



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die münchener Kunstausstellung und die Gegensätze in der modernen Kunst. 1. : Charakter der Ausstellung. -Cornelius. -Die ältere Kunstweise des Jahrhunderts. -Die Neueren: Die ideale Richtung und die ...

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

Die münchener Kunstausstellung und die Gegensätze in der modernen Kunst.

1.

Charakter der Ausstellung. — Cornelius. — Die ältere Kunstweise des Jahrhunderts. — Die Neueren: Die ideale Richtung und die Realisten.

Die münchener Kunstausstellung dieses Jahres, welche als internationale bezeichnet wurde, hat weder für eine Weltausstellung, noch auch für eine allgemein deutsche gelten wollen.

Eine beträchtliche Zahl namhafter Künstler war überhaupt nicht, ganze einzelne Richtungen kaum vertreten, und von den Meistern, welche als die Führer der modernen Kunst angesehen sind, fehlte weit über die Hälfte.

Eine vollständige Anschauung der gegenwärtigen Kunstzustände ließ sich also hier, selbst was Deutschland anlangt, ebensowenig gewinnen als ein endgiltiges Urtheil über die Kunstfähigkeit unseres Jahrzehnts im Vergleich zu den vorangegangenen.

Und dennoch gab die münchener Ausstellung dem Charakter, den die Kunst in unsern Tagen trägt, einen bezeichnenden Ausdruck. Was sich in den größeren deutschen Ausstellungen von 1858 und 1861 unter der Masse der aus dem ganzen Jahrhundert zusammengebrachten Kunstwerke nur verdeckt zeigte: die Verschiedenheit der Richtungen und der Gegensatz, in den die neueste Zeit zu der eben verflossenen tritt, das trat hier im beschränkten Rahmen offener und bestimmter hervor.

War doch schon im Plane ihrer Urheber die neue Ausstellung der Fehdehandschuh, den die jüngeren leidenschaftlichen und mit Pathos für ihre Sache eintretenden Talente der zum Zopf ausgewachsenen Gewohnheit der Akademien hinwarfen. Nur hüteten sich diese, ihn aufzunehmen; und so empfindlich war vorab die münchener Akademie von dem raschen Zugreifen berührt, mit dem die Neueren die Ausstellung, welche eigentlich eine akademische sein sollte, in die Hand nahmen, daß sie lieber sich ganz davon zurückzog. So kam es, daß

die Kunst in Amt und Würden, der vorzugsweise die monumentale Ausschmückung der öffentlichen Wände mit diesem oder jenem Stück Geschichte anvertraut ist, so gut wie nicht vertreten war. Selbst die für das bayerische Nationalmuseum bestimmten historischen Gemälde, deren eine ziemliche Anzahl vollendet ist, haben diese Gelegenheit, sich sehen zu lassen, verschmäht: woran freilich ein höherer Wille noch mehr Schuld gewesen zu sein scheint, als die Zurückhaltung der Künstler.

Die älteren Götter haben sich also auf den offenen Kampf mit den jungen Titanen nicht eingelassen, und so bleibt es vorerst ungewiß, auf wessen Seite der Sieg sich neigen wird. Doch dies Mal wäre ohnedies die streitige Sache noch nicht zum Austrag gekommen, und durch jenen Bruch ist wenigstens die Lage der Dinge, der Gegensatz der Richtungen offen ausgesprochen. Es war der Ausstellung selber anzusehen, daß sie eine Art Manifest war, welches die Jüngeren, die von der Kunst anders denken und ein anderes Ideal im Auge haben, als die Vertreter der eben auslaufenden Epoche, gegen die Bestrebungen der Letzteren erlassen haben. Zum ersten Male erscheinen sie öffentlich als selbstständige Talente, die sich auf ihre eigenen Füße gestellt haben, um sich nicht länger im Schlepptau der officiellen und akademischen Kunst mitziehen zu lassen; daher ist es wohl an der Zeit, den Gegensatz, in welchen innerhalb der modernen Kunst zu der älteren die jüngere sich stellt, und die verschiedenen Richtungen, in welche diese selber sich spaltet, näher zu betrachten. Darin freilich, daß sich die Ausstellung als „internationale“ zum kosmopolitischen Kampfplatz der gesammten modernen Kunst machen wollte, war der Plan zu weit gegriffen; und seine Ausführung konnte nicht anders als unvollständig bleiben. Was die fremden Nationen im Vergleich zur deutschen gegenwärtig leisten, läßt sich aus den wenigen zusammengebrachten Werken, unter denen zudem manche älteren Datums sind, nicht ermessen; nur das etwa mag man daraus abnehmen, wie sich die Anschauungsweise der Jüngeren zu der fremden, insbesondere der belgischen und französischen verhält.

