Angelus“ dargestellt werden kann: Ein Turm und die Glocken von Knaben geläutet, oder z. B. ein altes Mütterchen mit gefalteten Händen. Ist das dann klar umschrieben? Gewiß nicht. Es fehlt gerade der Bezug auf das Grundmotiv, nur zu oft muß die Überschrift, „Abendsegen“ etwa, es ersetzen. Millet hat den Gegenstand nun wirklich sachlich ganz ausgeschöpft, und was die Hauptsache ist: er hat über den rein menschlichen Forderungen, die er stellt, die künstlerische Form nicht vergessen. Ihm schwebte vor, das Angelus durch ein Bauernpaar darzustellen, das auf dem Acker betet. Man denke, wie verschieden auch das noch gegeben zu werden vermag. Ich könnte beide Gestalten knieend vom Rücken, d. h. dem Dorfturm zugewendet sehen lassen oder sonst irgendwie. Aber es ist wohl Sitte, beim Abendläuten stehen zu bleiben, den Kopf zu senken, und die

Hände zu falten. Gut; dafür gibt es auch wieder unzählige Körperwendungen. Warum stellt Millet den Burschen in Vorder-, die Frau in Seitenansicht dar? Er will von beiden möglichst viel Breitseiten, aber im Kontrast zueinander, zeigen. Auch kommt es darauf an, wie weit beide von der Bildfläche entfernt im Raume stehen, und es ist nicht gleichgültig, ob



Abb. 52. Millet, Angelus.

Nach Heliogravure von Braun, Clement & Co.

die eine Gestalt vorn, die andere hinten erscheint. Millet stellt beide in eine Ebene, parallel zur Bildfläche; die Geräte, Gabel und Korb vorn, der Karren hinten, genügen vollständig, um den Raumeindruck hervorzubringen. Dazu kommen Erwägungen bezüglich der Beleuchtung und der entsprechenden Deutlichkeit der einzelnen Körperteile — aber da berühren wir schon ganz moderne Grundsätze, diejenigen des Impressionismus, denen Millet folgt; davon später.

Und endlich die Steinklopfer von Courbet. Das Problem ist in den Figuren verwandt dem Angelus, nur fällt die Zuspitzung auf Gegenstand und Inhalt weg. Diese Steinklopfer mußten, um dem Maler für ein Bild zu taugen, nicht erst nach getaner Arbeit beten, der Künstler brachte nicht erst Erdgeruch in sein Bild, er ließ die dankbaren Menschen nicht erst als Gewächse des Bodens zum Schöpfer aufblicken, brauchte also mit alldem nicht erst eine Fülle gegenständlicher und inhaltlicher Werte vor uns auszubreiten: Courbet begnügte sich wie Meunier mit der Darstellung schwerer, gleichmäßig fortlaufender Arbeit. Die beiden Menschenmaschinen schaffen so ihre acht bis zehn Stunden im Tag fort.

Darstellungen dieser Art waren früher nicht Gegenstand der Kunst. Hatte man das Thema „Arbeit“ darstellen wollen, dann wurde zur Allegorie gegriffen, d. h. man gab ein hochbüßiges Weib mit allerhand Attributen, oder man ließ die tatsächliche Arbeit nur im Vorder- oder Hintergrund vor sich gehen und legte den Nachdruck gegenständlich auf etwas der Kunst „Würdiges“, etwa ein paar Hoffräulein, die wie in Velasquez' Spinnerinnen einen Gobelin bewundern, während die Arbeiterinnen im hell dunklen Vordergrund angeordnet sind. Das Arbeiterbild ist somit doch erst durch die moderne Kunst geboren. Die Maler ziehen sich zurück von all den abgedroschenen Madonnen-, Nymphen-, Helden- und Sittenbildern, sie suchen in Ermangelung von etwas Zeitgemäßem nicht lange nach Stoffen, sondern nehmen, was ihnen gerade ins Auge fällt, wenn es nur dazu dient, die Absichten ihres handwerklichen Standpunktes zur Darstellung zu bringen. Von den Arbeitern ging man über auf die Kranken- und Armenhäuser, die Altmänner- und Frauenheime, malte aber nicht wie Rembrandt, deren Vorsteher, sondern das Elend selbst, wie es in diesen modernen Pflegstätten herumschleicht. Dergleichen sollte das Publikum kaufen! Ich denke, da zeigt sich am deutlichsten, daß die Maler ansingen, für sich zu malen und vom Beschauer zu verlangen, er solle bei der Beurteilung

