



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Betrachtungen über die Malerei der Gegenwart.

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

Betrachtungen über die Malerei der Gegenwart.

Vor ungefähr zwei Jahren wohnte Cornelius in Rom im Palast Zucheri auf Monte Pincio. Das kleine Zimmer im zweiten Stock, mit der Aussicht auf die Dächer, Kuppeln und Thürme Roms, in dem er seine Gäste zu empfangen pflegte, rief jedem, der seine Blicke an den Wänden umherschweifen ließ, den Anbruch einer neuen Morgenröthe für die deutsche Kunst ins Gedächtniß. Es war dasselbe Zimmer, das der preussische Generalconsul Bartholdy von den damals jungen und strebenden deutschen Künstlern Weit, Overbeck, Schadow und Cornelius mit Fresken aus der Geschichte Josephs hatte verziern lassen. Dies in hohem Grade uneigennütziges Unternehmen eines Privatmannes — Bartholdy bewohnte den Palast, den er mit dieser unvergänglichen Zierde schmückte, nur zur Miethe — hat nicht bloß die jungen Künstler und die durch sie vertretene Richtung mächtig gefördert, es ist auch für die Wiederaufnahme der monumentalen Malerei äußerst folgenreich gewesen.

Als ich an einem Abende in dies Zimmer trat, fand ich einen jungen spanischen Maler bei Cornelius, der ihm eine kleine Zeichnung von sich vorgelegt hatte, eine Eva nach dem Sündenfall, von großer Feinheit und Lebendigkeit. Der alte Meister äußerte seinen lebhaften Beifall über die Leistung und erteilte einige Rathschläge; es war immer eine Freude, ihn mit jungen Künstlern verkehren zu sehen, die von ihm Aufmunterung und Zurechtweisung wünschten; er wußte auch seinen Tadel in so liebenswürdige Form zu kleiden, daß er nicht verletzte, und hatte für jedes redliche Streben die freudigste, unumwundenste Anerkennung.

Als der Spanier sich entfernt hatte, sagte Cornelius, daß er mit Freude von ihm gehört habe, wie vielen Anklang seine Compositionen in Spanien gefunden hätten und wie verbreitet sie dort durch Kupferstiche seien, besonders die Entwürfe zum Campo Santo in Berlin. Der junge Mann hatte geäußert, daß die spanischen Künstler sich von der neufranzösischen Kunst mit ihrer Richtung auf Heußerlichkeit, sinnliche Wirkung und Effect eher abgestoßen als angezogen fühlten, daß sie dagegen zwischen dem deutschen Geiste und ihrem eignen eine innere Verwandtschaft zu empfinden glaubten, und sich daher an den Grenzboten. II. 1856.

häufigsten einer einseitigen Tüchtigkeit, die auch wol ans Handwerksmäßige streift, während man heutzutage nicht selten auf eine noch weniger wohlthuende Zerfahrenheit und Haltlosigkeit stößt. Das Publicum des neunzehnten Jahrhunderts ist unendlich vielseitiger gebildet, als das aller frühern. Man darf behaupten, daß zu den Errungenschaften unsrer Zeit grade der historische Sinn gehört, die Fähigkeit, sich auf den Standpunkt andrer Zeiten und Nationalitäten zu versetzen, von ihm aus die Producte zu betrachten, die von dem Standpunkt der gegenwärtigen Bildung aus gesehen ungenießbar oder unverständlich bleiben würden. Erst unsre Zeit kennt eine Kunstgeschichte im wahren Sinne des Wortes und in unsrer Zeit erst hat die lange begrabene Kunst des dreizehnten bis funfzehnten Jahrhunderts ihre Auferstehung gefeiert. Wir haben die kindlichen Werke jener gläubigen Zeit, über die unsre Großväter sich lustig machten, aus allen Kumpelkammern ans Licht gezogen und mit Triumph in unsre Museen geführt. Es war freilich manche Scharfede unter diesen bewunderten Werken und der Enthusiasmus für sie streifte oft genug ans Lächerliche, aber sein Kern war gesund und das ganze Streben ein durchaus berechtigtes und erfreuliches. Dank diesem Streben, können wir mit leichter Mühe jeder Erscheinung der Vergangenheit die Stelle anweisen, die ihr gebührt; können unterscheiden, was überall auf Rechnung des einzelnen Künstlers zu setzen ist, und für was seine Kunstperiode verantwortlich gemacht werden muß; wir betrachten jedes einzelne Werk nicht mehr außer dem Zusammenhange, in den es gehört, sondern als Glied einer langen Kette, durch solche Antecedentien vorbereitet und von solchen spätern Erscheinungen gefolgt, wir betrachten es als das Product einer gewissen Cultur, unter deren Einfluß es so und nicht anders geschaffen werden mußte. Von dieser Betrachtungsweise ließ sich noch das achtzehnte Jahrhundert wenig träumen. Aber wenn das jezige Publicum so viel gebildeter ist, als alle frühern, so ist es auch so viel blasirter. Es hat unzählige Eindrücke aller Art empfangen, nach allen Richtungen hin das Beste kennen gelernt, immer stärkere Reizmittel sind angewandt worden, um auf seine erschlaffenden Nerven zu wirken; es gibt sich nicht mehr die Mühe, wie es früher geschah, sich liebevoll in den Geist des Künstlers zu versenken, sondern es will leicht angeregt, frappirt, gepackt und erschüttert werden. „Il faut être saisissant!“ das ist die Parole, die das heutige Publicum den Künstlern zuruft.

Indessen die Entwicklung der Kunst kann durch ephemere Strömungen der Zeit wol gehemmt oder verkümmert werden, aber nicht auf lange. Die nächste Generation hat vielleicht schon wieder einen andern Geschmack, auch ihr fehlt es nicht an Künstlern, die der Mode huldigen. Aber diese von der Mode inspirirten Productionen sind mit ihrem Aufhören vergessen und nur das Echte hat Bestand. Das Leben ist kurz, aber die Kunst ewig. Von den zahllosen

Werken, die der Speculation auf vorübergehende Richtungen der Gegenwart ihre Entstehung verdanken, wird schon die nächste Zukunft nichts mehr wissen, aber die wohlthätigen und fördernden Wirkungen, welche unsre Zustände auf die Entwicklung der Kunst gehabt haben, werden nicht verloren gehn und die Nachkommen werden das Begonnene weiter führen.

