



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Die neueste deutsche Kunst. 1. : Die Ausstellungen. Ein Wort über die  
Sculptur. Die neueste religiöse Malerei und die Kunstbildung.

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

## Die neueste Deutsche Kunst.

### 1.

Die Ausstellungen. Ein Wort über die Sculptur. Die neueste religiöse Malerei und die Kunstbildung.

Es kann in unserer Zeit nicht befremden, daß die bildende Kunst selber kein Mittel unversucht läßt, sich als ein geschlossenes Ganze, das in frischer Entwicklung begriffen ist, dem Publicum immer wieder vorzuführen, daß sie „Historische Kunstausstellungen“ veranstaltet. Sie will zeigen, daß sie, gleich den anderen Formen des Lebens, hinter dem raschen Gange des Jahrhunderts nicht zurückbleibt und daß sie dessen Inhalt und Anschauungen in ihrer Weise zum Ausdruck bringt. Sie will sehen, welches Verhältniß die verschiedenen Schulen und Meister zu einander einnehmen, sie will des geschichtlichen Zusammenhangs und ihrer Fortschritte gewiß werden; vielleicht auch aus dem Allem sich fruchtbare Schlüsse für die Zukunft ziehen. Sie gewinnt sich also aus den großen Ausstellungen einen doppelten Vortheil: sie belebt und bildet das Kunstinteresse des Publicums, sie wird sich über ihre eigene Production klar und findet wohl, indem sie ihr Schaffen beleuchtet, den Weg, den sie zu gehen hat, leichter und sicherer.

Freilich, in den großen Kunstepochen bedurfte der Künstler der Fühlung dessen nicht, was im Wesen der Zeit läge und ihm selber frommte: ebensowenig als das Publicum einer besonderen Anregung zum ästhetischen Genuß bedurfte. Der Bildner, Maler, Dichter trug das künstlerische Gesetz des Jahrhunderts in seiner eigenen Brust, und er vollzog es, ohne sich dessen bewußt zu sein. Nicht, daß er blind in den Tag hineingearbeitet hätte; mit der Naivetät des Schaffens war die Selbstbesinnung bei der Ausführung verbunden, schon ein Lasos schrieb über die Theorie der Musik, ein Sophokles über den tragischen Chor, die alten Maler über ihre Kunst. Aber ein Anderes ist es, innerhalb der künstlerischen Thätigkeit sich besonnen über die Mittel und Weise der Darstellung Rechenschaft geben, ein Anderes, den zeitgemäßen Inhalt und die Form des Schaffens mit dem Bewußtsein finden wollen. Indessen ganz so weit sind glücklicherweise unsere Künstler noch nicht, wenn auch Einzelne vor der Leinwand sich überlegen, was wohl Neues zu machen wäre, das zugleich den Charakter der Zeit träfe, und wie durch eine frappante Erscheinungsweise ein neuer Reiz zu erreichen sei; wenn auch der Antwerpener Congress sich mit Fragen beschäftigte, die in das Bereich des Künstlers ein für allemal nicht

gehören. In der That, es ist in der Kunstgeschichte neu, daß die Bildner und Maler sich berathen, wie die monumentale Kunst die Elemente eines neuen, dem Zeitalter eigenthümlichen Styls finden, wie sie in ihren Erzeugnissen ein Symbol der jeweiligen Denkweise geben könne; das heißt ungefähr ebensoviel, als das Kind, das noch nicht da ist, über die Taufe halten, oder vielmehr die Rolle eines Wagner übernehmen, der mittelst Kolben und Retorten einen Homunculus zur Welt bringen will. Man überlasse doch der Kritik das traurige Geschäft der kunstarmen Zeit durch allerlei Vorschläge unter die Arme zu greifen, wenn nun wirklich der Fluß des Schaffens versiegt ist und der Künstler rathlos steht. Dieser wenigstens quäle sich nicht ab, für die entleerte Phantasie einen neuen Inhalt zu finden, für die dürstige Welt der Erscheinung ein neues Gewand zusammenzusuchen. Es konnte nicht fehlen, daß jene Berathungen unschuldige Versuche blieben, und es ist gut, daß sie es blieben.