Im Grunde war übrigens diese Bemühung, die Ausländer heranzuziehen nichts weiter als ein Schachzug gegen die deutsche akademische Kunst, ein maskirter Angriff, mit dem man dieser von vornherein den Krieg erklärte. Gleich hier treffen wir einen Zug an, der den verschiedenen Parteien der neuesten Kunst gemeinsam ist und sie insgesammt von der vorangegangenen unterscheidet. War diese im Ganzen in so fern national zu nennen, als sie in der monumentalen Kunst wie im Genre und der Landschaft mit Vorliebe einheimische Stoffe zum Vorwurf nahm und in ihrer Behandlungsweise gesliffentlich den Einfluß fremder Schulen von sich abzuhalten suchte, so sind umgekehrt die Neueren der Meinung, daß die gesammte Stoffwelt ihnen offen stehe, und der Künstler, um sich die Mittel der Darstellung zu erwerben, nicht an der Scholle

8081 VI 11000/11012

leben, sondern da lernen sollte, wo sich etwas lernen lasse. Wir haben es also auch hier mit den Gegensätzen in der deutschen Kunst zu thun und berühren daher die ausländische nur in so weit, als sie in dieselben einschlägt und neben die einheimischen Leistungen gehalten zur Charakteristik der neuen Bestrebungen beiträgt. Natürlich spielen der Kampf, von dem hier die Rede ist, und die Umwandlung, welche nun die Kunst mit sich vorzunehmen scheint, vorzugsweise auf dem Felde der Malerei. In dieser, in dem stimmungsvollen Spiel des Lichtes, das jedes Stück Welt zu erhellen vermag und sein Inneres herausleuchten läßt, vermag die Gegenwart ihr mannigfaltig bewegtes, innerlich zerarbeitetes und in der Erscheinung nur flüchtig vorüberziehendes Leben leichter und bestimmter auszudrücken, als in der Plastik, die das abgeschlossene Einzelleben in sich ausprägt und von der Welt abscheidet, und in der Architektur, in welcher der ganze Volksgeist, unbewußt wie die Natur, in großen Zügen sich ausspricht. In der Malerei also wird sich der künstlerische Trieb der Gegenwart am lebendigsten bethätigen und die Gegensätze am entschiedensten ausbilden. Doch werden wir auch in der Plastik und der Baukunst ein Gegeneinander der Richtungen antreffen, das in neuester Zeit schärfer hervortritt, wenn auch in so fern weniger durchgreifend, als beide Künste von dem Nerv des Zeitalters weniger berührt werden.

Von den Meistern, welchen unsere Malerei ihren Ruf zu verdanken hat, war allein Cornelius (durch einige von den für das berliner Campo santo bestimmten Cartons) vertreten. Daß sich der Größte, oder richtiger der Große, unter den Aelteren von den jungen strebenden Talenten nicht entfernt hielt ist vielleicht mehr als ein Zufall und jedenfalls nicht ohne Bedeutung. Cornelius ist der Einzige, den auch die übersprudelnden Köpfe von heute mit einer Art staunender Verehrung noch anerkennen; jeder andere Ruhm der Modernen ist ihnen mehr als zweifelhaft geworden. Sie fühlen, daß wohl von Allen Cornelius allein für die Nachkommen einen mehr als historischen, einen echt künstlerischen Werth haben wird, und lebhaft empfinden sie die ergreifende Wirkung seiner Werke, die große Anschauung, die aus ihnen spricht, so sehr sie sich andererseits im Gegensatze wissen zu der Gedankentiefe des Künstlers und seiner Art von Formgebung. So steht Cornelius, den Kaulbach mit seinem geistreichen, aus imposanten und gefälligen Zügen bunt gemischten Ideenspiele und der Koketterie seiner Darstellung eine Zeit lang zu überwuchern drohte, bei dem neuen Geschlechte doppelt in Ehren. Dieses Verhältniß desselben zu dem Altmeister ist für beide bezeichnend. Was die Neuen als das wahre Ziel der Kunst unverrückt im Auge haben, ist die ganz ausgesprochene, das innere Leben ganz in ihrem Gesicht tragende Erscheinung, sei diese nun mehr künstlerisch oder bloß natürlich empfunden; und in der That, so unsicher Cornelius in der Beherrschung der Formen, so oberflächlich seine anatomische

Kenntniß des Körpers ist, und so oft er über das richtige Maß der Darstellung hinausshieb, dennoch ist bei ihm die Erscheinung immer lebendig ausgeprägt, die Kraft der Bewegung wie die Empfindung in die Gestalt wirksam hinausgelegt. Er war ein geborner Künstler, und so hatte er von Haus aus ein Gestaltungsvermögen, ein Gefühl der Form und des Ausdrucks, das auch über die verzeichnete Figur einen Hauch des Lebens verbreitete, den die angelernte Correctheit der Akademiker nimmer zu erreichen vermag. Freilich kann es nur dem genialen Geiste gelingen, die natürliche Wahrheit zu verletzen und doch die künstlerische zu erreichen, und darin eben steht ja Cornelius den Alten nach, daß er beides so selten zu vereinigen wußte. Auch ist es bei ihm nicht sowohl die einzelne Gestalt, welche wirkt, als der Zug des Ganzen; daß er das reiche Gebilde seiner Phantasie im Flusse der Composition, in der Bewegung der Gruppen und in der malerisch hinaustretenden Beziehung der Figuren wiederzugeben vermochte, das machte ihn zum Meister. Und diese echt künstlerische Fähigkeit ist es, welche die Neuen, die mit der ganzen nach-cornelianischen Kunst so gut wie brechen, an Cornelius selber noch festhält.