eines Kunstwerkes nicht vom Gegenstand ausgehen, sondern beobachten lernen, welche Technik der Künstler angewendet, wie er Raum und Masse, Licht und Farbe angeordnet habe. Von dieser Zeit an datiert jener heute so beliebte Hohn, mit dem ein Besteller überschüttet wird, wenn er beim Empfang seines Porträts verduht dasteht und nicht begreifen will, daß er sein Bild in Händen halte, oder wenn ein Galeriebesucher naiv genug ist, nach dem Zusammenhange der dargestellten Figuren zu fragen: Das sei doch Nebenache, wird ihm geantwortet, es käme auf die Kunst, nicht auf die dargestellte Sache an. Unser armes Publikum und die Kunst! Die Höchstgebildeten haben kaum eine Ahnung davon. Sie lernen Latein und Griechisch, höhere Mathematik, Philosophie und Kunstgeschichte, sie sind vielleicht auch mit Ästhetik gefüttert worden, aber angeschaut haben sie nichts — außer etwa aus eigenem Drang im stillen Kämmerlein und ganz für sich. Die Masse der durch die Schulbildung für die Kunst eher verdorbenen als vorbereiteten Leute sollen sich dann in den schwanken Kahn setzen, über die Abgründe des Künstlerischen steuern und versuchen, den Grund zu erspähen! Da ihnen jeder Maßstab fehlt, hängen sie von den Zeitungskritikern ab und werfen sich deren Schlagworte wie Federbälle gegenseitig zu. So geht es im Kaffeehaus und in den Salons zu und Ähnliches möchte man jetzt auch für die Schule haben. Ohne daß die Lehrer gelehrt würden, was Kunst ist, sollen sie darin unterrichten. Der Zeichenlehrer gilt da, glaube ich, als Prophet. Die Kunst dünkt die Pädagogen alten Schlages etwas so handwerksmäßig Selbstverständliches und Angenehmes, daß man, wie sie meinen, nur den Mund aufzutun brauche, um wie gedruckt davon reden zu können. Dabei sind die Lehrer der Masse nach heute noch kaum über die gegenständliche Auffassung der Kunst hinaus!

Die Künstler dagegen meinen, inzwischen alle Brücken mit dem Gegenstand abgebrochen zu haben, weil sie sich eine Richtung zu eigen machten, — man nennt sie mit dem fran-

zöfischen Geleitwort Impressionismus —, die den ersten Eindruck der Gegenstände festzuhalten sucht, wie er in dem von Licht und Farbe durchsetzten Raum am Auge vorüberhuscht. Ich betrachte hier zunächst nur den Rückschlag dieser Anschauung auf das gegenständliche Problem und gehe von der Photographie aus. Die lichtempfindliche Platte ist imstande, einen Gegenstand, und sei er auch noch so reichgestaltig, in dem Bruchteil einer Sekunde in jedem Detail festzuhalten. Das Auge, als Fernrohr der Seele, kann diese mechanische Feststellung nicht in demselben Zeitausmaß zum Bewußtsein des Menschen bringen. Was in der Photographie nebeneinander liegt, kann nur nacheinander gesehen und als Eindruck festgehalten werden. Immerhin faßt der Mensch sehend schneller, als wenn ihm der Gegenstand mündlich oder gedruckt vermittelt wird. Nun kann ich aber freilich, wenn mir ein Gegenstand bereits genau bekannt ist, mit einem Blick erkennen, ob an ihm eine Veränderung vor sich geht, ich kann, wenn ich ein Pferd um einer bestimmten Wendung willen gern sehe, durch lange Beobachtung feststellen, in welchem Augenblick einer bestimmten Beleuchtung dieser Zug am eindrucksvollsten zur Geltung kommt, und auf gleiche Art kann ich hinter die packende Wirkung einer Farbe kommen. Aber dieses blitzartige Empfinden fesselnder Eindrücke irgendwelcher Bedeutung verlangt eben, sobald ich sie darstellen will, eine sehr genaue Kenntnis des Gegenstandes, und zwar nicht nur seiner Gestalt, sondern vor allem auch ihrer Biologie, wie ich den Wandel in Licht, Luft und Farbe nennen möchte. Wenn die modernen Maler meinen, sie könnten, ohne viel Umstände mit den Gegenständen zu machen, sinnliche Eindrücke von künstlerischem Wert vermitteln, so ist das ein Irrtum: wir vermögen alle derartigen Werte, sobald irgendwie Raum und Licht ins Spiel kommen, nur an dem an und für sich so geringfügigen Gegenstand abzuschätzen.