Aber allerdings, günstig ist das Jahrhundert dem Künstler nicht. Es bringt ihm den Inhalt seiner Vorstellungen nicht in einer Form entgegen, die leicht in die Phantasie einginge und der bildenden Hand sich fügte. Schreiber dieses hat bei Gelegenheit der französischen Kunst (Nr. 36 des Jahrganges 1861 der Grenzboten) das Verhältniß des Zeitalters zur bildenden Kunst erörtert, was diese Gutes von jenem, was sie Schlimmes erfährt, und kommt hier nicht darauf zurück. Alles, das ganze weite Reich des vergangenen und gegenwärtigen Daseins ist zum Stoff für den Künstler geworden, aber nur um so seltener ist der eigentliche Stoff für die Kunst; die ganze Welt ist zum Gegenstand des Bewußtseins aufgeklärt, aber ebendeshalb hat die Phantasie nirgends mehr ein ihr eigenthümliches Feld, sie empfängt die Dinge fast nur noch aus zweiter Hand, nachdem sie das Gebiet des Verstandes passirt haben. Man kann es daher der Kunst nicht verargen, wenn sie ebenfalls über sich klar zu werden sucht, wenn sie nun gleichsam die Phantasie in die Zucht des Verstandes nimmt. Die Ausstellungen sind das Product einer in der Kunst heruntergekommenen Zeit, — in regelmäßiger Wiederkehr sind sie zuerst in Frankreich unter Ludwig dem Fünfzehnten gebräuchlich geworden; der Wettseifer, den sie hervorrufen und die Einsicht, welche sie verschaffen, bieten eine Art von Ersatz für den Mangel des schöpferischen Dranges, der unbewußt das Rechte findet. Und es ist den Deutschen zum Guten anzurechnen, daß sie es nicht sowohl auf den Wettkampf der bloßen Fertigkeit und neuer Reizmittel abgesehen haben, als auf die ruhige Prüfung des Geleisteten und die allmälige Vermittlung der verschiedenen Richtungen.

Nur versprach die Kölner Ausstellung mehr als sie hielt und als sie halten konnte, indem sie sich „für eine allgemeine deutsche und historische“ ausgab. Es ist immer ein bedenkliches Ding, wenn die gegenwärtige Kunst sich selber in den geschichtlichen Zusammenhang einzureihen und durch die Zu-

sammenstellung ihrer Werke den Gang ihrer Entwicklung anzugeben sucht. Abgesehen davon, daß im heißen Gewühl des Tages manches Bedeutende übersehen, manches Geringe überschätzt wird, setzen sich allerlei äußere Hindernisse jener Vereinigung des Materials entgegen, welche zu einer auch nur halbwegs vollständigen Uebersicht erforderlich wäre. Dazu kommt in diesem Falle, daß die Kölner Ausstellung, was die Kunst der vergangenen Jahrzehnte anlangt, nur als Ergänzung der Münchener vom Jahre 1858 anzusehen ist, und so von dem Gange der früheren deutschen Kunst ein nur unklares und lückenhaftes Bild gibt.

Schon dieser Umstand bringt es mit sich, daß wir hier auf die geschichtliche Entwicklung der deutschen Kunst nicht näher eingehen. Wir halten uns an die Werke der jüngsten Zeit; wir wollen sehen, was die gegenwärtige Kunst auf den verschiedenen Wegen, die sie eingeschlagen, erreicht hat, was wir von ihr zu hoffen haben; und nur um gründlicher in die moderne einzudringen, wird bisweilen ein Rückblick auf die vergangene Periode nöthig sein. Denn wenn auch die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts nicht, wie die französische, eine fest in einander gefügte und in eng zusammenhängenden Kreisen verlaufende Entwicklung durchgemacht hat: so ist sie doch von dem Boden der allgemeinen Bildung nicht losgelöst, und bei aller Willkür und Verwirrung ist die Beziehung der späteren zur früheren Zeit durch allerlei Fäden vermittelt.

Und zwar ist es vorzugsweise die Malerei, mit der wir uns hier beschäftigen. Architektur und Plastik sind nun einmal die Formen nicht, in denen das 19. Jahrhundert sich selbständig bethätigen, sein Wesen in eigenthümlicher Weise ausdrücken kann. Ein neuer Baustyl läßt sich nicht aus dem Boden stampfen, und mit einer bunten, kaleidoskopischen Zusammenstellung von beliebigen Elementen früherer Style ist es nicht gethan. Die Zeit verlangt von der Baukunst für ihre Ideale keine heilige Stätte mehr, sie will von ihr nur die zweckdienliche Form für ihre praktischen Interessen. Das ästhetische Bedürfnis ist dabei ein rein äußerliches, daher der Trieb für eine eigenthümliche architektonische Schönheit in Wirklichkeit nicht vorhanden, und so ist die Aufgabe, sich nachbildend an die vergangene Periode zu halten, deren Kunstform unsere Anschauungsweise am leichtesten sich anpaßt, unseren Zwecken am ehesten sich fügt. Es ist in diesen Blättern schon bei Gelegenheit der Pariser Bauten näher die Rede von der Rathlosigkeit gewesen, mit der die deutsche Architektur Versuch auf Versuche häuft.

