

Anton Springer

Die Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst (1867)

Die Einkehr in das Volksthum, die Betonung nationaler Interessen, die unbefangene Annäherung an das wirkliche Leben sind also durchaus nicht vom Uebel, sie bilden vielmehr eine wesentliche Bedingung gesunder Kunstblüthe, vorausgesetzt, daß Formfreude in den Beschauern, Formenverständniß im schaffenden Künstler mit ihnen verknüpft sind. Anders verhält sich die Sache, wenn der Nachdruck ausschließlich auf das stoffliche Interesse gelegt, in der patriotischen Bedeutung des Gegenstandes der Hauptwerth der künstlerischen Darstellung gesucht wird. Der gebildete Laie weiß es nicht besser, als daß die historische Malerei den höchsten Rang unter den verwandten Gattungen einnimmt, daß er für die Entwicklung derselben sich begeistern, über den Mangel an historischen Bildern Klage führen muß. Wird er dann vor ein historisches Gemälde geführt, so empfindet er freilich in den meisten Fällen tödtliche Langeweile; in seinen Grundsätzen wird er aber dadurch nicht wandelnd gemacht. Die unbedingte Herrlichkeit der historischen Malerei, die an die Stelle der religiösen getreten ist, steht für ihn unwandelbar fest; er wartet und hofft von einem Jahre zum andern. Er wird aber vergeblich harren [...]. Soll denn aber die historische Malerei etwa gar nicht gepflegt werden, sollen wir unsern Heroen kein Denkmal mehr errichten, darauf verzichten, daß die Betrachtung ihrer Heldenzüge uns und die kommenden Geschlechter zu ähnlichen Großthaten ermuntert? Niemand stellt eine solche thörichte Forderung. Dagegen aber muß man entschiedene Einsprache erheben, daß die historische Malerei und die Monumentalskulptur sich den gesetzlichen Bedingungen eines Kunstwerkes nicht zu fügen haben, daß man bei denselben wegen des bedeutsamen Inhaltes Formenmängel nicht zu beachten brauche, die Form überhaupt in den Hintergrund trete [...]; man wird durch die Pflege der historischen Malerei nicht nothwendig von der Ausbildung des Formensinnes abgebracht, dafür ist das Beispiel von Delacroix maßgebend [...].

Die Mehrzahl der historischen Bilder sind nichts anderes als Illustrationen; freilich Illustrationen im üppigsten Prunkstile, figurenreich und farbenglänzend, bei welchen nicht Raum und Größe gespart sind, aber ihrem Wesen nach doch nur Erläuterungen historischer Ereignisse, abhängig von anderweitig gewonnenen wissenschaftlichen oder politischen Ansichten, wie die gewöhnliche Illustration von einem bestimmten Texte.

Man sehe doch nur, wie die meisten historischen Bilder zu Stande kommen. Der Künstler durchblättert historische Handbücher oder Lokalchroniken, späht nach einem interessanten oder pikanten Vorgange, schlägt dann Costumebücher nach, sucht äußerlich des Stoffes Herr zu werden, der ihm innerlich gar niemals an das Herz gewachsen war, und bemüht sich erst nachträglich die passenden Formen zur Versinnlichung des Gegenstandes zu finden. Regelmäßig verwechselt er historische Wichtigkeit mit künstlerischer Bedeutsamkeit, regelmäßig verfällt er in den Fehler,

daß er Begebenheiten, die allerdings auf den Gang der menschlichen Entwicklung, auf das Schicksal eines Landes und Volkes wesentlichen Einfluß üben, schon an und für sich für fähig hält, malerisch verkörpert ganz bestimmte ästhetische Empfindungen zu wecken. Er erhitzt seine Einbildungskraft und wähnt seine Phantasie entzündet zu haben. Ja, wenn die historische Bildung Gemeingut wäre, wenn unsere Kinder statt in der Bibel in Geschichtswerken lesen würden, wenn wir bei dem Volke die genaue Bekanntschaft mit den epochemachenden Ereignissen, mit den historischen Helden voraussetzen dürften, wenn Haltung, Züge, die Art des Auftretens, der zum Typus gewordene Charakter der letzteren uns Laien gegenwärtig wäre, dann könnte man von einer historischen Kunst sprechen [...]. Die größte Schwierigkeit liegt in der Neuheit historischer Bildmotive für den Künstler sowohl wie für das Publikum. Ueber der Sorge, sich den Gegenstand wenn auch nur dürftig anschaulich zu gestalten, erlahmt der Flug des ersteren, über der Anstrengung, sich in die wahre Bedeutung, das ganze große Gewicht des Inhaltes hineinzudenken, erlischt die Formfreude des letzteren.