Anders auf dem Gebiete des rein Dekorativen; da genügen die gegenständlich bedeutungslosen Sinneseindrücke in Linie

und Farbe; da gibt es aber auch statt des Raumes nur schöne Farben, für Licht und Schatten tritt Hell und Dunkel ein, und statt der darstellenden Punkte, Linien und Flächen nur solche, die reinen Schönheitswert haben. Da die moderne Kunst es unter ihrer Würde hält, das Schöne anzustreben, so verwickelt sie sich in eigenartige Widersprüche. Das Bedeutungsvolle setzt einen Gegenstand voraus, das Schöne nicht unbedingt. Ich kann, wie es Obrist, Meurer u. a. tun, den Punkten, Linien und Flächen, ohne die Natur äußerlich nachzuahmen, räumliche Bedeutung geben — in der Baukunst und dem Kunsthandwerk; aber diese ihnen innewohnende Bedeutung entspringt schließlich doch wieder nur den an den Gegenständen gewonnenen Erfahrungen. Ein Motiv wird nur als tragend, lastend, wehend u. dgl. empfunden, wenn diese aktive oder passive Äußerung von Kräften in der von der Natur her gewohnten Art ausgedrückt ist.

Die moderne Malerei hat also, indem sie von den Dingen den ersten Eindruck festzuhalten sucht, sich, genau genommen, das Gegenstandsproblem, das sie los geworden zu sein glaubt, nur ungeheuer erschwert. Der geniale Künstler kann auf diesem Wege das Höchste erreichen, das die Malerei überhaupt zu geben imstande ist: Gegenstand und Gestalt fast rein in Form und Inhalt aufgehend, durchgeführt mit den vollendetsten Mitteln der Technik. Diesen Gipfel hatten Velasquez und Rembrandt an Gegenständen höherer Ordnung erreicht; unter den modernen Künstlern gibt es welche, die sich an Gegenständen niederer Ordnung mit Glück versucht haben. Aber die Masse des modernen Künstlerproletariats brüstet sich stumpfsinnig mit der Verachtung des Gegenstandes; sie hat gar keine Ahnung davon, welche Anforderungen der Impressionismus gerade in dieser Beziehung stellt und daß Impressionist sein nicht heißt, lebenslang bildgroße Skizzen von Straßenfluchten, Flußufeln, die unter einer Brücke weglassen, „Porträts“ in schreienden Farben zusammenzupacken, und damit Ausstellungenskommissionen zuerst und dann Familienangehörige

und Freunde zu beglücken. Diese einsamen Menschen, denen jede künstlerische Begabung fehlt und das Handwerk im Lichte der Kunst erscheint, sind die Ärmsten der Armen und wahrhaft zu bemitleiden. Möchten sie dem Beispiel Besserer folgen, sich dem Kunsthandwerk zuwenden und in modernen Werkstätten arbeiten. Erleben sie es noch, daß die Menschheit sich auf ein Ideal einigt, d. h. die Gegenstände höherer Ordnung wieder ungesucht aufschließen, dann mögen sie neuerdings versuchen, Künstler zu sein und ihr Handwerk in den Dienst des Marktes stellen — heute fehlt er.

Denn was man heute Markt nennt, das ist in Wirklichkeit Börse. Meier-Gräfe hat diesen widerlichen Zustand aus eigener Erfahrung trefflich geschildert: wie diese „Kunstfreunde“ bis zum Wahnsinn kaufen, ohne auch nur hinzusehen, ihre Beute in die Magazine schleppen und warten, bis der eine oder andere Meister in die Mode kommt und jeder, der in der „guten“ Gesellschaft etwas gelten will, eines dieser Werke haben muß und dann die Preise steigen. Unter dem Regime der Marchands-amateurs können die „Künstler“ freilich malen, was ihnen einfällt. Der gesund und selbständig Urteilende hat ja überhaupt nichts mitzureden. Statt Führer in Geschmacksachen zu sein, sind die heutigen Maler — ich spreche von jenen, die mit ihren Werken zu Hunderten und Tausenden auf die Jurns der verschiedenen Ausstellungen einstürmen — die kläglichsten Alltagsmenschen, denen zum Künstler alles fehlt.