Auch die Sculptur hat von unserer Zeit eine wesentliche Fortbildung nicht zu erwarten. Wir wiederholen nicht, wie vollendet unplastisch die Gegenwart ist. Die vertieftere Einkehr der Bildung nach innen, die Breite einer im Handel und Verkehr unablässig sich drängenden und kreuzenden Welt, die

Gleichgiltigkeit gegen die menschliche Form, welche nicht einmal schöne Individuen, sondern nur schöne Exemplare in der Seiltänzerbude und unter dem Balletcorps sucht: woher soll da eine eigenthümliche plastische Anschauung kommen, die ein auch in der Leidenschaft noch klar und einfach bewegtes Seelenleben ganz und bruchlos in den reinen schwungvollen Fluß der Form zu bringen hat! Auch der Bildner ist auf die Reproduction angewiesen, und er kann sich glücklich preisen, wenn die unschöne Decke unserer Culturformen nicht auch seinen Sinn für die wahre plastische Form verschüttet hat. So lange es sich um die Darstellung ganz einfacher idealer Motive handelt, kommt Alles auf das richtige Verständniß der Form an. Soll das innere Leben im Guß der Linie und in der feinen Wellenbewegung des Körpers zur schönen Bildung ganz herausgewachsen erscheinen, so ist die Anmuth der Stellung und die anatomische Richtigkeit das Geringste. Die Hauptsache ist, daß der Künstler die Form in breiten großen Flächen sehe, die in unmerklichen Uebergängen und harmonischem Fluß sich verbinden, nach allen Seiten in klaren Verhältnissen sich aneinander fügen, in denen der materielle Bau des Körpers wie verschwindet, und doch wieder leise fühlbar sich ausprägt, in denen endlich dieser als der ganz ideale und doch durch und durch lebendige Träger der in ihn ergossenen Seele erscheint. Nur in der so dargestellten Form bleibt nichts von der Schwere und Dürftigkeit der stofflichen Erscheinung zurück, und nur in ihr spricht sich die Bewegung mit dem unendlichen Zauber der vom Geiste ganz durchflutheten Gestalt aus. Es ist mit einem Worte die Anschauungsweise des größten Künstlers der Form, den die Welt je hervorgebracht, es ist die des Phidias, nach der die moderne Plastik sich zu bilden hat, wenn sie für ihre Werke ein tieferes Interesse erregen, wenn sie für die Fremdheit der Motive, die im Ganzen doch jenseits des heutigen Bewußtseins liegen, durch die Darstellung entschädigen will. In unserm Jahrhundert hat zuerst Thorwaldsen diese Art die Form zu sehen wieder entdeckt, indem ihm das Verständniß für Phidias aufging. Sein Jason war die erste Frucht des neu gewonnenen plastischen Sinnes. Und auf diesem Wege hat die ideale Sculptur fortzugehen, wenn ihr daran liegt, an die Stelle der todten Nachahmung eine seelenvolle Nachbildung zu setzen. Der Bildner hat durch die plastische Vollendung der Form künstlerisch die Fülle des Lebens zu erreichen, welche der Wirklichkeit zu entnehmen ihm versagt ist. Allein nichts der Art war auf der kölner Ausstellung. Wann endlich wird die heutige Plastik zur Einsicht kommen, daß die Erfindung einer halbwegs gefälligen Stellung, die schwülstige oder gedrechselte Rundung der Glieder, die Ausbildung des Muskelsystems, mit der ein Turner sich brüsten könnte, noch lange den Bildner nicht machen? Unser Jahrhundert hat es wie keines verstanden, in die Vergangenheit einzudringen, und mit seinem Sinn auch der entlegensten Zeit ihr Geheimniß abzulauschen; warum löst es an der Hand der

griechischen Meister den Bann nicht, der noch immer wie mit sieben Siegeln den Zauber der Form geschlossen hält? Da Ihr den frommen Sinn, den innigen Ausdruck des Mittelalters nicht habt, nicht haben könnt, da Ihr die Gestalt mit der heitern Fülle der Phantasie nicht beleben könnt, die das wiedererwachende Italien üppig nach allen Seiten hin austreute, da Ihr endlich den Inhalt Eurer Zeit in Marmor nicht zu fassen vermöget: so lernet einmal das Leben in der Form entdecken, im Aeußeren das unbemittelbare Dasein des Geistes erblicken, in der Form die Seele selber, nicht das bloße Werkzeug eines, ich weiß nicht welches Innern! Würde Euch die Form erst aufgehen, so würde auch aus den Zügen Eurer Gestalten ein inneres Leben hervorsehen. Ließe sich das der Künstler von der Geschichte zurufen, so würde er es nicht versuchen, wie das nun in Köln zu sehen war, jungen gährenden Wein in krystallene Schaaln zu gießen; denn das ist es, wenn man König Lear und Lady Macbeth plastisch darzustellen unternimmt.

