

Cornelius Gurlitt

Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts (1899)

Marathon! Welche Fülle der Anknüpfung für jeden klassisch Gebildeten! Da lag die Ebene vor den Augen des Begeisterten, hinten dämmerten die Wolken auf, in den Vordergrund herein sprengte ein des Reiters lediges Pferd; Blitze, vom Wetter niedergeschlagene Bäume. [...]

Die Größe ist uns zur Leere geworden, die Schönheit zur Langeweile. Als Bild, als malerische Leistung, insofern, als durch die Farbe ein Stück Natur in seiner Eigentümlichkeit wiedergegeben werden soll, steht dies Marathon sehr tief. [...] Als zeichnerische Darstellung einer wenig bemerkenswerten Landschaft ist das Bild wesentlich besser; die Stimmung ist mit derbsten Mitteln dem Gegenstand aufgezwungen. Das Gewitter ängstigt uns nicht, es ist ein Theaterunwetter. Statt der Darstellung des Schlachtfeldes wäre thatsächlich ein Plan mit gut eingezeichneten Höhenkurven belehrender; jedenfalls hat die Kunst nichts mit der topographischen Darstellung eines Schlachtfeldes zu thun. Wir empfinden nicht, daß hier Marathon sei, stände es nicht unter dem Bilde; wir glauben auch nicht, daß es andere, frühere empfunden hätten, wäre es nicht stets drunter zu lesen gewesen. Nicht das Bild erregte sie, sondern das thaten die durch dies erweckten Gedanken. Wir, die wir bloß nach dem zu Sehenden, nicht auch nach dem zu Lesenden fragen, sind ungeeignete Beurteiler der früher im Bild empfundenen Schönheit. Das Wort Marathon regt uns nicht mehr auf; wir fühlen nicht mehr, wie die Schüler Winckelmanns, die Persergefahr als eine auch uns geistig bedrohende; wir jubeln nicht mehr mit so hellem Klang über die hellenischen Heldenthaten. Dem Rottmann haben Bismarck und Molke ganz und gar die Lebensberechtigung geraubt. Wir kennen jetzt die Schlacht und kennen den eigenen Sieg, der nicht im Gebiete der Idee, sondern im Gebiete der That auszufechten ist. Das, was uns in der Geschichte erregt, wollen wir nicht in der von Rottmann gewählten Form ideell, sondern thatsächlich vorgetragen haben. Denn wir wissen, daß die Sachen in der Geschichte größer sind als die Vorstellungen, die wir uns von ihnen machen können, daß jede Idealisierung eine Verkümmernng ist. (S. 184 f.)

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; [...] 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 wiederholten sich, so daß ein Beispiel für das andere die Lösung biete. [...] Es ist die neue Forderung der Ästhetik, die großen Gedanken in geschichtlicher Form zu geben, wohl außerordentlich befruchtend für das Schaffen gewesen, aber das Schaffen war wieder gelehrt, nicht künstlerisch. (S. 317)

Der Ruf nach Wahrheit förderte zunächst das Streben nach Kenntnis der äußeren

Erscheinung vergangener Zeiten. Wie die Architekten in der Stilkenntnis, in der Fähigkeit alte Formen nachzuahmen fortschritten, so erlangten die Maler vielerlei Kenntnis von alten Stoffen, Kleidern, Waffen, Geräten. Das ist gewiß sehr löblich und nötig, wenn man eine vergangene Zeit darstellen will, so wie sie war. Die Kostümkunde ist aber keine Kunst, sondern eine Wissenschaft. [...]

Man sieht, daß der Inhalt den Wert des Bildes nach wie vor 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 gespitzt und ein Pinsel gewaschen wird. (S. 323 ff.)