Die völlige Entwertung des Gegenständlichen — vom Inhalt gar nicht zu reden — haben die großen französischen Bahnbrecher des Impressionismus auf dem Gewissen. Was Manet und Degas gemacht haben, das nimmt sich in Schwarz-Weiß-Reproduktion aus wie aus einem schmutzigen Blatt herausgerissen: Genre in Pariser Auffassung, wie es vor der Phantasie der Boulevard-Flaneure steht. Lichtward hat solchen Gemälden gegenüber recht: diese „Kunst“ kann nur vor dem Originale verstanden werden. Hoffen wir, daß nie das Bedürfnis in die Schule dringt, dem Verständnis dieser

handwerksmäßigen Auffassung der Kunst den Boden zu bereiten. Ich kann für meine Person der größte Bewunderer dieser Virtuosen sein, ich kann aufrichtig bedauern, daß diese Könner nicht in einer der Kunst günstigeren Zeit lebten, und werde doch alles tun, um die junge Generation von der Einseitigkeit dieser Malerei ohne Achtung vor Gegenstand und Inhalt zu überzeugen und sie zur Mitarbeit anzueifern in der Richtung, daß unsere Kunst wieder Boden unter die Füße bekomme.

Heute sind Gegenstände niederer und niedrigster Ordnung an der Tagesordnung. Ich erinnere nur an das bekannte Schlagwort vom Spargelbund und einer Madonna. Es käme auf eins heraus, was man male. Natürlich; es kommt auch auf eins heraus, was ich rede: vom Schulmeisterstandpunkt, d. h. dem des Handwerks aus muß ich nur grammatisch richtig reden.

Sehen wir uns auf Komposition und Inhalt den Meister an, um dessen Schaffen sich die deutsche Kunst der letzten Jahrzehnte zum guten Teil gedreht hat, Menzel. Er ist wohl die Stütze jener Anschauung, die unter Komposition das Begrenzen des Motivs im gegebenen Raume versteht. Bezeichnend dafür ist die Art, in der dasjenige Werk entstanden ist, welches als die erste große Schöpfung der realistischen Tageskunst Menzels im Gegensatz zu seiner älteren realistischen Historienmalerei gelten darf, die Krönung Wilhelms I. in Königsberg. Menzel selbst hat die Entstehungsgeschichte in dem Bande der Nationalgalerie in Berlin niedergelegt, in welchem die Studien für das Bild vereinigt sind. *) Es klingt wie eine Verwahrung, wenn es dort heißt: „So nun, wie ich im Bilde den Vorgang dargestellt habe, habe ich ihn in seiner Szenerie gesehen.“ Es ist also nichts daran „komponiert“, oder doch! „Eine Lizenz stellte sich als unvermeidlich heraus: die Abänderung des Vordergrundes.“ Von den wichtigen Per-

*) Vgl. W. Jordan, Das Werk Adolph Menzels, 1895, S. 37 ff.

sonen, die dort zu stehen kamen, hätte man wenig anderes als Rücken und Hinterköpfe gesehen. Also so viel darf der moderne Maler doch wagen, daß er sich den Blick freimacht und die Figuren eine Viertelwendung vollziehen läßt. Und weiter, was den Inhalt betrifft: „Im Ganzen befinden sich auf dem Bilde 132 Porträtfiguren. Auch konnte ich die Hauptrequisiten des Kirchenschmuckes — die Thronhimmel, Altarausstattung usw. — nach ihrer Rückkehr unmittelbar nach der Natur malen. Die Altarkandelaber, Leuchter, Kerzen waren das erste, das ich malte; von da ging ich über zur Architektur des Hintergrundes. Am 19. März 1863 begannen die Sitzungen zu den Porträts. Den Anfang machte der General der Kavallerie, Graf v. d. Gröben. Am 16. December 1865 habe ich aufgehört zu malen.“ Das ist Statistik. Wenn wir erst einmal die farbige Photographie haben, wird man Menzel und vielleicht Meissonier als die einzigen bezeichnen, die ihr nahe kamen. Schwerlich wird bald wieder ein Maler Ausschnitte des Lebens, ob nun bei einer Krönung, auf einem Balle oder Markte, im Restaurant, bei der Arbeit, oder wo sich sonst Menschen drängen, mit dieser bewunderungswürdigen Wirklichkeitstreue im Charakteristischen und allem Zufälligen des Augenblicks geben können. Der Mikrokosmos des Werktages unter der Lupe des scharfen Beobachters, das ist die Welt Menzels.