Indessen hat die Sculptur der Gegenwart noch ein anderes Feld als das der idealen Darstellungen, und auf ihm, wenn es auch ein engbegrenztes ist, vermag sie der Eigenthümlichkeit des modernen Geistes in gewissen Grenzen einen plastischen Ausdruck zu geben. Die Geschichte faßt sich auch jetzt noch in einzelnen großen Individuen zusammen, welche den allgemeinen Inhalt der Zeit mit ihrer eigenen Natur zu einem Ganzen verschmelzen. In ihnen kann durch den Kampf und Zufall des in heiße Gegensätze verwickelten Lebens die körperliche Form bis zu einem gewissen Grade gebrochen sein, ohne deshalb plastisch unbildsam zu werden; der Adel und Sieg des Geistes gibt der Gestalt das Gepräge der von innen herausgebildeten Erscheinung, aus den individuellen Zügen blickt, in der vom Kampf wohl mitgenommenen, aber strammen, straffen Persönlichkeit ruht eine ganze Welt. Die einfache von der Noth der Wirklichkeit unberührte Idealität der Form ist verloren, aber die Gestalt ist in der Bedingtheit ihres natürlichen Daseins zum idealen Ausdruck des Geistes erhoben. Daß diese von der Arbeit der Geschichte gehobene und geläuterte Individualität zur plastischen Darstellung gar wohl sich eignet, das haben Rauch und Mitschel begriffen, nachdem Dannecker mit seiner Büste Schiller's vorgegangen war. Und eben deshalb, weil der historische Mensch, der nun in die Kunst an die Stelle des friedlichen, kampflosen Ideals eintritt, an sich zeigen soll, daß der innere Gehalt sein äußeres Dasein ohne Last durchdrungen habe, daß die spröde Wirklichkeit vom Hauche des Geistes ganz durchströmt sei: deshalb hat ihn die Plastik genau in der Bestimmtheit seiner gegenwärtigen Erscheinung zu bilden, in seinem Costüm, in der Eigenthümlichkeit seiner Haltung und Züge. Es muß sich zeigen, daß die Vermittlung mit den Mächten seines Zeitalters eine gewordene, daß auch das Aeußere, Zufällige, Besondere in den Kampf mit hineingezogen ist und nun auch am Siege Theil nimmt. Daher

versuche man es nicht, der historischen Statue einen beliebigen Fez an antiken Gewandes anzuhängen, der ihr doch immer läßt, wie ein im letzten Augenblicke erworbenes Puzstück aus der Trödelbude. Auch das ist vom Uebel, wenn in einer besonderen Geberde die Bedeutung des Mannes schlagend sich aussprechen soll; als ob sich ein Charakter in die Spitze eines theatralischen Momentes zusammendrängen ließe! Es war ein Mißgriff, daß man im Goethe- und Schiller-Denkmal zu Weimar die Freundschaft der Dichter und ihre gleiche Berechtigung zur Unsterblichkeit darstellen wollte. Was man durch die Beachtung der bestimmten individuellen Erscheinung gutgemacht, das hat man durch den unklaren Ausdruck eines so unplastischen Pathos wieder verdorben. Es ist zu bedauern, daß Rietschel einer solchen Auffassung sich unterziehen mußte. Zu der Knappheit der modernen Culturformen paßt überhaupt ein aufgeregtes, schwungvoll heraussprudelndes Wesen nicht. Der Künstler hat den Hauch des Geistes über die ganze Gestalt auszubreiten, diese muß fest in sich ruhend, als die lebendige Stätte desselben erscheinen, gleichsam als seine unerschütterliche Wirklichkeit. Wohl steht hier nicht selten die gar zu ungünstige Kleidung dem Bildner entgegen; nur um so mehr muß er, damit das Geringsfügige und Zufällige zurücktrete, in einer ganz einfachen Haltung und Bewegung den Ausdruck der in ruhiger Gediegenheit in sich zusammengefaßten Persönlichkeit geben und vornehmlich hat in deren Gesichtszügen ihr großes Thun und Leiden sichtbar unsichtbar zu erscheinen. Aber auch dieses kleine Feld der Plastik, auf dem die Gegenwart etwas Tüchtiges leisten könnte, scheint, nachdem Rauch und Rietschel uns verlassen haben, auf eine weitere Ausbildung vorerst noch warten zu müssen. Was sich Derartiges außer den Büsten und Skizzen jener Meister auf der Ausstellung fand, war von geringer Bedeutung.