Es gibt auch jetzt, wie von jeher in Europa, nur zwei Kunstrichtungen, eine germanische und eine romanische. Die romanischen Nationen, welche die Kunst früher gehegt haben, die spanische und italienische, sind für sie so gut wie todt; sie haben zwar hin und wieder Künstler, und vielleicht vortreffliche, aber keine lebensfähige selbstständige Kunst. Ihren Platz nehmen die Franzosen und Belgier ein. Die germanische Kunst vertritt Deutschland so gut wie allein. Was in den skandinavischen Ländern und Dänemark geleistet wird, ist theils schülerhaft, theils auf deutschem Boden groß gezogen und mit deutschem Mark genährt. Der britischen Nation ist der Beruf zu allen Künsten, außer der einen, in der sie das Höchste geleistet hat, versagt geblieben. England hat eigentlich nur einen originellen Maler hervorgebracht, Hogarth; und dieser virtuose Darsteller der nackten hässlichen Wirklichkeit konnte vielleicht in keinem andern Lande sich so entwickeln, als in England. *) Die slawischen Nationen haben bis jetzt ihre Befähigung für die bildenden Künste noch nicht gezeigt. Vielleicht gelingt es dem Ministerium der Volksaufklärung, in Rußland die Welt auch mit einer französisch-russischen Kunst zu beschenken.

Die deutsche Kunst wurde wiedergeboren mit der Befreiung der Nation von der Fremdherrschaft. In den gewaltigen Anstrengungen, mit denen wir diese Ketten sprengten, rissen wir uns auch von dem Gängelbände los, an dem die große Nation unsern Geschmack geleitet, unsre Kunst in ihren Bahnen geführt hatte. Der nationale Sinn war erwacht und das geistige Leben der Nation trieb neue Sprossen. Die Blütezeit der Poesie nahte sich ihrem Ende, es begann eine Blütezeit der bildenden Kunst, wie sie Deutschland seit mehr als zweihundert Jahren nicht gehabt hatte.

Die beiden Hauptrichtungen der modernen deutschen Malerei sind von den beiden Hauptstädten ausgegangen, wo sie ihre Pflege gefunden hat, Düsseldorf und München; jene ist vorzugsweise norddeutsch und protestantisch; sie wendet sich ganz besonders an das Gemüth; diese süddeutsch und katholisch, sie hat vor allem durch eine durchgebildete Gestaltung ihrer Ideen zu wirken gestrebt. Bei dem entschieden sentimentalen Charakter der düsseldorfer Schule konnte sie in der Historienmalerei eigentlich niemals das Höchste leisten. Auch an den besten Vertretern dieser Richtung vermißt man den wahren Gestaltensinn, die lebendige Freude an der Fülle der Erscheinungen, das strenge und

*) Talente zweiten Ranges, wie Wilkie und auf anderm Gebiet Landseer u. a., kommen hier nicht in Betracht.

zugleich seine Gefühl für die Form und die Fähigkeit, sie mit voller Energie nachzuschaffen. Ihre Formenbildung hat etwas Dilettantisches, der Gestalt widerfährt nicht ihr volles Recht, es ist, als ob eine gewisse Aengstlichkeit in der Zeichnung und Farbengebung den Künstler überall hinderte, seiner Idee ihren ganzen und unverkümmerten Ausdruck zu geben. Ohne die uneingeschränkte Beherrschung der Form kann aber ein Historienmaler nie aus vollem Holz schneiden, es fehlt den Bildern immer etwas, das der gebildete Laie auch dann fühlt, wenn er sich nicht davon Rechenschaft zu geben weiß. An denselben Mängeln leidet in der Regel die Composition. Die Bewegungen sind gewöhnlich zu gezügelt, die Leidenschaften gemildert, kurz dem Ganzen ist die Blässe des Gedankens angekränkt. Vor mehren Jahren machte ein früheres Bild von H. Bernet, „die sächsische Prinzessin Editha findet die Leiche ihres Verlobten Harald auf dem Schlachtfelde von Hastings“, die Runde durch Deutschland; die Darstellung der Leidenschaft ging hier bis an die äußerste Grenze des Schönen. In einer sehr witzigen Beurtheilung der damaligen berliner Kunstausstellung gab E. Kossa eine Zeichnung, welche die Uebersetzung dieses Bildes ins Düsselдорfsche vorstellte, es war eine Caricatur, aber es war doch Wahrheit darin. In der Wahl der Gegenstände wandte sich diese Schule mit Vorliebe dem deutschen Mittelalter zu; aber man schöpfte hier meistens nicht an den ursprünglichen Quellen, sondern empfing die Motive aus zweiter Hand und zwar in der Auffassung, wie sie durch Uhland und seine Nachahmer vor zwanzig und dreißig Jahren so unendlich verbreitet war. Diese bis zur Durchsichtigkeit verklärten Gestalten, tugendsame Ritter und züchtige Fräulein, trauernde Königspaare und minnigliche Säger sagten der damaligen Richtung in hohem Grade zu. Sie waren sehr edel, gemüthvoll, manierlich und pathetisch; aber leider ganz abstract, ohne alle Individualität und folglich ohne jedes Leben. Wir können uns Glück wünschen, daß diese todtgeborenen Geschöpfe nun hoffentlich für immer aus der Welt verschwunden sind; sie waren doch gar zu melancholisch. Die Düsselдорfer haben vielfach so gemalt, wie Uhland und das Heer seiner Nachtreter gedichtet hat; deshalb sind ihre Figuren so häufig ohne wahren Charakter und ohne rechtes Leben geblieben. Und wenn sie ihre Gegenstände noch so charakteristisch wählten, die Ausführung wurde doch immer charakterlos. Wenn sie die gigantischen Gestalten aus der Urzeit des Menschengeschlechtes, die Leidenschaften des Orients, den Flammenvorn des alten Testaments darstellen wollten, so geschah auch dies in derselben sanften elegischen Weise. Die trauernden Juden von Bendemann waren für einen jungen Künstler allerdings ein ganz respectables Bild, aber große Hoffnungen konnten sie bei Urtheilsfähigen nie erwecken. Wer diese wilde Leidenschaft, der nur Michel Angelo und Handel hätten gerecht werden können, so zähm darstellen konnte, dem stand keine große Zukunft bevor. Der Psalm, den sich der Maler

gewählt hatte, ruft Segen auf den Herab, der die jungen Kinder der Feinde nehmen und an dem Stein zerschmettern wird, aber von dieser orientalischen Blut des Hasses ist keine Spur in dem Bilde, es sind nicht einmal Orientalen, die Bendemann gemalt hat, sondern es ist eine düsseldorfer Familie in orientalischem Costüm, die in sehr anständiger Haltung ein Unglück betrauert, das sie betroffen hat. Man begreift den Enthustasmus, den dieses und ähnliche Bilder damals erweckten, nur, wenn man sich an die jahrhundertlange Pause erinnert, in der es eigentlich gar keine deutsche Malerei gegeben hatte; nach ihr gehörten diese Bilder zu den ersten Regungen der wiedererwachenden Kunst, wenigstens für Norddeutschland. Aber jetzt ist die Zeit der düsseldorfer und der von ihr abgeleiteten dresdner historischen Schule vorüber und das ist gut. Es macht einen wehmüthigen Eindruck, wenn man in einer Sammlung, wie die des Consul Wagner in Berlin umhergeht, die von den bedeutendsten Malern der Schule Bilder enthält, die kaum ein Menschenalter vor unsern Tagen gemalt und bewundert wurden. Und welches Publicum haben sie jetzt? All diese trauernden Königspaare, edeln Räuber, zur Kirche gehenden Jungfrauen, sentimentalen Tassos und Prinzessinnen, todtten Heiligen, gemüthlichen Krieger — die jetzige Generation wirft ihnen kaum noch einen Blick zu. Die Männer, die dieser Richtung angehören, sind durchweg von dem edelsten Streben erfüllt gewesen und manche, vor allen Lessing, sind hochbegabte Naturen, die gewiß unter günstigeren Umständen eine erfreulichere Entwicklung gehabt und vielleicht Unvergängliches geleistet hätten; aber ihre Begabung ist nicht zur vollen Ausbildung gelangt. So ist der Charakter der düsseldorfer Historienmalerei der eines gebildeten Dilettantismus geblieben; etwas Bleibendes hat sie nicht hervorgebracht.