Glaubt man denn, die antike Kunst oder die Renaissancekunst des sechszehnten Jahrhunderts hätten die Vollendung, die wir an ihnen bewundern, erreicht, wenn jeder Künstler sich mit der Wahl des Gegenstandes hätte abmühen müssen, wenn an jeden die strenge Forderung wäre gestellt worden, neu und originell auch im Gedanken zu sein, stets auch stofflich die Kunstwelt zu bereichern? Unzählige Male wurde derselbe Gegenstand wiederholt, durch die Wiederholung erst für die künstlerische Phantasie vorbereitet. (S. 365 ff.)

Vom Künstler ist die Voraussetzung gestattet, daß er den rechten Weg schon finden wird, wenn ihn die Volksbildung, die ihn mitträgt, auf die er sich stets zurückbezieht, nicht daran hindert. Und so wäre wohl auch anzunehmen, daß im Kreise der Malerei der thörichte Streit über den Rang der einzelnen Gattungen ein Ende nehmen, nicht die Wichtigkeit des Gegenstandes, sondern die formelle Vollendung, die zwar auf technischer Meisterschaft beruht, keineswegs aber durch diese allein gewonnen wird, die Formenpoesie, über den Werth des Kunstwerkes entscheiden würde, wenn nicht im Volke darüber noch so viele falsche Vorstellungen herrschten.

Den großen Kunstgenius können wir nicht wecken, wir müssen harren, bis er kommt, wohl aber ziemt es uns, seine Wege zu bahnen, seine Wirksamkeit vorzubereiten. Wie die Verhältnisse stehen, thut vor Allem eine Läuterung der volkstümlichen ästhetischen Begriffe Noth, die wieder ihrerseits eine Klärung des gesammten Volksbewußtseins voraussetzen. Vertrauen zum Leben, Glauben an die Zukunft, das sind Dinge, die auch dem Künstler zum Frommen gereichen, die Kunst im großen nationalen Organismus richtig stellen werden. Der Wahn muß schwinden, als ob es eine absolute Kunst gebe, die durch keine Schranken und Gesetze gebunden ist, die Willkür des Einzelnen allein zur Richtschnur nimmt, die Wahrheit muß wieder lebendig werden, daß zwischen dem technischen Materiale, dem Ideenkreise und dem Formengerüste ein festes Band, ein inniges Wechselverhältniß bestehe, das nicht ungestraft umgan-

gen werden kann. Diese Erkenntniß in den Einen zu befestigen, in den Andern zu wecken, das ist die Aufgabe einer guten Volkserziehung, davon hängt zunächst das Schicksal unserer Kunst ab. (S. 376 f.)

Anton Springer: *Die Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst*, in: ders.: *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn 1867, S. 317–377.

Kommentar

Mit Anton Springer (1825–1891), der 1860 die Bonner Professur für Neuere und Mittlere Kunstgeschichte erhielt, etablierte sich dieses Fach als universitäre Disziplin im deutschsprachigen Raum.¹ Nicht mehr philosophische Ästhetik im Sinne Hegels, sondern Kunstgeschichte als empirische Wissenschaft sollte im Zentrum von Forschung und Lehre stehen. Auf diesem methodischen Fundament Springers konnte »sowohl die Formanalyse als auch die geistesgeschichtliche Methode aufbauen«, wenn auch zunächst Kunstkritik und Kunstwissenschaft noch recht eng verknüpft waren.² In der Geschichte der Kunstgeschichte ist mit Springer damit die Schwelle erreicht, an der sich das neu entstehende Universitätsfach von anderen Disziplinen, vor allem der Ästhetik, abgrenzt und sich der historischen Forschung zuwendet.³

Die in *Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst* dargelegten kunsttheoretischen Betrachtungen zur Historienmalerei werden ergänzt durch Äußerungen im *Handbuch der Kunstgeschichte* und in der *Geschichte der bildenden Künste im neunzehnten Jahrhundert*.⁴