Aber ein anderes Verhältniß als die Sculptur nimmt die Malerei zum Zeitalter ein. Für sie ist nicht umsonst der ganze weite Kreis der Natur und Geschichte erschlossen, durch die Einkehr in die Tiefe der Dinge das Geheimniß ihres Wesens aufgedeckt. Sie mag nun in der Weite der freigegebenen Welt ungehindert schweifen, denn jede Erscheinung lebt und athmet im seelenvollen Glanz des Lichtes und strahlt selber eine glühende Fülle des Lebens aus, seit der menschliche Geist das blasse stille Jenseits verlassen und in der Wirklichkeit als seinem wahren Reich sich eingebürgert hat. Vor der Fülle von Beziehungen und Verwickelungen, die nun erst recht sich aufthun, schrickt die Malerei nicht zurück, denn sie sieht das Einzelne immer in dem Ganzen einer umgebenden Welt, die ihr Leben voll und üppig selbst in den letzten Grassalm austreut. Und da im Ausdruck und im farbigen tiefleuchtenden Schein die Seele, die innerliche Bewegung an das Tageslicht hinausschlägt, die geheime Tiefe sichtbar widerzittert, so mag der Maler bisweilen auch in den verborgenen Schacht hinabsteigen, das Gold hervorholen und in der Erscheinung als ahnungs-

vollen Grund des Lebens durchblicken lassen. Also Alles steht ihm offen, wohin er nur sein Auge richten mag. Die Natur, als die Heimath des Menschen, in der er den Widerhall des eigenen Gemüths findet, die kleine, enge, aber heimliche Welt des Hauses und alltäglichen Daseins, in der er nun erst recht das stille Walten und Weben der im beschränkten Kreise ganz eingewöhnten Seele sieht, vor Allem aber das weite Reich der Vergangenheit und Geschichte, die ihm nun ewig frisch, neu und lebendig ist, da er in ihr die Gegenwart des Geistes entdeckt hat.

Dies die Hoffnungen, welche das Zeitalter der Malerei gibt: bei der Rehrseite, den Schatten wollen wir, wie gesagt, uns diesesmal nicht aufhalten. Auch die Kritik will hin und wieder des Lebens froh werden. Sie wird es ohnedem auch bei dem besten Willen nur auf kurze Zeit; denn sie ist jetzt oben auf und trabt neben der leichtgeföglelten Kunst „ein widriger Gefelle“ plump, schwerfällig, aber unermüdtlich nebenher. Und es ist ihr eigenthümliches Verhängniß, daß sie eben da, wo sie genügende Lebenslust und Nahrung findet, des Lebens nicht froh werden kann. Das eben ist schon ein ziemlich dunkler Schatten, der auf die gegenwärtige Kunst fällt, daß sie vom Bewußtsein wie umgeben, bewacht, auf Schritt und Tritt begleitet ist. Und so will sich auch hier von vornherein eine Befürchtung nicht unterdrücken lassen. Die übersinnliche Welt ist gefallen, die wirkliche als das Reich des Geistes doppelt gewonnen. Der Kunst liegt der Abweg nahe, nun überall die tiefere geistige Beziehung zu suchen; denn auch sie will des Erwerbs gewiß sein, und die Welt als das Eigenthum des Menschen näher als des Gedankens vor sich sehen. Es fehlt ihr nur zu oft die einfache Freude an der Erscheinung, die Harmlosigkeit der Auffassung, die im Gegenstande nichts sieht, als den ästhetischen Ausdruck seines eignen Wesens, die ihre Stoffe nicht sucht, sondern findet, weil sie unmittelbar mit der Phantasie den Inhalt entdeckt, den sie festgewachsen in sich haben, nicht erst ihn herausnimmt, um ihn dann wieder zugespitzt hineinzutragen. Die Malerei will gegenwärtig nur zu oft mehr geben, als ihres Amtes ist, und eben deshalb gibt sie andererseits der Anschauung weniger, als sie sollte. Der Rückschlag gegen diese Einseitigkeit bleibt nicht aus, und so geräth eine ganze Richtung auf den entgegengesetzten Abweg; dieser wird die ganz äußerliche, zufällige Erscheinung unendlich werthvoll, sie hält die natürliche Wirklichkeit in ihrem saftigen, farbigen Scheinen für ebenso berechtigt, als den Ausdruck eines geistig gesteigerten Lebens. Sie will wohl Geschichte, menschliches Thun und Leiden darstellen, aber die Malerei soll den Inhalt in die Umgebung der Außenwelt und in die Realität des particularen Daseins ganz hinausführen, in diese wo möglich noch tiefer versenken, als er ursprünglich darin gefangen war.