Viel besser sind die Leistungen der Düsseldorfer im Genre gewesen. Sowol die technischen als die innern Eigenschaften, die ihnen für die höhere Gattung fehlten, können hier bis auf einen gewissen Grad entbehrt werden; und sie haben theils in ernster, theils humoristischer Auffassung des Lebens Vorzügliches geschaffen. Für die erstere Richtung dürfte der Norweger Tidemand als das bedeutendste Talent der Schule gelten, für die letztere ist es unbestritten Knauß. Tidemands einfache und wahre Darstellungen norwegischen Landlebens gehen ebensosehr zum Herzen, als sie vom Herzen kommen. Die Bilder von Knauß (wenigstens die frühern) sind zum Theil von einem wahrhaft unwiderstehlichen Humor und bei der feinsten, lebendigsten Charakteristik von Caricatur weit entfernt, es sind Productionen, denen man es ansteht, daß sie nicht gemacht, sondern frei aus einem Geiste entsprungen sind, der mit einer höchst glücklichen Auffassung für das Komische begabt ist. Wenn man ihren Werth vollkommen schätzen will, muß man sie neben Hasencleverschen sehn, wo einige nicht zahlreiche, in der That komische Erfindungen in allen möglichen Variationen immer

aufs neue schablonenartig benutzt sind und in verschiedenen Scenen, in andern Costümen doch immer dieselben Gesichter und Motive wiederkehren, während bei Knautz sich eine solche Fülle von überschwenglich komischen, dabei stets wahren und charakteristischen Gestalten drängt, wie sie die Wirklichkeit nur dem Auge eines echten Humoristen bietet. Indes Knautz ist ein ziemlich einzeln stehendes Talent (und auch er hat später das Gebiet des eigentlichen Humors verlassen), wogegen die gemüthliche Auffassung des Genre zahlreiche erfreuliche Erscheinungen hervorgebracht hat.

Bei weitem das Beste haben die Düsseldorfer in der Landschaft geleistet, hier ist die Schule in der That epochemachend gewesen und dies ist auch das Feld, wohin sie ihre ganze Richtung aufs entschiedenste hingewiesen hat. Hier war sie nicht durch ihre Mängel behindert und hier kam ihr ihre Auffassungsweise im hohen Grade zu Statten. Die Natur, die sie darstellte, war zunächst hauptsächlich die deutsche und oberitalienische, sodann die der Alpen und der norwegischen Gebirge, weit weniger die eigentliche südliche mit ihren glühenden Farben und scharf begrenzten charakteristischen Formen. Alle Erscheinungen in der mittel- und nordeuropäischen Landschaft, bei denen das Auge des Naturfreundes gern verweilt, sind wieder und wieder dargestellt worden; in der Mehrzahl sind diese Bilder erfreulich und zum nicht geringen Theil vortrefflich. Die norwegische Holzlöcherhütte im Wassersturz, dies trauliche Dunkel der deutschen Eichenwälder, die grünen Alpenseen zwischen schroffen Felsen, die schwarzen Cyressengruppen, die neben weißen lombardischen Villen stehn; der Zauber des Mondlichts und die Glut des Abendroths auf Wasser, Wald und Gebirge — solche Bilder hat die düsseldorfer Schule in so großer Menge geliefert, daß es hier unmöglich wäre, auch nur das Vorzüglichste herauszuheben. Diese Productionen sind echt deutsch, hervorgegangen aus dem unwiderstehlichen Hange des deutschen Gemüths, sich in die Natur zu versenken, ihre Stimmungen zu erlauschen und in ihre Erscheinungen eine Verwandtschaft mit den Zuständen des eignen Innern zu träumen. Sie haben deshalb ihre volle Berechtigung und werden ihren Werth behalten. Nur gehören sie doch immer nicht der höchsten Gattung der bildenden Kunst an; deren größte Aufgabe der Gipfel der organischen Natur bleibt, der Mensch. Die Bildungen der Vegetation und der unorganischen Natur sind unendlich leichter darzustellen, als das Meisterstück der Schöpfung; und die großartigsten landschaftlichen Productionen wird es doch wol niemandem einfallen neben die größten historischen zu setzen, Ruysdael und Claude Lorrain neben Michel Angelo und Rafael. Die Elemente der landschaftlichen Darstellung braucht der Künstler nur aus der Natur zu entnehmen, zu ordnen und zu copiren; und wenn dies auch nicht ohne Gefühl und Geschmack geschehen darf, so ist es doch einer beschränktern Begabung und Bildung möglich, als sie die künstlerische Verklärung der menschlichen Erschei-

nungen fordert. Auch ein sehr untergeordnetes Talent kann bei vernünftiger Beschränkung auf ein kleines, ihm zusagendes Gebiet der Natur gute landschaftliche Bilder hervorbringen, wenn sie auch einander sehr ähnlich sein werden; während auch die geringste Darstellung aus dem Leben, der Geschichte, der idealen Welt neben einem tiefem Studium auch Erfindung verlangt, wenn sie nicht todt geboren sein soll. Es soll sogar Landschaftsmaler geben, die z. B. römische Campagnebilder mit Virtuosität malen, in denen Luft, Boden, Gemäuer und Gestrüpp unübertrefflich sind und sehr schön zusammenwirken; aber einen Baum können dieselben Maler nicht zu Stande bringen. Eine solche beschränkte Virtuosität ist nur in einer untergeordneten Kunstgattung möglich. Dem Landschaftsmaler kann Beobachtungsgabe, Takt und Geschmack nicht selten die Stelle von Geist und Erfindung vertreten; dem Historienmaler nie. Wenigstens ist dies jetzt der Fall, wo die künstlerische Auffassung und Darstellung der Natur nach allen Seiten hin durch musterhafte Vorbilder verbreitet ist. — Man kann heutzutage ebenso gute Bilder malen, wie Ruysdael und Claude Lorrain, ohne deshalb genial zu sein, wie sie es waren.