Eine Kluft dagegen ist zwischen beiden, sobald es sich nicht um die Gewalt der unmittelbaren Erscheinung, sondern um den Inhalt handelt, den der Künstler in seinem Werke aussprechen soll. Die Jüngern sehen im „Gedanken“ den bösen Geist, der es der modernen Kunst angethan und aus der blühenden ahnungsvoll verschlossenen Prinzessin ein altes schwaghaftes Weib gemacht hat. Wenn sie auch die tiefsinnigen Ideen eines Cornelius um so mehr achten müssen, als sie sich in seiner auf Monumentale angelegten Phantasie sofort zu einem ganzen Kreis von Bildern verkörperten, so fühlen sie doch von dieser Tiefe und Fülle, welche die sinnliche Form zu zersprengen droht, sich abgestoßen. Sie sehen nicht, daß es eine Eigenthümlichkeit dieser echten Künstlernatur ist, eine ganze innere Welt zur Erscheinung herauszuführen, und daß der grandiose Zug seiner Compositionen nur aus einem so erfüllten Geiste kommen konnte; aber darin empfinden sie doch wohl richtig, daß der Meister leicht auf den Abweg des Ideenhaften und Symbolischen gerieth, dann seine Figuren in mehr als einem Sinne übermenschlich bildete und so die deutsche Kunst zuerst dazu verleitete, die Erscheinung gering und den Inhalt über Alles zu schätzen. So erklärt sich schon aus dem Verhältniß zu Cornelius die Stellung, welche die Neuen zu der Kunst der verflossenen Jahrzehnte einnehmen: sie erklären dieser den Krieg, weil sie die Erscheinung vernachlässigt und vorab durch den Inhalt wirken will.

Durch den Inhalt, nicht bloß durch den Stoff: denn allerdings, das war der münchener, wie der düsseldorfer Schule eigenthümlich, daß sie nach Stoffen suchten, die durch ihren bedeutenden oder doch interessanten Inhalt auf den Beschauer wirken sollten. Mochten die Einen geschichtliche Ereignisse von

großer Tragweite oder nationale Stoffe, die Andern romantische Motive sich wählen, die eine gewisse träumerische Stimmung von Haus aus mit sich brachten, mochte der Genremaler lächerliche Situationen aus dem Volksleben oder rührende Conflicte aus der Gegenwart, der Landschaftler die Alpen mit allen Zuthaten oder ein beliebiges Stück Gegend mit den Spuren unheimlicher Leidenschaften behandeln: immer war es der Inhalt, der dem Kunstwerke seinen eigenthümlichen Werth geben sollte und dem die Erscheinung erst in zweiter Linie folgte, um ihn möglichst deutlich auszusprechen. Diese Kunst, halb didaktisch, halb poetisch, die bald in das Gebiet der Erzählung, bald in das der Dichtung übergriff und nur im eigenen Hause nicht recht heimisch wurde, erst so hochgeschätzt, fängt nun an im Werthe zu sinken und sinkt vielleicht tiefer, als sie es verdient. Aber den Vorwurf muß sie sich machen lassen, daß sie vielleicht recht lehrreich, manchmal auch unterhaltend, dagegen sehr selten künstlerisches Gebilde war, volle lebendige Erscheinung, an der Auge und Phantasie ihre Freude haben könnten. Sie hat auf diese Weise ein Publicum groß gezogen, das immer nach dem Was fragt und wenig Sinn für die einfache Schönheit hat, die voll freudigen Lebens im Lichte schwebt, ihren ganzen Reichthum mit sich und in ihrem edlen Antlitz eine Welt von Empfindungen trägt. Die verschlimmernde Rückwirkung blieb nicht aus, und so entstand eine Kunst, welche das Verhältniß von Inhalt und Erscheinung umkehrte: diese für sich wurde leblos und nichtsfugend, ein bloßes Zeichen, das den gewichtigen Inhalt andeutend versinnlichen sollte, da doch im echten Kunstwerke die Erscheinung Alles ist und eine Fülle inneren Lebens aus sich herausleuchten läßt, die den Inhalt, welchen sie darstellen soll, ins Unendliche steigert. Ist es nöthig, um zwei Extreme zu nennen, an die Erväter Michelangelos oder den Geiger von Teniers zu erinnern?

Von dem Bewußtsein ihres großen Inhalts getragen, war dieser Kunst die Form (im weitesten Sinn des Wortes) ein Beiläufiges, das sich mit ein paar akademischen Lehrjahren und etwas Naturstudium wohl erreichen lasse. Daß die künstlerische Form auf Gesetzen beruhe, welche die Meister der großen Kunstpoche gefunden und ausgebildet haben, daß der Künstler diesen Gesetzen immer wieder nachgehen und sie mit seiner Anschauung der Natur in Uebereinstimmung bringen muß, über diese ersten Grundsätze aller Kunstübung war und blieb man im Dunkeln. Es kam, wie es unter solchen Verhältnissen nicht anders kommen konnte: die Empfindung für die Form, für den Rhythmus der Linien, das stimmungsvolle Spiel des Lichtes ging verloren, und ein leerer conventioneller Formalismus, von den Akademien groß gezogen, gewann die Oberhand. Man verschmähte es ebensosehr, in die strenge Schule der Alten zu gehen, als von den Franzosen und Belgiern zu lernen, die auf die künstlerische Vollendung der Erscheinung das größte Gewicht legten. Eine Welt von

„Ideen“ erfüllte die Köpfe, während die Phantasie, mit der Kunst wie der Natur gleich wenig vertraut, leer blieb, man wollte national und eigenthümlich sein und wurde gespreizt dürftig und farblos. Die alte Welt mit ihren Göttern fiel in Trümmer, und nun ging der Künstler in die Spuren des Philosophen, um der neuentstehenden Fleisch und Blut zu geben, vergaß aber seine Hand zu bilden, die sie doch hätte gestalten müssen.