Durch die Wahrheit wurde Menzel zum größten Maler seiner Zeit. Die Tafelrunde Friedrichs des Großen in Sanssouci entstand 1850, also in einer Zeit, in der Belgien auf Deutschland zu wirken, die Auswanderung der Berliner Künstler nach Paris begann. Welchen Vorsprung hatte Menzel vor jenen! Ein völliges Beherrschen der Leinwand in der Einheit des Tones, eine Klarheit und Feinheit im Beobachten des Lichts, eine Freiheit den Regeln der damaligen Malerei gegenüber, die jede Farbe zur höchsten Kraft zu steigern, das Bild zu einem Mosaik leuchtender Töne zu machen bestrebt war. [...] Mit einem Schlage ist das moderne Geschichtsbild geschaffen. Vollendet richtige Wiedergabe einer vergangenen Zeit, aufgebaut auf einem künstlerischen Sehen des Vergangenen, ebenso auf einem dies vorbereitenden formenwissenschaftlichen Erkennen und Können. Dabei vollendet eigenartige moderne Auffassung. Ein Bild, welches das 18. Jahrhundert nicht schaffen konnte, weil es bis in jeden Faltenzug der mit emsigstem Fleiß nach alten Bildnissen zusammengetragenen Köpfe ein Zeugnis für den malerischen Realismus des 19. Jahrhunderts ist. (S. 505)

Durch tausendfältige Erfahrung ist bewiesen, daß wir uns niemals in den Geist der Zeiten zu versetzen vermögen, sondern daß es stets der Herren eigner Geist ist, in dem die Zeiten sich bespiegeln. Ich sehe tüchtige Maler bemüht, etwas darzustellen, was einfach nicht darstellbar ist. Wenn Shakespeare und selbst wenn Schiller alte Zeiten schildert, so sind sie dabei so modern, daß die Versetzung in eine Vergangenheit nicht stört. Je wissenschaftlicher diese wird, desto härter stößt die Echtheit des Äußeren sich mit der Unechtheit des Innern. Wie im historischen Roman geht der geschichtliche Wert nicht über den Satz hinaus: Seht, so lebten die Menschen damals, solche Lebensbedingungen hatten sie, insofern dachten sie anders als wir: Aber im Grunde sind sie doch uns gleich! Die Modernisierung der geschichtlichen Berichte ist das Störende, der unwillkürliche Zwiespalt, der eine einheitliche Kunstbethätigung unmöglich macht. Hier ist's, wo mich die Wissenschaft stört, nicht in dem Naturalismus derer, die ein Stück Natur in aller Sorgfalt wahrheitlich darstellen. Denn hier sehe ich die Wissenschaft als außerhalb der Kunst stehend; hier will

mir scheinen, als dränge sie sich der Kunst als Herrin auf. [...] Mich aber stört gerade die Richtigkeit dieser Bilder, die geschichtliche Täuschung. [...] Immer noch malt man in Deutschland riesige Wände voller Bilder, ohne daß dadurch irgend ein tieferes künstlerisches Ergebnis erzielt wird, denn immer noch sitzt über dem Künstler der Auftraggeber, der diesem aufgiebt, Dinge zu verwirklichen, zu denen er in keinem seelischen Verhältnis steht; die er nicht körperlich und noch viel weniger geistig erlebte, sondern die er auf kaltem Wege schmelzen und gießen soll, um von Lesefrüchten aus Büchern, durch Zusammenstellen hier und da gemachter Naturstudien ein Ganzes zu schaffen. [...]

Schon die Vorgänge, welche die geschichtliche Malerei darstellt, sind zumeist langweilig. Ich bin mir ja durchaus bewußt, daß meine Kenntnisse in der Weltgeschichte lückenhaft sind, so daß ich sehr oft vor solchen Bildern nicht weiß, was da eigentlich vorgeht. Ohne dies Wissen aber hat man den halben Genuß. (S. 584 ff.)

Der Mut fordert heute andere Bethätigung als Zuhauen! Wer im Kugelregen klar zu denken und der wachsenden Gefahr gegenüber sich selbst opfernd das Richtige zu thun und zu befehlen weiß, das ist unser Held. Leider ist dies Heldentum nicht wirksam darzustellen durch die Kunst. Denn man sieht im Bild nicht die bekämpfte Gefahr in ihrer ganzen Größe und Eindringlichkeit. Mit dem Armausstrecken ist's nicht gethan!

So führt die Darstellung geschichtlicher Thaten nur zu leicht zum romantischen Schwulst. Vielleicht ist unsere Zeit zu weichherzig und kommt man später wieder zur vollen Anerkenntnis des Wertes eines gewaltigen Schwertstreiches? Zunächst straft aber das Gesetz und straft die Gesellschaft noch jede Maulschelle als Roheit, gilt selbst den Gegnern der Abrüstung der Krieg als ein notwendiges Übel. Es ist also schlechtes Wetter für Darstellung von Kraftthaten. Ich wenigstens bin verdorben für gewisse Heldenbilder, verdorben durch den Krieg, die größte, schönste, entscheidendste Erinnerung meines Lebens. Denn auch dort sah ich nicht die malerische, die romantische Schlacht! (S. 586 f.)