Die münchener Schule hat Bahnen eingeschlagen, die von denen der düffeldorfer weit abliegen und diese Pflege verschiedener Richtungen ist für die Gesamtentwicklung der Kunst in hohem Grade förderlich gewesen. Während die Düffeldorfer die Landschaftsmalerei mit so viel Vorliebe und Glück gefördert haben, tritt sie in der münchener Schule in den Hintergrund und ihr bedeutendster Landschaftler, Kottmann, hat wenigstens einen ganz andern Weg verfolgt, als die Schirmer und Lessing, Gude und Achenbach; er hat dem eigentlichen Süden seine Gegenstände entnommen und seinen Landschaften einen historischen Charakter gegeben. Geht doch Cornelius in der Nichtachtung der Landschaft so weit, daß er ihr kaum einen Platz unter den wahren Kunstwerken einräumen will, wenn sie nicht einen historischen Inhalt hat!

Die münchener Schule hat ihre Richtung durch Cornelius empfangen, den größten Maler, den Deutschland überhaupt hervorgebracht hat und der wol den größten Malern aller Zeiten und Länder an die Seite gestellt werden darf. Die Tiefe seines Geistes, die Großartigkeit seiner Weltanschauung, die Fülle seiner Erfindung, die poetische Kraft seiner Gestaltung reihen ihn der kleinen Schar von welthistorischen Künstlern ein, die wie wie Phidias, Rafael und Michel Angelo der Menschheit angehören und auf die Cultur aller nachfolgenden Zeiten ihren Einfluß üben. Zugleich aber gehört er zu denen, die nicht bloß wegen ihrer Größe sondern auch wegen mancher Härte in ihrem Wesen nur von der Minderzahl der Mitlebenden verstanden und gewürdigt werden. Der Laie bedarf zum Verständniß des Kunstwerks der Totalität der Erscheinung, und diese wird in fast allen Bildern von Cornelius mindestens durch die Farbe verkümmert. Am reinsten wirken seine Cartons und unter diesen gehören die

Schöpfungen seines höchsten Alters, die Entwürfe für das Campo Santo zu dem Größten, was er überhaupt gemacht hat. Man weiß nicht, ob man es beklagen oder preisen soll, daß sie vom Schicksal bestimmt scheinen, unausgeführt zu bleiben. Ich sah in Rom seinen Entwurf zu dem Nischenbilde des projectirten berliner Doms: oben die himmlischen Heerscharen in Erwartung des jüngsten Gerichts, während der untere Raum von den betenden königlichen Familien ausgefüllt werden sollte. Noch keine Spur von Altersschwäche zeigt sich in dieser herrlichen Conception und vor allem ist die Gruppe der Engel, die den Befehl erwarten, in die Posaunen zu stoßen, von einer überwältigenden Schönheit.

Bei Cornelius' Schülern und Nachfolgern hat der Anschluß an die von ihm geschaffenen Vorbilder nicht immer zu erfreulichen Resultaten geführt. Seine Formen waren leichter nachzuahmen, als sein Geist, und leider sind auch seine Fehler mit größrer Vorliebe beibehalten worden, als zu wünschen wäre. Seine Formbildung ist in den Händen seiner Schüler vielfach zum Schematismus ausgeartet, seine Ideale sind oft zu wesenlosen Schattengestalten, seine Charakteristik zur Manier, seine Strenge zur Ertigkeit und Unbeholfenheit geworden. Viel Unheil hat auch seine Neigung zur Allegorie gestiftet, die in der bildenden Kunst allerhöchstens geduldet werden, aber nie einen breiten Raum in Anspruch nehmen darf. Glücklicherweise sind die allegorischen Beziehungen, welche die Cornelianer mitunter in ihre Bilder legen, oft so fein und versteckt, daß man sie gar nicht ahnt und folglich in Unwissenheit darüber bleibt, welche Absurdität der Maler eigentlich beabsichtigt hat. Wenn nun diese Mängel die schwächern Leistungen der Münchner ungenießbar machen (namentlich dem großen Publicum, für dessen Geschmack sie gar nichts bieten), so werden sie natürlich in den bedeutendern Werken von dem innern Gehalt überwogen oder doch compensirt. Ein ganz selbstständiger Geist ist Bonaventura Genelli. Man kann seine seltene Begabung nicht verkennen, und doch ist es nicht bloß, wie seine Verehrer behaupten, die Ungunst der Verhältnisse und seine Unfähigkeit zu malen, die ihn der großen Majorität der kunstliebenden Mitwelt hat fremd bleiben lassen, es ist vielmehr der Mangel an ästhetischer Durchbildung, der sich in allen seinen Productionen fühlbar macht. Es ist ein Ringen von entgegengesetzten Principien darin, das er nicht zum Abschluß zu bringen vermocht hat; denn auf der einen Seite neigt er sich der Antike, auf der andern der Richtung Michel Angelos zu. Außerdem sind seine Gegenstände mitunter gradezu absurd, z. B. einiges in dem Leben der Here.

Cornelius größter Schüler ist Kaulbach. Während die andern sich in den von dem Meister vorgezeichneten Bahnen bewegen, ist er allein darüber hinausgegangen und wandelt seine eignen Wege. Er war wie keiner unter den Lebenden berufen, das von Cornelius Begonnene weiter zu führen, und wo Cornelius

durch die Schranken seiner Begabung gehindert war, das Höchste zu leisten, seine Anfänge mit sicherer Hand der Vollendung entgegenzubringen. Ihn hatte die Natur verschwenderisch auch mit solchen Gaben ausgestattet, die sie seinem Lehrer versagte. Während Cornelius so schwer und langsam arbeitet wie Beethoven, vermag Kaulbach seine Ideen mit spielender Leichtigkeit hinzuwerfen. Die Härten der Formbildung, die Cornelius nicht los werden kann, hat er schon früh überwunden und eine reine edle Schönheit der Darstellung erreicht. Er hat eine unendlich größere Beherrschung der technischen Mittel, als Cornelius, und dies ist in der Kunst eine keineswegs so gering zu achtende Eigenschaft, als diejenigen uns möchten glauben machen, die sie nicht besitzen. Endlich ist er unendlich vielseitiger, als Cornelius, der nur dem Adler gleich in den höchsten Regionen der Einbildungskraft heimisch ist; der nur darstellt, was Dante, Homer, die Dichter der Nibelungen, die Propheten des alten und neuen Testaments gesungen haben, zu den engen Dimensionen und dem Gestaltengewimmel des Alltagslebens sich niemals aber herablassen kann. Kaulbachs Darstellungsvermögen scheint auf allen Gebieten der Phantasie und der Wirklichkeit gleich groß und unerschöpflich zu sein. Vor allem aber hat er einen glänzenden, sprudelnden, überreichen Witz, wie ihn vielleicht nie ein Künstler besessen, eine Eigenschaft, die ihm selbst seine ungerechten Beurtheiler zugestehen müssen.