Daneben ging die conventionelle religiöse Malerei ihren Weg fort, nachdem sich die erhigte Empfindung des Nazarenenthums ausgelebt hatte, und verflachte ihrerseits die große Anschauung der Alten zu einer leblosen Formel. Die Ausstellung hat daran ein Beispiel in den Bildern von Julius Hübner aufzuweisen; so ziemlich der einzige aus der ältern Schule, der sich dahin verirrt hat.

Ein Rückschlag gegen diese ganze Kunstweise, der die münchener wie die düsseldorfer Schule, voran die Akademiker und Historienmaler (vom Genre und der Landschaft wird später die Rede sein) verfielen, konnte nicht ausbleiben. Bald bildete sich eine Richtung, der es vor Allem auf die ideale künstlerische Erscheinung ankam und die den großen Mustern nachzueifern suchte, indem sie ihre Stoffe aus einer dem Künstler dankbaren Phantasiewelt nahm, ohne nach ihrer Beziehung zur Gegenwart zu fragen. Es war die Schönheit des menschlichen Körpers und das einfache unzersekte Leben in den Sagenkreisen des Alterthums, woran sich einzelne bedeutende Talente begeisterten; schade nur, daß von Rahl und Genelli, die hier vor Allen zu nennen sind, die Ausstellung nichts aufzuweisen hatte. Beide wissen uns die antike Welt und ihre unvergängliche Schönheit menschlich nahe zu bringen, der Eine, indem er seinen Göttern und Helden durch die Wärme des Colorits, die Kraft der Formen und Bewegungen ein frisches unmittelbares Leben gibt, der Andere, indem er mit unerschöpflicher Phantasie die heitern Gestalten der Antike auch für uns zurückruft und in den feinen Zug der Linien faßt. Daß beide es zu der Durchbildung in der Form nicht brachten, welche die Alten erreicht haben, ist weniger ihnen, als der vereinsamten Stellung Schuld zu geben, durch die sie ohne Vorgänger und ohne Aufmunterung lediglich auf sich selber angewiesen waren. Doch ist mit ihnen die Schönheit des menschlichen Körpers in der idealen Anschauung, welche das Individuum über die zerrissene Wirklichkeit in das Gebiet des rein Menschlichen erhebt, wieder zu Ehren gekommen, und die Ausstellung zeigt, daß ein Theil der jüngeren Künstlerwelt die historischen Kleidungsstücke ebenso satt hat wie den Formalismus und zu jenen Gestalten, die der echten Kunst angehören, zurückgreift. Hier sind zunächst die Bilder von J. Verdelle zu erwähnen, namentlich die Bacchantin und die Badende im Walde. Auf den ersten Blick erkennt man den Künstler, der bei den Alten in die Schule gegangen ist und ihre Anschauungsweise in sich lebendig fühlt;

hier ist nichts von gewöhnlichem Reiz, sondern der Adel stilvoller Form und malerischer Behandlung. Eine Kritik, die den Maßstab der großen Kunstepochen anlegt, würde auch hier deren vollendete Durchbildung nicht finden, vielleicht auch den Ausdruck eines feuriger bewegten Lebens wünschen; aber ein Talent wie das Verdelles spricht sich in solchen einzelnen Figuren nur fragmentarisch aus und würde erst bei größeren Compositionen zur vollen Geltung kommen. Eine mehr moderne und deshalb gefälligere Anmuth zeigt sich in dem Bilde von Gustav Müller, Jupiter und Antiope; das classische Motiv erforderte eine größere, breitere Behandlung, aber die lebendige Auffassung und das malerische Talent — die mehr noch aus seiner jungen Römerin sprechen — eröffnen dem jungen Künstler eine schöne Zukunft, wenn er seine Form an den großen Meistern läutern und befestigen lernt. Noch sind die Studienköpfe von Gustav Gaul, einem Schüler Rahls, durch den Ausdruck und die feine Verschmelzung der lebenswarmen Töne bemerkenswerth, und in den verschiedenen Bildern von C. Willich zeigt sich bei etwas trockener Ausführung eine Anschauung, die sich an den großen Meistern gebildet hat. Dem Gegenstande nach gehört noch die Waldnymphe von Victor Müller hierher, ein nacktes, nachlässig hingestrecktes Weib in weitläufiger Waldumgebung; auch hier ist die Schönheit der menschlichen Gestalt in einem ganz einfachen Lebensmomente das künstlerische Motiv. Sonst freilich ein Bild ganz anderer Art: Hier ist absichtlich mit der classischen Ueberlieferung und der stilvollen Auffassung der Form gebrochen, um lediglich durch die bloße Natürlichkeit der Bewegung und das Leuchten des Fleisches auf dem grünen Grunde zu wirken. Ein coloristisches Talent ist dem Werke nicht abzuspreehen, und man könnte sich das warme Farbenspiel der Gvastochter auf dem frischen Grün der Wiese und im Dunkel des Waldes schon gefallen lassen, wenn nur die Gestalt nicht gar so form- und knochenlos wäre und so den Eindruck, daß wir es hier mit einer etwas zweideutigen Nymphengattung zu thun haben, noch verstärkte.