Doch ehe wir zur historischen Kunst uns wenden, auf deren Gebiete diese verschiedenen Richtungen vorzugsweise spielen, ist Einiges über die neueste re-

ligiöse Malerei zu sagen. Das christliche Mythenbild steht nun einmal vermöge seiner geschichtlichen Vergangenheit oben an, und daß es in unserem Jahrhundert diese Stelle von Neuem beansprucht hat, haben wir den Nazarenern zu verdanken. Indessen ist auch diese Zeit vorübergegangen, der Neubelebungsproceß hat sich als ein künstlicher erwiesen. Es hat sich gezeigt, daß die entleerte Phantasie des Zeitalters sich irrte, als sie einen belebenden Inhalt in dem kirchlichen Dogma, eine neue Anregung in der wieder hervorgesuchten katholischen Empfindung zu finden meinte. Die Kunst hat es gebüßt, daß sie mit den Doctrinären gemeinschaftliche Sache gemacht. Da sie sich von diesen den Weg zeigen ließ, — „laß Malerei,“ so läßt sich A. W. Schlegel einmal vernehmen, „statt unter den Gedichten der Sinnenwelt sich spielend zu ergehen, die schönsten Wunder geistlicher Geschichten von Neuem unter deiner Hand geschehen“ — konnte es freilich nicht ausbleiben, daß sie einerseits bei der Heuchelei des Gefühls, andererseits bei der frostigen Leere des Symbols anlangte. Glücklicherweise hat eine spätere Periode der ästhetischen Kritik, was die frühere verschuldete, wieder gut gemacht; sie hat, wie auch hier und da noch ein stiller Verehrer dagegen eifern mag, mit dem Nazarenenthume gründlich aufgeräumt. Ein Beweis, daß sie so unproductiv nicht ist, als sie gewöhnlich gilt; denn auch das ist ein positives Ergebniß, wenn die Kunst und das Zeitalter über eine verkehrte Richtung aufgeklärt und dadurch in eine andere gelenkt werden.

Daß es doch auch die Gegenwart deshalb an religiösen Bildern nicht fehlen läßt, versteht sich von selbst. Der bildnerische Schmuck ist nun einmal kirchliches Bedürfniß, und es gibt noch immer Künstler genug, welche die Arbeit ihres Lebens in derartigen Bestellungen finden. Aber wir sehen in ihnen längst nicht mehr den Gipfel der Kunst, noch können sie sich selber für die Anführer derselben ausgeben. Ihre Madonnen, Christus und Heiligen sind nichts als ausgehöhlte Schemen, an denen der Beschauer kalt und theilnahmlös vorübergeht. Denn auch über den Rest von Empfindung, den die Nazarener noch wie eine künstliche Hitze in sich zu erzeugen vermochten, ist der breite Strom des modernen Bewußtseins nun verwischend weggegangen. Die Begeisterung des Künstlers, die Lebensfähigkeit der religiösen Kunst besteht eben, wie Schleiermacher es ganz richtig bezeichnet, „in der unwillkürlichen Einwirkung des Gesamtlebens auf sie,“ diese fehlt nun einmal und läßt sich durch die weichherzige Frömmigkeit des einen oder andern Individuums am wenigsten ersetzen. Und da sich der Maler im Gegensatz zu einer weltlichen Zeit weiß, will er seinem christlichen Stoffe erst recht den Ausdruck unendlicher Innerlichkeit geben. Nur um so mehr schaut aus dem anspruchsvollen Bilde die innere Armuth und Lüge. Wohl ist die deutsche Kunst nicht, wie die französische, auf den Abweg gerathen, die heiligen Stoffe durch die realistische Treue des Costüms und Locals der modernen Anschauungsweise näher zu rücken, und so gleichsam