Aber trotzdem, daß Kaulbach so überschwenglich reich begabt ist, ist seine Production im Ganzen betrachtet doch kein Fortschritt im Vergleich zu der seines Lehrers. Es ist schmerzlich zu sehn, daß ein so seltener Geist, wie ihn nicht jedes Jahrhundert hervorbringt, seine Kraft nicht zum Höchsten und Besten verwendet, daß er allein zu vollbringen vermöchte. Die augenblicklichen Erfolge, die er mit unerhörter Leichtigkeit erreichen konnte, scheinen für Kaulbach so verführerisch gewesen zu sein, daß er von der einzigen Norm, der die Seele eines Künstlers treu bleiben soll, wie die Nadel dem Pol, abgewichen ist. Für den Künstler soll es keine Götter geben, außer der Kunst; läßt er sich verleiten, den falschen Götzen des Effects, der Tendenz und wie sie sonst heißen mögen, zu opfern, so ist er abtrünnig. Cornelius hat während seines langen Lebens die Bahn, die den Künstler allein ans Ziel führt, mit unerschütterlicher Beharrlichkeit verfolgt; wobei es freilich wahr ist, daß ihn die geringere Vielseitigkeit seiner Begabung auch nicht so sehr der Versuchung aussetzte. Kaulbachs künstlerischer Charakter dagegen ist nicht so rein und makellos geblieben, und wenn die Mitwelt sich auch hierüber nicht klar wird, so wird die Nachwelt, wie wir fürchten, ein unnachsichtigeres Urtheil fällen.

Kaulbachs erstes großes Werk, die Hunnenschlacht (jetzt auch, und wie ich höre mit vortrefflicher Wirkung, im neuen Museum zu Berlin in Farben ausgeführt), ließ einen Fortschritt gegen Cornelius erwarten; aber es war auch

das letzte, das einen ganz reinen Eindruck machte. Es hob den bis dahin mit der Ungunst der Verhältnisse ringenden Künstler mit einem Male auf die Stelle, die ihm gebührte; und Graf Raczyński, der es bestellte, hat sich dadurch ein Verdienst erworben, das vieles, was er in seinen drei Quartanten über die neuere Malerei gegen die Vernunft, den Geschmack und die deutsche Sprache verbrochen hat, gut macht. Aber in den zahlreichen großen Compositionen, die der Hunnenschlacht gefolgt sind, hat der Künstler, wie es scheint in dem Bewußtsein des für immer gesicherten Ruhms und wohl wissend, wie man der Menge imponirt, nicht mehr die reine Schönheit, sondern vielfach den Effect erstrebt. Mit einer gewissen Frivolität hat er sich seinem mächtigen Schöpfungsdrange überlassen, hat aus der Fülle der ihm zuströmenden Ideen ohne viel Sichtung und Prüfung gegriffen, und sich nicht die Zeit genommen, sie so durchzubilden, wie er es vermocht haben würde. Daher eine Ueberfülle von Motiven statt Reichthums, ein Mangel an individuellem Leben in einzelnen Figuren, und theatrales Pathos statt wahrer innerer Empfindung. Dabei ist keines von diesen Bildern ohne Schönheiten ersten Ranges, und um so schmerzlicher empfindet der Betrachter, daß Kaulbach das zu erreichen verschmäht, was er erreichen könnte. Am reinsten wirken die einzelnen Figuren, wie die Sage, die Wissenschaft, die Kirche: höhere Wesen, aus einer andern Welt herabgezaubert, und doch uns so verwandt und verständlich. Auch seine satirischen Compositionen gewähren einen ganz reinen Genuß; weil sie ebensosehr im höchsten Sinne komisch als künstlerisch vollendet sind. Die Vielseitigkeit eines Geistes, aus dem sowol die Hunnenschlacht und so viele andere Compositionen im größten Stil, als auch der Keinecke Fuchs und die arabeskenhafte Darstellung der Weltgeschichte in Kinderfiguren hervorgegangen sind, ist wol in der Geschichte der Kunst ohne Beispiel. Die neuesten Compositionen zum Shakespeare bestätigen leider auch, daß der Künstler von seiner Leichtigkeit im Produciren einen Gebrauch macht, den niemand gutheißen kann, der an jedes Kunstwerk die höchsten und unveränderlichen Forderungen stellt.

Die sehr zahlreichen, zum Theil vortrefflichen Künstler, die in ganz Deutschland theils den geschilderten Richtungen sich anschließen, zum Theil ihrer eignen Individualität folgen, zum Theil die Vorzüge der französisch-belgischen Kunst mit denen der vaterländischen zu vereinigen streben, sie können in diesen flüchtigen Betrachtungen, die nur die Spitzen unsrer Kunstzustände streifen sollen, keine Erwähnung finden. Dagegen müssen einige Erscheinungen berücksichtigt werden, die zum Theil unerfreulicher Natur sind, aber integrirende und charakteristische Elemente der Gesamtproduction unsrer Periode bilden.

Zunächst der Nazarenismus. Er ist hervorgegangen aus der Reaction der christlichen Confessionen gegen den Deismus des vorigen Jahrhunderts, er hat in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts eine wesentliche katholische Färbung

gehabt, in den letzten sich auch der protestantischen Kunst mitgetheilt. Wir halten diese Richtung, welche die Kunst der Religion dienbar machen will, für eine der beklagenswerthesten Verirrungen unsrer Zeit. Es ist lächerlich, sich dabei auf die Tiesole und Francia zu berufen, deren höchste Schöpfungen freilich aus einer innigen christlichen Frömmigkeit entsprungen sind, und ohne sie nicht hätten entstehen können. In jener Zeit machte aber die Religion den Hauptinhalt des geistigen Lebens aus, wo nicht den ausschließlichen, darum konnte die Kunst in ihr aufgehen; in unsrer Zeit ist es nicht mehr so, und der Künstler, der die Kunst in eine unnatürlich gewordene Sklaverei zwingt, wird mit seinen Werken nur seine kleine stille Gemeinde erbauen, der ungeheuren Mehrheit der Mitwelt aber fremd bleiben. Er mag sich noch so viele Mühe geben, sich in den Glauben und die Empfindungsweise des vierzehnten Jahrhunderts zurückzuschrauben; er hört doch nie auf ein Sohn des neunzehnten zu sein, und die Erreichung des vorgesteckten Ziels ist eine baare Unmöglichkeit, die Bilder von Tiesole, mit ihren handgreiflichen Mängeln, reißen auch ein ungläubiges Gemüth durch ihre unwiderstehlich überzeugende Kraft hin; die so unendlich vollendeteren Bilder Overbecks z. B. können wol interessiren und selbst mit Bewunderung erfüllen, aber die von dem Künstler beabsichtigte Wirkung, eine christliche Andacht zu erwecken, thun sie nur bei denen, denen überhaupt der heilige Gegenstand, nicht die Darstellung die Hauptsache ist. Um diese zu erbauen, dazu bedarf es nicht der overbeckischen Silberstiftzüge, dazu reicht jedes Heiligenbild aus. Eine specifisch christliche Kunst hat ihre Berechtigung in einem specifisch christlichen Zeitalter, die Kunst aber, die für alle Zeiten und alle Länder bildend und fördernd sein soll, muß allgemein menschlich sein. Das sind die besten rafaelschen Madonnen im höchsten Sinne des Worts, vor allen die florentinische della sedia, die nie aufhören wird empfängliche Herzen zu erheben und zu rühren, so lange das ewig Weibliche Menschen hinanziehen wird. Den katholischen und protestantischen Nazarenern ist dies und ähnliche Bilder allerdings zu weltlich. Der Künstler, den sein Naturell zu einer menschlichen Behandlung heiliger Gegenstände befähigt, an dessen Bilde werden diese Pharisäer der Kunst auch heute mit fromm verdrehten Augen vorübergehen, aber jeder, der ein offnes Herz für das wahrhaft Schöne hat, wird sich daran erbauen. Solche Bilder, die im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert so häufig gemalt wurden, sieht man jetzt freilich selten genug. Ich erinnere mich nur einiger in diesem Sinn behandelter heiliger Scenen von Maes in Kirchen von Gent, die durch ihre anspruchlose Einfachheit doppelt rührend und anziehend waren, besonders einer Madonna mit dem schlafenden Kinde im Schoß, die den kleinen heiligen Johannes abwehrt, der mit einer Traube jauchzend herbeieilt; ich glaube in St. Nikolaus. Aber was auf diesem Boden, wie in der Kunst überhaupt, nicht von selbst heranwächst, das wird auch nicht künstlich