Wer so sieht, tötet in seinen Nachfolgern die Kunst, reißt sie vom wahren Leben los und macht sie zum Spielball geschickter Menschen. Da laufen dann diese Maler, die nichts zu sagen haben, herum und suchen nach Motiven, statt nach erreichter Pinselfertigkeit Halt zu machen und in sich selbst Umschau zu halten. Und mit welchem Publikum müssen sie vorlieb nehmen! Sie begeben sich der Besten und nehmen mit dem urteilslosen Mob der sog. Gebildeten vorlieb. So sinkt der allgemeine Maßstab für das, was Kunst ist, und es steigt die Zahl derer, die als richtige Schmarozer den Künstlern nach dem Munde reden.

Wäre Menzel nicht in der Zeit geboren, in der das Geschichtliche Trumpf war, er hätte es gewiß nicht zum preussischen Hofkünstler gebracht. Denn Menzel war wie Franz Hals Sklave der Wirklichkeit. Es ist eine Ironie des Schicksals, daß gerade er vom Throne ausgezeichnet wurde, an dessen Stufen er ebensowenig paßte, wie seiner Erscheinung nach in das Kleid des Schwarzen Adlerordens. Wenn er die Krönung in Königsberg malte, so war das für ihn ein Vorgangsmotiv, wie er es von dem gewählten Standpunkt aus, „von der Tribüne der Mitglieder des Herrenhauses (von der fünften Stufe vom Altar aus gerechnet) in wirklicher Scenerie“ gesehen hatte. Tatsache ist denn auch, daß man Preuze und womöglich Nachkomme der Dargestellten sein muß, um das Bild in der Reproduktion für mehr als eine altmodische Photographie anzusehen und Feinschmecker, um dem Original in allen seinen Qualitäten gerecht werden zu können — außer man bewundert wie bei Meissonier die unglaubliche Genauigkeit, mit der bis ins Kleinste alle Einzelheiten gegeben sind. Das ist ja auch ein Kunststandpunkt. Menzel hat mit derselben Treue und Hingabe die Piazza d'erbe in Verona und unzählige Impressionen gemalt, die seinem Malerauge auf Schritt und Tritt begegneten. Er war ganz Maler und entschuldigt sich, wenn er dem Künstler Einfluß auf die Darstellung gönnt. Sein Impressionismus war gesund, er ist damit den Nachbetern der französischen Manier weit vorausgeeilt. Vor allem hatte er noch Geschmack. Nur einmal riß ihn die naive Freude am Wahren und Wirklichen hin, Dinge, deren Wert in ihrem Adel liegt, herunterzureißen: das geschah, als er 1851 Christus unter den Schriftgelehrten malte und sich nicht genug tun konnte, die ganze für uns symbolische Szene ins Jüdische zu karikieren.*) Die modernen naturalistischen Impressionisten übertrumpften ihn zehnfach, besonders Slevogt. Sein Adam in dem Diptychon „Der Mensch“ ist ein Judenjüngling, der

*) Jordan, Einschaltblatt S. 16/17.

□ □ □ □ □ Mißachtung des Gegenstandes □ □ □ □ □
 sich übermütig mit einem entkleideten Bacchus verständig*),
 und den Mythus der Danae versetzt er gar direkt in eine
 schmutzige Hurenwirtschaft. Da finde ich eher noch Lieber-
 manns Simson und Delila zulässig. In jedem Falle gelangt
 die Malerei auf solchen Wegen zur Darstellung des gegen-
 ständlich Häßlichen und Ekelhaften.



Abb. 53. Uhde, Komm, Herr Jesu, sei unser Gast.
 Mit Genehmigung des Kunstverlages Rud. Schuster, Berlin.