Cornelius Gurlitt: Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten, Berlin 1899 (Das Neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung, Bd. II).

Kommentar

Der Architekt und Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt (1850–1938) gab in seinem 1899 erschienenen Buch *Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten* einen Überblick über die Kunstentwicklung des Jahrhunderts in Deutschland. Das Buch wurde ein großer Erfolg und erschien bis 1924 in insgesamt vier Auflagen. Der Professor für Architekturgeschichte und Städtebau in Dresden und Sohn des Landschafts-



Abb. 20
Carl Rottmann: *Marathon*, 1848 (München, Staatliche Gemäldesammlungen)

malers Louis Gurlitt lieferte »eine Art ›Selbstbiographie‹, eine Entwicklungsgeschichte der Stellung erst meines Vaters, dann meiner selbst zur Zeitkunst, dargestellt nicht von einem ›höheren Standpunkt‹ aus, sondern von dem mitten innerhalb ihr, also im Wandel der eigenen Anschauungen.«¹

Gurlitt war grundsätzlich der Auffassung, daß Kunst nach »künstlerischen Kriterien« zu bewerten sei und nicht nach geschichtswissenschaftlichen, religiösen, philosophischen oder literarischen Fragestellungen. Damit eng verbunden war eine Betonung der Autonomie des Künstlers. Und er beurteilte ein Kunstwerk nach dem Grad, in dem es die Realität in seine Gestaltung einbezog, denn die »Natur« sei das, »was das ernsteste Ziel des Künstlers sein sollte«.² Folglich stand er der Historienmalerei skeptisch gegenüber. Zum einen, weil sie in der Regel Vergangenes und nicht die Gegenwart darstellte, und zum anderen, weil in ihr häufig eben nicht künstlerische Kriterien zählten, sondern geschichtswissenschaftliche oder philosophische. Die Themen eines Gemäldes aber sollten in erster Linie künstlerisch, das heißt hinsichtlich Farbe, Form und Komposition, be-

friedigend gelöst sein. Ein Bild dürfe, so Gurlitt, nicht erst durch Zusatzinformationen verständlich werden, sondern müsse für sich selbst sprechen können. Und genauso wie er sich nicht anmaße, von einem »höheren Standpunkt« aus die Kunst zu beurteilen, bezweifelte er die Möglichkeit eines solchen absoluten Standpunkts in der Geschichtswissenschaft. Nach Gurlitts Auffassung litt die Qualität der Kunst seiner Zeit nicht nur unter dieser »Fremdbestimmtheit«, sondern ihr fehlte auch die Anbindung an die Gegenwart. Dieser Kritikpunkt umfaßte sowohl die idealisierende, an den alten Meistern orientierte Malweise als auch die Wahl solcher Themen, die nicht Teil der Erfahrungswelt des Künstlers oder Betrachters waren.

Ein wichtiges Erlebnis in Gurlitts Leben, auf das er immer wieder hingewiesen hat, war der deutsch-französische Krieg 1870/71, an dem der Kunsthistoriker aktiv teilgenommen hatte, »die größte, schönste, entscheidendste Erinnerung meines Lebens.«³ Hier seien Ideen in Taten umgesetzt worden, und für Gurlitt bedurfte es nicht länger einer Orientierung an der Vergangenheit, denn die Gegenwart sei heroisch genug. Die Darstellungen der Historienmalerei wurden ihm dadurch sogar unglaublich, wie es Gurlitt an Carl Rottmanns historischer Landschaft *Marathon* von 1848 (Abb. 20) kritisiert: »Wir kennen jetzt die Schlacht und kennen den eigenen Sieg [...]«⁴