Springer unterstützte die realistischen Bestrebungen der Kunst seiner Zeit. Er hielt allerdings auch eine idealistische Darstellung in der Historienmalerei für berechtigt, wenn das Sujet dies nahelegte. In die Realismusdebatte brachte er eigene Definitionsversuche ein und lehnte einen banalen Detail-Naturalismus als »Chronistenmanier« ab.⁵ Kunst sollte nach Springer nicht mechanische Nachahmung der Naturwirklichkeit oder Rekonstruktion von Geschichte sein. Die Schönheit als eigentliches Element der Kunst hat Priorität vor naturgetreuer Darstellung und »Anruf des unmittelbaren Volksinteresses«.⁶

Das hierarchische Werteschema der Akademien – durch einige Künstler, Theoretiker und Kritiker des 19. Jahrhunderts schon in Frage gestellt – wurde von Springer endgültig abgelehnt als »törichter Gattungsstreit«. Erstmals war damit ausdrücklich die Gattungshierarchie zu Grabe getragen. Ausschlaggebend für die Beurteilung eines Werkes sei allein das Maß an Vollendung in Inhalt, Form und Farbe. Bei der Auswahl der Sujets, in denen profangeschichtliche Themen aus Vergangenheit und Gegenwart die Vorlage bilden sollten, habe der Künstler allerdings bestimmte Kriterien zu beachten. Nach Springer sollen die Stoffe »eine positive, unangefochtene Geltung im Nationalbewußtsein« haben; sie sollen außerdem eine »warme Empfindung anregen, lebendiges Interesse erwecken

und künstlerisch wirksam« sein. Nur Friedrich der Große erfülle in der deutschen Geschichte diese Voraussetzungen.⁷ Als Beispiele einer gelungenen Historienmalerei werden Gemälde von Delaroche, besonders aber des späten Gallait genannt.⁸ Die Motivwahl soll primär unter ästhetischen Gesichtspunkten erfolgen. Es gilt, einen bestimmten dramatischen Moment darzustellen, und die »mit Naturnotwendigkeit« wirkende, von ihrem Gegenstand ganz und gar erfüllte »unmittelbare schöpferische Kraft« des Künstlers muß erkennbar werden.⁹

Kunstwerke sollen im Menschen Gefühle wecken und nicht Selbstzweck sein. Die Erziehung des Volkes zu einem Kunstverständnis, mit dem ein Werk allein nach seiner »formellen Vollendung« beurteilt werden sollte, entscheide über die weitere Entwicklung der Kunst. Prinzipiell sollte das Historienbild nicht aufgegeben werden. In der Umbruchsituation zwischen Tradition und Moderne stellt sich freilich die Frage nach dem Sinn dieser Bildgattung. Das Kunstwerk wird nur noch bedingt als moralisches Postulat gesehen. Für den partiell noch traditionsverhafteten Springer ist der »heroische« Held allerdings nach wie vor Modell; zugleich aber ist das Helden-Repertoire um den tragischen, auch scheiternden Helden erweitert.

Das *exemplum virtutis* des traditionellen Historienbildes wird bei Springer ersetzt durch eine etwas verschwommene Terminologie, die Formulierungen wie »Weltanschauung«, »Recht des Volkes an seiner Kunst« und den »allgemein gültige Gedanken aussprechenden Künstler« benutzt. Kunst und Leben, Kunst und nationaler Geist sollen eine enge Verbindung eingehen. I. J.

Anmerkungen

- ¹ Wilhelm Waetzoldt: *Deutsche Kunsthistoriker*, Leipzig 1924 [3. Aufl. Berlin 1986], Bd. 2, S. 106–129.
- ² Udo Kultermann: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München 1990, S. 119; vgl. auch Heinrich Dilly: *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt/M. 1979.
- ³ Vgl. Wolfgang Beyrodt: *Kunstgeschichte als Universitätsfach*, in: Peter Ganz u. a. (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie. 1400–1900*, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), S. 313–333, S. 318 ff.
- ⁴ Vgl. Anton Springer: *Das 19. Jahrhundert* [1855], Leipzig, 5. Aufl. 1909 (Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. 5); vgl. auch ders.: *Geschichte der bildenden Künste im neunzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1858.
- ⁵ Vgl. ebd., S. 147–158 (Kap. *Die Krisis in der historischen Malerei*).
- ⁶ Springer 1867, S. 329.
- ⁷ Springer 1858, S. 70.
- ⁸ Ebd., S. 153 f. u. S. 243 f.; vgl. auch Springer 1909, S. 88; vgl. auch ders.: *Louis Gallait*, in: *Deutsches Museum* 3/1853, S. 767–776.
- ⁹ Springer 1858, S. 157.