Wie man modern und doch ein ganzer Künstler, auch
 in der Wahl des Gegenständlichen sein kann, das hat schon
 vor zwanzig Jahren Fritz von Uhde in seinem Bilde „Komm,
 Herr Jesu, sei unser Gast“ gezeigt (s. Abb. 53). Wir sehen
 in die Stube eines Arbeiters, in die durch ein einziges, dem
 Auge des Beschauers gerade gegenüber liegendes Fenster das
 volle Licht des Mittags flutet. Die Mutter, die vorn gerade die

*) Pan I zu S. 200.

Schüssel auf den Tisch setzt,*) der betende Großvater durch einen Stuhl von ihr weg in die Rauntiefe zurückgeschoben, sie sind wie beschneit von dem grell einfallenden Lichte, und ein Mädchen, das über der Schulter der Mutter und gerade vor dem Fenster erscheint, ist, dem Glaubensbekenntnis des Impressionisten entsprechend, ganz verschwommen gemalt. Nur beherrscht diese eine Beobachtung nicht das ganze Bild, sondern meldet sich bescheiden an einer Nebenfigur. Christus, der eben durch die Tür eingetreten ist, und mit der Hand grüßend dem Tische zuschreitet, wird von dem in seinem Kittel mit der Mütze in der Hand ihm zugewandten Vater ehrfurchtsvoll zum Sitzen eingeladen. Beide geben, im seitlichen Streiflichte herausmodelliert, mit den Kindern dahinter, eine ähnlich reiche Raum- und Lichtfolge, wie die im Kreise Herumstehenden der rechten Seite. Ein Stuhl, der den Bildrand überschneidet, schiebt die ganze Szene in die Rauntiefe zurück.

An künstlerischer Form fehlt es also dem Bilde gewiß nicht, und doch befriedigt sich der Künstler nicht, wie Liebermann in seiner allgemein bekannten „Schusterwerkstatt“, ein Virtuosenkunststück moderner Qualität und Technik in einem Abklatsch der Wirklichkeit zu geben, sondern bringt in die Darstellung des Arbeiter-Interieurs einen Zug, der auch zu solchen spricht, die von Malerei gar nichts verstehen, aber Kunst suchen, d. h. über die Alltäglichkeit hinaus in Vorstellungsfreie geführt sein wollen, die ihnen jenseits von des Tages Wirklichkeit ein Idealbild des Daseins vorspiegeln. Die Vormittagsarbeit ist getan, es tritt die Ruhe des Mittags ein. Wie der Magen nach Speise, so verlangt das Gemüt nach Frieden, und den bringt die rein symbolisch gemeinte Gestalt Christi, der, selbst arm und müde, bereit ist, vorlieb zu nehmen und den sich inbrünstig seiner Nähe Freunden wohlzutun.

*) Leider ist nicht die von mir beschriebene Redaktion des Bildes in Abb. 53 gegeben. Wenn ich den Text nicht ändere, so geschieht es, weil mir die andere Fassung besser gefällt und der Leser gut tut, sich an sie zu halten. Auch mögen Lehrer dadurch aufmerksam gemacht werden, wie vorsichtig man beim Ankauf von Photographien sein muß.

Ich denke, das ist echte Kunst in christlichem Fahrwasser. Dagegen kommen die altdeutsch kostümierten Bühnenstücke Eduard von Gebhardts u. a. nicht auf, und ebensowenig die Beuroner Mönche, die früher fromm in der Art des unvergleichlichen Fürich, aber mehr zeichnerisch und kolorierend malten, jetzt in Montecassino aber einem Suchen verfallen sind nach Effekten, die altchristlich und modern zugleich sein sollen.

Wohin ein Großer gelangt, der sich zu sehr mit dem Verstand in seine Aufgabe einbohrt, zeigt der Fall Puvis de Chavannes. So lange Puvis seine Menschen als ein Stück Natur empfand und ihnen natürlichen Boden unter die Füße gab, konnte er als großer Bahnbrecher gelten. Davon wird noch genug zu reden sein. Der Hemicycle in der Sorbonne ist für ihn zur Klippe geworden. Die Gemälde im Pantheon und in den Museen von Amiens und Lyon sind unbewußt aus der Empfindung geschaffen. Im großen Amphitheater der Sorbonne aber ist alles überlegt, mit Absicht zusammengebaut. Der von Puvis de Chavannes selbst geschriebene Text dazu zerstört vollends allen Genuß ruhigen Anschauens und zeigt, wie wohl Künstler (so einst Böcklin und jetzt Klinger) daran tun, zu schweigen.