Es sei denn, ein Künstler bemühte sich, wie etwa Adolph Menzel, um einen in erster Linie künstlerischen Zugang zur Vergangenheit und gab nicht nur Angelesenes wieder. Hier stand für Gurlitt – jenseits allen historischen Quellenstudiums durch den Künstler – die künstlerische Leistung im Vordergrund. Menzel behalte stets »das sichere Gefühl für das Darstellbare, für das künstlerisch Verständliche«.⁵ Schon durch seine realistische Auffassung erfüllte er die Forderung Gurlitts an einen Historienmaler, nämlich »Ausdruck seiner Zeit und seines Volkes« zu sein.⁶

Als Gegenpol zu Menzel galt dem Autor Anton von Werner, dem Gurlitt zwar technischen Können und großen Fleiß bescheinigte, dem es jedoch nicht gelinge, den »dargestellten Augenblick« zu überwinden. Er komme über den Status eines »geschickten Berichterstatters« nicht hinaus, wodurch seine Bilder letztlich keine »Kunstwerke« seien. Ihm fehle das »künstlerische Sehen«, das Menzel eigen sei.⁷

Gurlitt verteidigte in seinem Buch die Autonomie des Künstlers. Die besten künstlerischen Ergebnisse würden erreicht, wenn er in einem »seelischen Verhältnis« zu seinem Gegenstand stehe und nicht durch Regeln und Auftraggeber eingeengt werde. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts stellte Gurlitt eine zunehmende Betonung des Individuellen fest und sah das Vorbild dafür in der Politik, nämlich in der Person Bismarcks: »Bismarcks Erscheinen, die Erkenntnis, daß nicht die Bildung und nicht die Tugend, nicht die Frömmigkeit und nicht der Gehorsam, nicht die Gelehrsamkeit und nicht das System die Völker zu Glanz erheben, sondern die geistesstarke Einsicht und Thatkraft des einzelnen Mannes, drang immer kräftiger hervor. Man begann nicht nach einem ästhetischen Gesetz, sondern nach Künstlern zu suchen; man lernte die Eigenart des Werkes über die Schönheit zu stellen.«⁸ Indem er Bismarck als Realisten und als autonom Handelnden darstellte, recht-

fertigte Gurlitt die moderne, realistische Kunst und die Einzelexistenz des Künstlers, die sich nur auf ihre eigenen Prinzipien beruft. Er bettete sie damit in ein eigentlich konservatives Weltbild ein und machte sie akzeptabel. Für ihn waren es die Leistungen des Einzelnen, die »die Völker zu Glanz« erheben, es bedurfte nicht mehr der Historie, um eine nationale Identität zu stiften.

Letztlich war Gurlitts Buch ein Plädoyer für die Autonomie des Künstlers und der Kunst. Gattungsgrenzen und -hierarchien, Orientierung an älteren Stilen, Wissensvermittlung oder Herrschaftslegitimation ließ Gurlitt für die Kunst seiner Zeit nicht mehr gelten. Doch für eine eigenständige Künstlerpersönlichkeit konnten auch herkömmliche Themen der Historienmalerei wieder interessant sein, sie dienten dann eher dazu, individuelle Befindlichkeiten auszudrücken, oder gaben Anlaß, sich mit »rein künstlerischen« Fragen auseinanderzusetzen. Wie z. B. bei Böcklin, dem Gurlitt die Fähigkeit bescheinigte, »die Dinge in das Gebiet des rein Künstlerischen zu ziehen. Daneben schwindet alles Störende hin: Das Antike hört auf antik, das Wissenschaftliche hört auf gelehrt zu sein; die Erfüllung mit Malergeist setzt über Gegenstand und Inhalt hinweg. Immer ist das Bild zu allererst ein Bild, ein Stück Natur, gesehen mit Künstleraugen!«⁹

H. K.

Anmerkungen

- ¹ Cornelius Gurlitt: [ohne Titel], in: Johannes Jahn (Hrsg.): *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Leipzig 1924, S. 1–32; S. 17.
- ² Gurlitt 1899, S. 381.
- ³ Ebd., S. 587.
- ⁴ Ebd., S. 185; zu Rottmanns Gemälde vgl. Erika Bierhaus-Rödiger: *Carl Rottmann. 1787–1850. Monographie und kritischer Werkkatalog*, München 1978, S. 384 f. (Werkverz.-Nr. 613).
- ⁵ Gurlitt 1899, S. 504.
- ⁶ Ebd., S. 336.
- ⁷ Ebd., S. 514.
- ⁸ Ebd., S. 567 f.
- ⁹ Ebd., S. 605.