Indem die Kunst, der Darstellung des Nackten zugewendet, mehr nach der künstlerischen Erscheinung als nach der Bedeutung des Inhalts fragt, stellt sich nothwendig diese ganze Richtung, welche nun unstreitig an Boden gewinnt, der eigentlich historischen Kunst gegenüber. Auch ist es hier nicht um den Reiz und die kokette Wirkung nackter Figuren zu thun, nach welcher die akademische Kunstweise in ihren typischen Modellgestalten, wenn auch verstohlen, haschte, (ein bezeichnendes Beispiel dieser Manier ist die geleckte und gezierte Venus von Gegenbaur), sondern um die malerische Schönheit, um die Verherrlichung des menschlichen Körpers durch die Kunst, um diese selber in dem Sinne schöpferischer Formbildung. Gerade diese Richtung, mag sie nun mehr auf stilvolle Form im engern Sinne oder die malerische Erscheinung des Körpers im Spiel der Farben und des Lichtes ausgehen, hat die Aufgabe, die An-

schauungsweise der großen Meister, ihre Art, wie sie die Natur aus der bildenden Phantasie heraus als eine neue vollendete Welt des Scheins wiedergeboren haben, der modernen Kunst wieder zuzuführen: nicht zur Nachahmung, sondern zum freien Gebrauch, damit diese nicht weiter ihre Auffassung des Lebens in kindischen, sondern in reifen und edlen Formen ausspreche. Verfolgen die Künstler diese Aufgabe, so soll man ihnen nicht vorwerfen, daß sie längst begrabene Götter wieder auf die Bühne bringen wollen; denn diese Götter, aus der Kunst geboren, haben eben deshalb das Recht des ewigen Daseins, und so oft sie mit dem Zeugniß jenes Herkommens zurückkehren, müssen sie willkommen sein. Wenn das Geschlecht noch zu prosaisch oder zu unfertig ist, um sich eigene Götter zu erzeugen, welche die Phantasie gestalten könnte, so soll es die Kunst nicht schmähen, wenn sie in einer schönern Welt ihren idealen Trieb zu befriedigen und zu bilden sucht. Kommt dann die Zeit, in welcher endlich der Inhalt unseres Lebens klar und lebendig vor die Anschauung treten kann, dann hat die Kunst auch, indem sie jenen Weg gemacht hat, die Mittel erlangt, ihn im Bilde festzuhalten, und es wird ihr nicht schwer werden, die alten Götter zu verlassen. Also nicht so ist es gemeint, daß jene Richtung das letzte Wort der modernen Malerei sei; sondern sie soll die lebendige Vermittlung mit den großen Mustern unterhalten, damit uns nicht die Kunst als die Welt schöner Formen verloren gehe und nicht die neue Zeit von vorne anzufangen habe. Wäre die italienische Kunst geworden, was sie ist, wenn sie nicht an der Antike groß geworden wäre?

Hier müssen wir eines Bildes gedenken, das, wiewohl es kein Original war, den Blick auch des Laien auf sich zog und festhielt: eine Copie von W. Füßli nach Raphaels Leo dem Zehnten mit den Cardinälen Medici und de Rossi (in der Galerie Pitti zu Florenz). Sie kam erst spät aus Italien, als die Ausstellung längst eröffnet war, doch wie gerufen, um uns die Alten als die unvergänglichen Muster aufs Neue eindringlich vorzuhalten. Vielleicht ist kein anderes Bild Raphaels so geeignet, der neuen Kunst und ihren aufstrebenden Talenten den Weg zu zeigen, den sie zu gehen haben, keines so wirksam, um das Gespreizte, die Flaueit und das oberflächliche Geschick in der modernen Production bloßzulegen. Denn wohl findet sich in keinem andern größern Werke Raphaels, die siztinische Madonna etwa ausgenommen, eine solche Einfachheit großer Auffassung bei so vollendeter Durchbildung der Form und Färbung; und dann ist hier der einfachste Vorwurf der Kunst, ein Stoff, den die Gegenwart noch täglich liefert, drei Personen nach dem Leben in einem Kostüm, das heute noch, wenn auch etwas fadenscheinig und nicht mehr mit dem Nimbus früherer Zeiten zu sehen ist. Aber Welch eine Welt liegt in diesem Rahmen, Welch ein tiefer Lebensgrund blickt aus den Köpfen, und wie gegenwärtig sind diese Gestalten, indem sie doch der Zeit in den idealen Raum