erzeugt werden. Der Verein für evangelische Kunst in Berlin ist ein todtgebornes Unternehmen, und was für Früchte es tragen wird, davon konnte die vor einigen Jahren veranstaltete Ausstellung der Concurrnzbilder eine Probe geben. Es waren, ich glaube dreißig oder vierzig *Ecce homo* da, aber doch sehr wenige darunter, bei denen man hätte verweilen mögen.

Wenn die Benutzung der Kunst auch zu dem allerlößlichsten außerhalb liegenden Zweck als ein Mißgriff betrachtet werden muß, insofern jedes Kunstwerk ein in sich abgeschlossenes sein soll, das sich selbst Zweck ist, und nicht ein Behikel zur Beförderung irgend einer von seinem Wesen getrennten Tendenz: so versteht es sich von selbst, daß der Künstler seinen Pinsel ebensowenig zu gemalten Abhandlungen von moralischen und socialen Fragen hergeben darf. Glücklicherweise spielt die Tendenzmalerei in der Kunst der Gegenwart auch eine ziemlich untergeordnete Rolle, was um so erfreulicher ist, je breiter sich die Tendenz in der Literatur der letzten Jahre macht. Auch der düffeldorfer Hübner, dessen Jagdrecht vielleicht durch den unglücklichen Gegenstand noch mehr als durch die glückliche Behandlung den Beifall des großen Haufens erwarb, scheint diese Richtung verlassen zu haben. Möchten doch die schlesischen Weber und andre hungernde Proletarier von unsern Ausstellungen bald ganz verschwunden sein; Bildersäle sind doch am allerwenigsten zu Lösungen socialer und anderer Principienfragen geeignet.

Wenn die religiösen Richtungen einerseits, das Interesse an den socialen Fragen andererseits die Historienmalerei auf Abwege geführt hat, so ist die erhöhte Wanderlust und Reisewuth unsrer Tage, die sich Dank der erleichterten Communication nicht mehr mit Europa begnügt, sondern schon fast auf alle Länder erstreckt, die in dem berühmten „Wanderlied für die deutsche Jugend“ besungen werden — sie ist auf die Landschaftsmalerei nicht ohne Einfluß geblieben. Auch die Genremaler begnügen sich nicht mehr wie früher mit römischen Pifferari, Barbierscenen von Piazza Montanara oder neapolitanischen Tarantellen; es erscheinen auf unsern Ausstellungen immer mehr und mehr ägyptische Studenten, konstantinopolitanische Raucher und abyssinische Sklavenhändler. Indessen diese interessanten Persönlichkeiten sind doch noch vereinzelt, die außereuropäische Landschaft dagegen ist schon zu einer Gattung erwachsen, die von Jahr zu Jahr zahlreicher wird. Früher war Italien das weiteste Ziel des pilgernden Künstlers, die Verbindung Griechenlands mit Baiern machte zuerst dies schöne Land zum Gegenstande für die deutsche Kunst, die Expedition unter Lepsius hat das Land der Pyramiden, die Reisen der Engländer Kleinsten in den Kreis der Länder gezogen, die von Touristen und Landschaftern abgerieft werden. Humboldts Reisen in Südamerika sind auch für die bildende Kunst nicht ohne Folgen geblieben. Während die Maler der früheren Zeiten mit anpruchlosen Darstellungen aus der nächsten heimischen Umgebung die Herzen

rührten, streifen die unsern vom Nordpol bis zum Aequator, um noch nicht dagewesene Effecte für den verwöhnten Gaumen des Publicums zu entdecken. Ich sah im Museum von Lyon zwei Bilder von Biard, das Eismeer und die afrikanische Wüste, beide höchst wirksam und frappant gemalt, nebeneinander. An und für sich ist nun gar nichts dagegen zu sagen, daß die Kunst das Schöne und Eigenthümliche auch in der fremdartigen Natur der Tropen und Polarkreise zum Gegenstande ihrer Darstellung macht; ja ich stehe nicht an, die Farbenwirkungen, die Hildebrand auf Bildern von Madera und dem Nil erreicht hat, als Berechnungen der Landschaftsmalerei zu betrachten. Nur freilich liegt auch die Gefahr sehr nahe, daß grade das Fremdartige, Bizarre, Frappante zur Hauptsache gemacht und die wahre Aufgabe der Landschaftsmalerei darüber vergessen wird. Ist dies der Fall (wie es denn in der That häufig genug sich zeigt), so hören solche Bilder auf ein rein künstlerisches Interesse zu haben; sie sind dann geographische Illustrationen, aber keine gemalten Gedichte mehr. Auch ist nicht zu übersehen, daß die Richtung auf das Frappante, den überraschenden Effect, welche im Wesen dieser Gattung begründet ist, sich auch der übrigen Landschaftsmalerei mittheilt, und nicht zu ihrem Vortheil. Doch von solchen Ausschreitungen kehrt die Kunst spät oder früh in die richtigen Geleise zurück, die ungesunden Richtungen sterben ab, aber die Erfindungen, zu denen sie geführt haben, tragen zur Weiterentwicklung bei.

Nach dieser Uebersicht der gegenwärtigen deutschen Malerei, die aus der gedrängten Fülle der Erscheinungen nur die hervorragendsten und am meisten ins Auge fallenden berühren konnte, wende ich mich zu einer kurzen Betrachtung der französisch-belgischen Kunst. Auf den ersten Blick ist ihr von der deutschen verschiedenes, ja entgegengesetztes Wesen unverkennbar. Während bei uns die Landschaft einen so breiten Raum einnimmt, tritt sie dort ganz in den Hintergrund. Während bei uns die Historienmalerei ihre Stoffe mit Vorliebe aus der Welt der Ideen entnimmt, greift sie hier ins volle „bunte Leben“, und reproducirt dies mit allen seinen Zufälligkeiten zur vollsten Anschaulichkeit. Endlich steht dieser Kunst eine Virtuosität im Gebrauch der technischen Mittel zu Gebot, zu der die spröde, theils freiwillige, theils nothgedrungene Einfachheit der Darstellung auf deutschen Bildern einen eigenthümlichen Contrast bildet.