in das geschichtliche Diesseits einzureihen, aber sie versteht es ebenso wenig, die religiösen Vorgänge als allgemein menschliche Motive zu behandeln. Da sie nun merkt, daß ihrer Empfindung das Gemüth des Beschauers nicht entgegenkommt, sucht sie ihn einerseits durch eine feine, zierliche Ausführung zu gewinnen, durch eine Glätte und Eleganz der Behandlung, die als ein Abscheu des überschwänglichen Gefühles die Wärme und Kraft des wirklichen Lebens ängstlich vermeidet. So sind die heilige Familie von C. Müller (Düsseldorf), die Madonna von C. Steinbrück (Berlin) saubere, glänzende Porzellanmalereien. Andererseits sucht wohl der Künstler, indem er sich an italienische Vorbilder anlehnt, seinen Gestalten Ansehen und Würde, eine tüchtige Erscheinung zu geben, so F. Ittenbach (Düsseldorf) in seinem Altarbilde; aber da es ihm darauf ankommt, die vermeinte Tiefe einer religiösen Empfindung in ihnen wiederklängen zu lassen, so hängt die kräftigere Bildung der Figuren wie ein fremdes Gewand um diese hohle Sentimentalität. Oder endlich der Maler gibt, wie in seinen neuesten Bildern F. Schubert (Berlin), den Ausdruck so ziemlich dran und sucht seinen Stoff durch eine farbenwärmere Darstellung von guten Actfiguren interessant zu machen. Die bequemste Art sich aus der Collision des Gefühls mit der modernen Weltlichkeit zu ziehen, aber auch die sicherste, die Charakterlosigkeit der heutigen religiösen Kunst an den Tag zu legen.

Anzweifelhaft hat auf dem Gebiete der Heiligengeschichte und des alten Testaments der Künstler leichteres Spiel. Hier braucht er sich nicht in die Anschauung zurückzuversetzen, welche den idealen Gehalt des wirklichen Lebens in den Gestalten einer jenseitigen Welt fand; wenigstens so lange nicht, als der Heilige in dies übersinnliche Reich noch nicht entrückt ist, der biblische Stoff nicht mit demselben durch die Transcendenz des Wunders in directe Berührung kommt. Der Maler hat Menschen und Dinge darzustellen, die schon mit festem Fuß auf den Boden der Wirklichkeit und Geschichte treten; und wenn sie auch mit dem andern noch in der Mythe stehen, so ist das für die freie Bewegung der bildenden Phantasie nur um so günstiger. Allein unsere Künstler halten es für unerlässlich, aus ihren Heiligen die unendliche Bedeutung eines gottseligen Lebens leuchten zu lassen, den frommen Mann von der verderblichen Fülle und Bewegtheit der sinnlichen Welt möglichst fern zu halten und aus einer religiösen Verzückung in die andere zu versenken. Auch mit dem Ausdruck der Frömmigkeit als Gemüthszustandes einer bestimmten Person hat es sein Mißliches, denn derartige Zustände haben sich vor der Tageshelle des Jahrhunderts in dunkle Winkel geflüchtet und lassen sich selten mehr blicken. Der Maler muß also die Empfindung seines eigenen Herzens zum Vorbild nehmen, und so kommt auch in das Heiligenbild das geschraubte Gefühl, das dem christlichen eigen ist. Und mit ihm die charakterlose Glätte, die form- und farblose Eleganz, in welcher sich die Ausläufer des Nazarenenthums nun hervorthun. In

dieser Weise hat H. Mücke (Düsseldorf) das Leben des heil. Meinrad von Zoltern in einem Cyclus von Gemälden dargestellt; es war ihm hier um so mehr Gelegenheit gegeben, kräftige, individuelle, lebensfrische Menschen zu bilden, als er größtentheils wirkliche Vorgänge zu schildern und in seinen Figuren Portraits lebender Personen anzubringen hatte. Der süße und mattherzige Ausdruck, den alle Köpfe haben, die gezierte Bewegung der Körper, die manirirte Behandlung: das Alles zeigt, wie durch die Tradition der neuen christlichen Kunst die Anschauungsweise und die Hand des Malers auch für solche Stoffe verdorben sind. Bei einem „Martyrium des heil. Stephanus“ von J. Hübner (Dresden) merkt man wohl, daß es vornehmlich auf eine edle Composition und Bildung der Körper im Sinne der großen italienischen Meister abgesehen ist; aber hier fehlt es wieder zu sehr an dem tieferen Verständniß der Form und der gründlichen künstlerischen Uebung, als daß uns die Behandlung für den abgestandenen Stoff entschädigen könnte.