der Kunst entrückt sind! Das sind Menschen, die uns mehr erzählen, als ganze Säle von geschichtlichen Fresken, und das Publicum, das von der Kunst einen reichen Inhalt mitgetheilt haben will, wird ihn hier finden, wenn es nur von sich aus etwas Phantasie mitbringt. Diese Tiefe und Lebensfülle in die Erscheinung zu legen, läßt sich freilich nicht lernen; allein wie hier die Natur angeschaut und gestaltet ist, wie überhaupt die Alten es gemacht haben, um das innere Bild zum lebendigen Ausdruck zu bringen, darum sollte sich die deutsche Malerei doch endlich einmal kümmern. Wie die Breite und energische Bestimmtheit der Zeichnung den Bau in seinen großen Zügen faßt und mit der eigenartigen Bildung des Individuums in Einklang setzt, wie zugleich die Form in den malerischen Schein hereingenommen ist, indem die Figuren wie in der warmen belebenden Hülle von Licht und Luft sich bewegen und die kräftige Fülle der Einzeltöne in die Harmonie des Gesammttons ausklingt, wie hier mit einem Wort die volle Wirkung der Natur ist, aber in dem idealen Schein einer ganz freien, ganz selbständigen Kunst, welche die Natur über sie selber wieder hinaushebt: das auch nur halbwegs zu erreichen, wird den Modernen nicht gelingen, so lange sie mit halben flüchtig überall hergeholtten Fertigkeiten Originale auf eigene Faust sein wollen. Schon die Aufgabe, die vier verschiedenen Noth zu einer so reichen Gesamtwirkung zusammenzustimmen würde dem heutigen Künstler schwer werden, und am Armel des einen Cardinals kann man mehr Freude haben, als an allen fürstlichen Bildnissen dieser und anderer Ausstellungen zusammengenommen. Freilich, das Colorit allein thut es nicht, und wenn manche Moderne der Malerei damit aufhelfen wollen, daß sie die Dinge in einen „stimmungsvollen“ Ton untertauchen und darin ihre Form verschwimmen lassen, so wollen sie eine neue Kunstepoche mit dem beginnen, womit die anderen aufgehört haben. — Wir haben mehr vom Original als von der Copie geredet; indessen mir scheint, es liegt darin eine größere Anerkennung derselben, als in einem ausführlichen Lob. Sie hat uns mitten unter den umherhängenden Landschaften und Genrebildchen Raphael so lebendig vergegenwärtigt, daß sich dem Auge zunächst die Kluft zwischen moderner und alter Kunst aufdrängte. Füssli ist in die Größe des Originals eingedrungen, und sein Bild hat unbeschadet der genauen und sorgfältigen Nachbildung den freien lebendigen Zug desselben. Möglich, daß er in den Händen die Freiheit und Durchbildung Raphaels nicht erreicht hat und im Kopfe Leos der Ausdruck des strengen Ernstes etwas zu sehr ins Mürrische spielt; doch um darüber sicher zu urtheilen, müßte man das Original zur unmittelbaren Vergleichung bei der Hand haben. Das Frauenporträt von demselben Künstler ist einfach aufgefaßt, lebendig und fest in der Form; doch ist die Färbung trocken und ohne rechte Wärme und Tiefe. Wer aber nach dem Raphael so copirt hat, der wird ohne Zweifel die Form bald noch größer sehen und auch in sein

Colorit mehr Leben und harmonische Stimmung bringen. Wenn nur Viele den Weg gehen wollten, den nun Füssli in seiner Copie eingeschlagen hat, so würde der deutschen Kunst mehr geholfen, als mit Kunstschulen, Akademien und fürstlichen Bestellungen.

Einen Versuch ganz besonderer Art, gegenüber der conventionellen Kunstweise unsers Jahrhunderts die Malerei zu erneuern, haben die Belgier Guffens und Swerts gemacht. Sie wollen im Gegensatz zu dem leeren Pathos und dem übertriebenen Geberdenspiel der gewöhnlichen Geschichtsmalerei zur einfachen und naiven Anschauung der älteren Meister, etwa der Flandrer, zurückkehren. Gestalten und Gruppierung sollen derb und bestimmt nach dem Leben sein, in bürgerlicher Auffassung die Sache geben, durch die ruhige Gediegenheit der Erscheinung, die herbe Individualisirung der Köpfe und die Kraft der Localfarben in einem hellen Tageslicht eine ernste eindringliche Wirkung machen. Aber diesen Versuchen, von denen viel Aufhebens gemacht worden und die auf den ersten Blick durch die ungewohnte Art imponiren, fehlt bei näherem Zusehen ganz und gar die Meisterschaft, durch welche die alten Flandrer auch jetzt noch wirken; die Empfindung, die diesen eigenthümlich ist, können sie ohnedieß nicht haben. In dem historischen Carton von Guffens, der an der Handelskammer in Brüssel stereochromisch ausgeführt war, aber durch den Brand der Börse im Jahre 1858 zerstört ist, wie in dem Delbild von Swerts — Empfang der venetianischen Gesandten in Antwerpen 1324 — ist die Handlung wohl anschaulich wiedergegeben; aber es fehlt den Köpfen, die Charaktere fein wollen, bei scheinbarer Präcision ebenso an der Bestimmtheit der Form wie am Ausdruck, und so mißglückt ist die Absicht der Einfachheit, daß die Figuren nur dazustehen scheinen, um sich ansehen zu lassen. In dem Bilde von Swerts sind zudem die Gestalten aufeinander gedrängt, die Farben grell und unvermittelt, die Gesamtwirkung bunt und hölzern. Das Motivgemälde von Guffens mit der modernen Donatoren-Familie, dessen Anordnung den Alten durchaus nachgebildet ist, zeigt so recht, wie weit der moderne Künstler gegen diese zurücksteht. In der Mittelgruppe (Madonna mit Heiligen) wird die Einfachheit zur nichtsagenden Leerheit und die Köpfe der Donatoren sind bei einer gewissen Individualität doch süßlich, flach und sentimental. Moderne Menschen in betender Stellung sind freilich auch für den Maler kein günstiges Motiv. Vollends anspruchsvoll und altbacken zugleich erscheint diese gemachte Naivetät in den Bildnissen von Guffens, welche mit grober Härte einer dennoch unsichern Zeichnung und Trockenheit des Colorits die ganz gewöhnliche profaische Erscheinung wiedergeben. Die ganze Richtung ist eine künstliche, die Gediegenheit der Darstellung nur scheinbar; und wenn auch die Abwehr der gewöhnlichen conventionellen Manier, das Zurückgehen auf eine einfache Erscheinungsweise anzuerkennen ist, so ist doch die künstlerische Aus-