Die Thatsache, daß das Naturgefühl der romanischen Nationen von dem der germanischen verschieden ist, wird niemand bestreiten, wie verschieden man diese Erscheinung auch auffassen mag. Ebenso unbestritten ist es, daß die germanische Naturauffassung für das Entstehen der Landschaftsmalerei einen günstigern Boden bietet als die romanische. Die Kunstgeschichte bestätigt dies in auffallender Weise. Es hat allerdings zu allen Zeiten einzelne romanische Landschaftsmaler gegeben, die den besten germanischen an die Seite gesetzt

werden können, und es gibt jetzt wenigstens einen, der unter allen lebenden vielleicht das Höchste in dieser Gattung geleistet hat, Calame. Aber dergleichen vereinzelt Erscheinungen lassen den Mangel der ganzen Gattung nur um so greller hervortreten. Bei uns findet ein Künstler, der mit einer neuen und eigenthümlichen Auffassung der Natur hervortritt, sogleich zahlreiche Nachfolger; bei den romanischen Nationen bildet er wol Schüler, aber keine Schule. Auf belgischen und französischen Ausstellungen (wie z. B. auf der exposition générale des beaux arts 1851 zu Brüssel) ist das Verhältniß von Landschaft und Figurenbildern ziemlich das umgekehrte von dem auf deutschen Ausstellungen. Ueberdies ist ein großer Theil der französischen Landschaften für uns ziemlich ungenießbar. Wir sehen hier nicht die liebevolle Hingebung an die Erscheinung, die der deutschen Landschaftsmalerei eigenthümlich ist, sondern die dargestellte Natur ist behufs der erzielten Gesamtwirkung mehr oder weniger willkürlich zurechtgemacht; was oft zu einer ganz unleidlichen Manier ausartet, bei der weder der Form noch der Farbe ihr Recht geschieht. Solche Bilder lassen daher auch nothwendig falt.

Ganz andre und erfreulichere Erscheinungen hat der auf die Wirklichkeit gerichtete Sinn der Franzosen und Wallonen im Gebiet der Historienmalerei hervorgebracht. Dieser kühne, vor nichts zurückschreckende Realismus, der sich an alle Höhen und Tiefen des Lebens wagt, hat etwas Gewaltiges, das man anerkennen muß, man mag seine Verirrungen auch noch so streng tadeln. Diese Schlachtenbilder von Horace Vernet z. B., sie sind doch mit einer hinreißenden, erschütternden Wahrheit gemalt, man glaubt fast mitzuerleben, was man sieht. Hier jagen die wilden Chasseurs zur Attaque, dort flüchten die arabischen Frauen auf Kameelen, zielt der langbärtige Beduine mit seiner langen Flinte — dies Getümmel, das über das Blachfeld wogt, es hat etwas Berauschesendes wie Schlachtmusik. Dann wieder die Sturmcolonne, die, Gewehr beim Fuß, auf das Signal wartet, die steilen Felsen von Konstantine zu ersteigen, während der alte General mit der Uhr in der Hand, von seinem Stabe umgeben, seine Dispositionen berechnet: es ist eine Spannung in dem ganzen Bilde, die der Betrachter unwillkürlich mitempfindet. Und endlich der Sturm selbst, wo die rothhosiigen Infanteristen mit Händen und Füßen an der schroffen Höhe heraufklettern, hier ein Getroffener zurücktaumelt, dort ein junger Lieutenant mit geschwungenem Degen vorandrängt, da ein kleiner Tambour unerschrocken die Trommel schlägt — man glaubt das Geschrei, die Schüsse, den Trommelwirbel den ganzen Schlachtlärm zu hören. Und mit ebenso rücksichtsloser Wahrheit hat Coutüre die Orgien der römischen Kaiserzeit, hat Paul de la Roche die Verurtheilung Marie Antoinettes und Napoleon in Fontainebleau gemalt. Die deutsche Philisterei hat nicht über die bespritzten Stiefeln wegkommen können, die der große Mann auf dem letztern Bilde anhat. Wem solche

Leistungen, wie die genannten, nicht von der Berechtigung des Realismus in der bildenden Kunst überzeugen, den kann man nicht anders als bornirt nennen.

Diese realistische Auffassung verdankt einen guten Theil ihrer Wirkung einer unbedingten Herrschaft über die technischen Mittel. In diesen Bildern wird die Illusion bis zu einem Grade gesteigert, der nie bisher erreicht worden ist, und die Belgier namentlich haben mitunter eine Poesie des Colorits, die ihre Leistungen den besten der alten Venetianer ebenbürtig macht. Die Verächter der Technik und der Farbe unter den deutschen Idealisten, könnten aus solchen Bildern, namentlich denen von Gallait, viel lernen. Die Wirkung des großartigen gallaitischen Bildes im Justizpalast zu Brüssel: die Abdankung Karls V. ist nicht am wenigsten der meisterhaften Benutzung der Farbe zuzuschreiben. Durch das ganze sehr große Gemälde herrscht ein warmer röthlicher Ton; nur die einzige Figur Philipps II., der recht in der Mitte des Vordergrundes vor dem greisen Kaiser mit gefalteten Händen kniet, ist vom Kopf bis zu den Füßen in schwarzblauen Sammt gekleidet. Diese stark contrastirende kalte Farbe hebt diese einzige Figur auf eine merkwürdige Weise von der übrigen Versammlung ab, und gibt ihr etwas unheimlich Düsteres; und so wird der Eindruck der Schwermuth, der bangen Ahnung, die über dem ganzen glänzenden Kreise schwebt, durch die eigenthümliche Auszeichnung des künftigen Regenten erhöht.

Ueberall, wo ein bedeutender Geist mit solchen Mitteln einen großen Inhalt zur Darstellung gebracht hat, wie Gallait in diesem Bilde, da erscheint der Realismus in seiner vollen Berechtigung. Eine große, mit Begeisterung aufgefaßte Wirklichkeit, die in der ganzen Pracht der Erscheinung sich darstellt, reißt dann den Betrachter unwiderstehlich hin. So ist es in den großen rubenschen Bildern in der Galerie zu Wien, so in den besten von Bernet, Gallait und Coutüre. Die geläutersten Werke der realistischen Richtung hat Paul de la Roche geschaffen. Er hat am meisten gestrebt, die oft entgegengesetzten Forderungen der Wahrheit und Schönheit zu vereinigen, und es am meisten verstanden, beiden zugleich gerecht zu werden. Der Untergang seines großen Wandbildes in dem zur Preisvertheilung bestimmten Saale der école des beaux arts zu Paris, ist einer der beklagenswerthesten Verluste, welche die Kunst erlitten hat; doch dürfen wir uns noch der Hoffnung hingeben, daß der Künstler ihn ersetzen werde. Es war die Versammlung der großen Künstler vergangener Jahrhunderte, deren hohe Gestalten hier von den Wänden auf die Belohnung der Schüler herablickten, einzeln und in Gruppen, in tiefem Sinnen oder in traulichem Gespräch. Es war eine Versammlung von Helden und Königen aus dem Reiche des Geistes, und sie erschien in wahrhaft königlicher Pracht und Würde.