führung zu schwach, um das Gezierte der Auffassung vergessen zu machen. Da verstanden sich die alten Flandrer ganz anders auf die individuelle Bildung der Köpfe, wie auch die Gluth und Harmonie ihres Colorits ganz verschieden ist von der herausstechenden Buntheit dieser Nachkommen. Von einer solchen Erneuerung einer vergangenen Anschauungsweise, die im Grunde an die Stelle der einen Manier nur eine andere setzt, wird die moderne Kunst ihren Umschwung gewiß nicht datiren, so wenig die Nazarener eine neue Zeit heraufriefen, indem sie auf die Praeraphaeliten zurückgingen. —

Einen noch schroffern Gegensatz zu der ältern Kunstweise des Jahrhunderts bilden die Realisten, voran Piloty und seine Schule, die nach belgischem und französischem Vorgange vor Allem die farbige Erscheinung der Dinge in ihrer unmittelbaren Naturwahrheit wiederzugeben suchen, ohne sich um den Ausdruck des Inhalts viel zu kümmern. Damit erklärten sie sich zugleich gegen jene ideale Richtung, der es namentlich um die stilvoll durchgebildete Form zu thun ist. Doch ist ihr Princip zu oberflächlich, um eine neue künstlerische Anschauung begründen zu können. Die Erscheinung, welche die Realisten mit viel Aufwand von Farbstoff zu Stande bringen, ist nichts weiter, als eine mehr oder minder geschickte Nachahmung des äußeren Gewebes der Dinge, die sie zudem, um die Kraft der Localfarben zur Wirkung zu bringen, in ein grelles Tages- oder Sonnenlicht setzen. Dieser Kunst sind Mauerwerk und Wollenzug ebenso wichtig als der Kopf des Helden, und so sehr kommt es ihr auf den täuschenden Schein der natürlichen Wirklichkeit an, daß sie das eigentlich malerische Element, den Einflang der Farben im stimmungsvollen Lichtton, in dem die Dinge wie untertauchen und die Gluth ihres innern Lebens sich mittheilen, ebenso vernachlässigt, wie Form und Ausdruck. Sie verhält sich zu dem Gegenstande, den sie darstellt, mehr oder minder gleichgiltig, jeder Stoff ist ihr recht, und sie fragt wenig darnach, ob sein Inhalt anschaulich ist oder nicht. Ja, indem sie von dem einen Extrem, dem bloß körperhaften Schein, zum andern überspringt, verschmäh't sie es nicht, rein innerliche Vorgänge zu behandeln und verfällt so selbst wieder der Krankheit des bedeutungsvollen Inhaltes: man denke nur an Seni und Wallenstein und den Galilei von Piloty. Von einem Schüler desselben, Emil Teschendorf, war etwas Aehnliches in der Ausstellung, ein für den kranken Melanchton betender Luther; Mauer wie Teppich waren wie gewöhnlich greifbar, der Reformator dagegen hatte trotz seiner krampfhaft gewundenen Stellung dem Beschauer wenig zu sagen. An einer seltsamen Verknüpfung von Extremen fehlt es in dieser Schule überhaupt nicht, welche die schöne Mitte der künstlerischen Erscheinung, in der ein inneres Leben sichtbar herausgebildet ist, verwirft. Ein bezeichnendes Beispiel ist noch der keineswegs talentlose Theodor Schütz, der mit eingehender Liebe ein Stück Landleben bis zum Grashalm getreu der Na-

tur nach copirt, das Ganze recht in Sonne und endlich in eine fromme Beziehung setzt.

Die Richtung war im Ganzen in der Ausstellung spärlich vertreten, auch scheint es, wie wenn sie ihre besten Tage gehabt hätte. Das Publicum erstaunt nicht mehr darüber, wie natürlich mit bloßem Farbstoff sich Steine und Balken wiedergeben lassen, wie wenn es eben Steine und Balken wären, und nach dem neuesten Bilde Pilotys, dem Portrait des Baron von Schack in ganzer Lebensgröße zu urtheilen, hat der Meister selber die technische Manier, mit der er jenen körperhaften Schein zuwege brachte, aufgegeben. Wie viel ist nun noch in dem Werke von dem künstlerischen Talente geblieben, das sich dem Maler gewiß nicht absprechen läßt? Das Original ist ziemlich getroffen, und das ist anzuerkennen, da die Aehnlichkeit nicht immer Sache der modernen Portraitmaler ist. Aber daß dem Künstler die materielle Erscheinung immer Alles war, das rächt sich nun, wo es sich darum handelt, die Individualität nicht bloß in ihren Gesichtszügen und in einer eleganten Haltung vor einem reichen Damastvorhang wiederzugeben, sondern sie von innen heraus zu gestalten, ein ganzes Leben ahnen zu lassen, den Mann, den Charakter auch, wenn es sein muß, mit seinen Härten dem Beschauer vorzuführen. So das Individuum in sich zusammengefaßt, in seiner guten Stunde darstellen, das that nicht bloß ein Holbein, sondern das that auch ein Van Dyk, der das Vornehme nicht in den Kleidern suchte, sondern in der Würde der Erscheinung, in welcher der Mann ganz er selber ist, in dem vollen Gefühl seiner Persönlichkeit. Auf diese Weise sein Original wiederzugeben hat Piloty nicht verstanden; er hat eine Salonfigur hingestellt und das nicht einmal mit sicherem Behagen, die feine Hand kokett über die Stuhllehne gelegt und mit einem Ausdruck, der nichts weiter als erstaunt ist.

Dieser Art von Realismus namentlich hat man es zu verdanken, wenn in der neuesten Zeit unter den Malern die „Technik“ zum Schlagwort geworden ist. Technik bezeichnet im Grunde lediglich die Art und Weise, wie der Künstler die materiellen Mittel, deren er zur Darstellung bedarf, äußerlich handhabt. Es ist kein gutes Zeichen, wenn der Strich und Zug des Pinsels, der Auftrag der Farbe fast zur Hauptsache gemacht werden, dagegen Form und Colorit, die immer Sache der Anschauung und wesentliche Elemente der Malerei sind, halb oder ganz zur Technik gerechnet oder gar mit ihr verwechselt, jedenfalls vernachlässigt werden. Es beweist zunächst, daß sich die Kunst nicht nur gegen den Inhalt, sondern auch gegen die künstlerische Erscheinung gleichgiltig verhält; eine gewisse Art von Virtuosität nimmt in demselben Maße zu, als der Sinn für schöne und charaktervolle Darstellung sich abstumpft, und der Schüler hält sich nach den ersten Lehrwochen schon für einen Meister, weil er gewisser Handgriffe Herr geworden ist. So oft der Technik

eine solche Wichtigkeit beigelegt wird, ist es lediglich auf den überraschenden Schein abgesehen, mit dem die Malerei das Aeußere der Dinge auf die Leinwand wirft, und dann nimmt es mit der wahren Kunst, der Welt des idealen und erfüllten Scheins, ein rasches Ende. Ob daher Piloty und seine Schule, wie jeder derartige Realismus eine Zukunft haben, ist mehr als zweifelhaft. Sie haben mitgeholfen, uns von der älteren conventionellen Kunstweise zu befreien, indem sie alles Gewicht auf die Erscheinung legten; aber indem sie in dieser nichts sahen, als die materielle Hülle der Dinge, haben sie die Malerei zum bloßen Abdruck der Natur und zur Sache der Geschicklichkeit herabgesetzt. Eine solche Richtung kann, wenn die Kunst bestehen soll, nur Durchgangspunkt sein. Auch ist nun eine Anzahl namhafter Talente aufgetreten, die ebensowohl zu dieser wie wiederum zu jener älteren Kunst im Gegensatz stehen. Diese legen ebenfalls auf die malerische Erscheinung das größte, ja das einzige Gewicht, aber sie sehen in dieser zugleich den Ausdruck innern Lebens und einer seelenvollen Stimmung. Von ihnen, die berufen scheinen, in der Malerei der Gegenwart eine Rolle zu spielen, im nächsten Artikel.

Nach dem Befreiungskampfe.

Aus Schwaben 28. Oct.

Neun volle Tage brauchte es, bis die Kunde von dem Sieg bei Leipzig in das Herz des Schwabenlands gelangte. Am 25. October kam zuerst aus französischen Quellen die Nachricht von „mehrern blutigen Gefechten, die vom 14. bis 19. in der Gegend von Leipzig sich ereignet haben“. Der Kaiser, hieß es weiter, habe den Feind vollständig geschlagen und befinde sich bei außerordentlich guter Gesundheit. Erst zwei Tage später erfuhr man durch ein Extrablatt der baireuther Zeitung, daß die Schlacht mit dem vollständigsten Sieg der Verbündeten und der Flucht Napoleons geendet habe. Aber keine Aeußerung der Freude durfte diese Meldung in den Zeitungen begleiten. Es war schon viel, daß man neben dem französischen Schlachtbericht auch den der Verbündeten „im Wesentlichen“ abdrucken durfte. Noch lastete ein eiserner Druck auf den Gemüthern; selbst über die nächsten die eigene Heimath betreffenden Dinge dauerte die Angewißheit fort. Keine Silbe durfte über die Haltung des Generals