Wenn nun hochbegabte Naturen in der realistischen Richtung ebenso bedeutende als erfreuliche Werke zu schaffen vermögen, so sind minder begabte natürlich in Gefahr, sich auf den mannigfaltigen Abwegen zu verlieren, zu denen der Realismus leicht führt, und die auch jene großen Künstler nicht immer ganz vermieden haben. Die Gefahr liegt zunächst nahe, die äußere Wahrheit und nicht die innere zur Hauptsache zu machen. Gar manche dieser Bilder sind mit der scrupulösesten Genauigkeit im Costüm und andern Aeußerlichkeiten gemalt, so daß sie den Betrachter allerdings in die dargestellte Zeit und an den Ort des Vorgangs versetzen, aber leider fehlt es dem Schauspiel, das auf dieser vortrefflich arrangirten Scene sich darstellt, an Inhalt, oder dieser ist die Nebensache. Es ist hier ganz wie in so vielen neuen Dramen und Opern, die (und nicht blos in Paris) mit einer historischen Treue gegeben werden, als wenn der ganze Erfolg von der richtigen Reihenfolge eines Triumphzugs oder von der Decoration eines Festsaals abhinge; nur leider taugt die Poesie und die Musik nicht viel. In das entgegengesetzte Extrem sind häufig die Düsseldorfer verfallen, die durch gänzliche Vernachlässigung des Costüms und der Scenerie den Charakter der Darstellung beeinträchtigt haben. Es ist interessant, Behandlungen derselben Gegenstände von Franzosen und Deutschen zu vergleichen; in den zu erwähnenden Fällen fallen sie zufällig zum Vortheil der erstern aus. Es gibt eine Findung Moses von Köhler in Düsseldorf und eine von dem zu früh gestorbenen Dominique Papéty (in der Sammlung des verstorbenen Consul Schletter zu Leipzig). Dort steht man einige blonde Mädchen in einem idealen Theatercostüm an einem Ufer, das mit einer Vegetation bewachsen ist, wie sie in Deutschland an Flußufern wächst; hier eine ägyptische Prinzessin, von Natives in orientalischem Pomp und Ceremoniell umgeben, in einer tropischen Abendbeleuchtung. Die Söhne Eduards sind von Hildebrand und Paul de la Roche gemalt. Hildebrand hat zwei zarte schlafende Prinzen dargestellt, die aber ebenso gut österreichische oder russische, als englische sein können. Bei Paul de la Roche haben die beiden halbwüchsigen Knaben den angelsächsischen Typus, starkes Incarnat und röthlich blonde Haare; sie sitzen in einem hohen, gefängnißartigen Zimmer des Tower von verfallenem Aussehn, mit verschlossenen Vorhängen, und halten einander in ängstlicher Spannung umfaßt; ein Lichtschein fällt durch die Thür, auf die ein kleiner Hund bellend losgeht. Eine solche Behandlung des Costüms können nur Fanatiker des Idealismus verdammen. Aber wie gesagt, bei der großen Masse der Belgier und Franzosen bleibt es nicht bei dieser billigen Berücksichtigung der Nebensache, sondern sie werden gradezu zur Hauptsache gemacht. Ebenso häufig findet man eine virtuose Technik an nichtsagende Gegenstände verschwendet und es ist bei unzähligen belgischen Bildern klar, daß sie nur gemalt sind, um die Kunst des Malers zu zeigen. Dem malerischen Effect zu Liebe ist das Ganze erfunden.

Dagegen will es uns scheinen, nicht nur, daß die Zahl der wahrhaft bedeutenden Schöpfungen größer ist, als damals, sondern auch, daß die jetzige Kunst bei weitem vielseitiger ist, als die des sechzehnten Jahrhunderts. Freilich sehen wir unsre Kunstzustände noch aus zu großer Nähe an, um darüber ein unbefangenes Urtheil zu haben, aber das dürfen wir behaupten, daß die Fülle von Schöpfungen, die der Genius des Jahrhunderts auf diesem Gebiet ins Leben gerufen hat, reichliche Entschädigung für die Dede und Dürre auf so manchem andern zu bieten vermag.

Anmerkung der Redaction. — Zu einzelnen Punkten dieses Artikels, dessen Ansichten wir im Ganzen vertreten, behalten wir uns vor, nachträglich einige Bemerkungen zu machen.

Die deutsche Tagespresse 1856.

Aus Süddeutschland.

(Fortsetzung.)

Die modernen Lebens- und Verkehrsverhältnisse habens gethan, daß man jetzt kaum mehr sagen kann, hier grenzt sich das Gebiet der politischen Interessen vom socialen ab, dort dieses vom religiösen, das außerpolitische vom politischen. Freilich hat sich dies alles von jeher praktisch ebenso untrennbar verflochten. Aber das Bewußtsein vom organischen Ineinandergreifen aller Gebiete des öffentlichen Lebens ist im großen Publicum doch erst ein Product der schweren Erfahrungszeit, welche mit der Zerstörung herrlichster Illusionen bewiesen hat, daß keine einzige Partie des Culturlebens ohne innigste Wechselwirkung mit und Mitwirkung aus allen Gebieten zu segensreicher Entfaltung zu gedeihen vermag. Die Stürme des Jahres 1848 hatten fast die ganze nichtpolitische Tagesliteratur verweht und zerstört. Nur langsam und schüchtern, aber — man darf es mit Stolz sagen — im Allgemeinen gehaltvoller, kräftiger, erspriesslicher als vorher sind ihre Organe wieder aufgewachsen. Und dies eben in dem Bewußtsein, dem praktischen Leben ebenso genau anzugehören, wie diejenige periodische Presse, die man recht eigentlich als publicistische bezeichnet. Nicht blos in der allgemeinen Zeitströmung, sondern genau in diesem Bewußtsein begründete es sich auch zunächst, daß keine außerpolitische Zeitschrift, insofern und insoweit sie eben allgemeineren Charakters, den nationalen Gedanken unberücksichtigt ließ. Der historische Geist, welcher die allgemeine Literatur immer mächtiger zu beherrschen begann, spiegelt sich auch allenthalben in den außerpolitischen Zeitschriften ab. Kein „belletristische“ Journale entstanden nicht wieder, oder doch nur als sehr untergeordnete Localblätter. Die ausschließlich erzählende Tagesliteratur nahm andere Formen an;