Das alte Testament bietet auch jetzt noch dem Künstler dankbare Stoffe; ein Rückblick zeigt, daß es nicht die schlechtesten Werke sind, die unser Jahrhundert auf diesem Gebiete hervorgebracht hat. Die Einkleidung der wirklichen Geschichte in ein sagenhaftes, phantasiévollés Gewand, die große und doch durchweg bildliche Vorstellungsweise des alten jüdischen Stammes, endlich das vertraute Verhältniß des Beschauers zum Gegenstande: das Alles kommt der malerischen Darstellung zu Gute. Also deshalb ist diese Welt dem Künstler günstig, nicht, weil sie der ahnungsvolle Schoos des Christenthums ist und auf dieses hinüberweist. Daher sind uns die Abraham's, die Propheten, die Judith, die Samson und Delila noch immer willkommen, wenn nur der Maler diese Gestalten mit tüchtigem Formen- und Farbensinn zum Leben herauszubilden versteht. Und zwar wird hier der Beschauer weniger Anspruch auf derb-realistische Wahrheit machen, als auf einen gewissen idealen Zug und Schwung, der ihn in das reine Bereich der Kunst erhebt, dem aber freilich die Wärme und Kraft des bestimmten individuellen Daseins nicht fehlen dürfen. Indessen hat die neueste Zeit wenig Derartiges entstehen sehen. In Köln war die Gattung überhaupt schwach vertreten. Ein Bild von C. Nahl (Wien), das Samson und Delila in lebendiger Anordnung und nicht unedler Bewegung mit der glühenden Tiefe der Colorits, die dem Meister eigen ist, darstellt, datirt aus früheren Jahren. Eine Judith, die dem Volke das Haupt des Holofernes zeigt, von Hefel (München) war zu mittelmäßig, um beachtet zu werden. Ein Hioh von Muhr zog den Gegenstand, dem eine allgemein-menschliche Größe nicht fehlt, durch eine anspruchsvoll bunte Behandlung und eine gesuchte Charakteristik in's Gewöhnliche herab. J. Niessen (jetzt in Weimar) hat sich in der jüngsten Zeit durch verschiedene alttestamentarische Gemälde einen Namen gemacht; doch war sein Bild in Köln zu sichtbar auf schlagende Wirkung angelegt, der Vorgang durch den kolossalen

Maßstab der Engel und die eigenthümliche Beleuchtung zu sehr in's Abenteuerliche gezogen, als daß man an der künstlerischen Behandlung hätte seine Freude haben können. Man rühmt sonst dem Meister nach, daß er in der Farbe eine gewisse Verwandtschaft mit den Venetianern zeige; aber auch dies konnte hier nicht zur Geltung kommen, wo es lediglich auf einen geheimnißvollen poetischen Eindruck abgesehen schien.

Man sieht, daß auf dem ganzen Gebiete der religiösen Malerei die jüngste Zeit ein Kunstwerk im wahren Sinne des Wortes nicht aufzuweisen hat. Allerdings liegen gerade für diesen Zweig der Kunst die Verhältnisse am ungünstigsten; aber auch hier hätte sich etwas Tüchtiges leisten lassen, wenn der Maler statt auf den gesteigerten Ausdruck religiöser Empfindung auszugehen, vor Allem die künstlerische Vollendung im Auge gehabt hätte, wenn ihm der christliche Stoff nichts weiter gewesen wäre, als ein zur idealen Darstellung vorzugsweise geeignetes Motiv. Könnte er sich dazu entschließen, die doch gemachte Innigkeit daran zu geben, dagegen bei den vollendeten Italienern eine gründliche Schule durchzumachen, um seine Anschauung an der ihrigen groß zu ziehen, so würde er eben so gut, wie dies in der französischen Malerei Ingres und Flandrin vermocht haben, ein Werk liefern, dem der künstlerische Reiz und Werth und eben deshalb auch eine gewisse Lebensfülle nicht fehlten. Christus und die Madonnen sind nun einmal für den Maler nur noch Gegenstände der künstlerischen Vorstellung; was natürlicher, als daß er sich an die Vorbilder hält, welche dieser einen ewig gültigen, allgemein menschlichen Ausdruck gegeben haben? Aber das war es eben, was die Nazarener ängstlich vermieden: sie wollten nicht die künstlerisch freie Darstellung eines idealen Phantasiebildes, sondern die gebundene, schließlich doch unzulängliche Versinnlichung eines unklaren Gemüthszustandes. Ihr Wahlspruch war: selig sind die Ungebildeten, und daher der Anschluß an die vorraphaelische Periode, das bewußte Zurückgehen auf eine naive, noch im Gährungsproceß des Werdens befangene Kunst-epoche. Unter dieser trüben Voraussetzung hat die jetzige religiöse Kunst schwer zu leiden: die künstlich erzeugte Begeisterung ist längst verslogen, und es ist nichts geblieben als ein unklares mühevollles Ringen, eine im Grunde unwahre Empfindung zu verbildlichen, da es doch an Vermögen sowohl als an den Mitteln der Gestaltung fehlt.

Hier zeigt sich schon die Achillesferse der gesammten modernen deutschen Kunst: der Mangel einer tüchtigen Schule, einer gründlichen Kunstbildung. Verfolgt man den Gang der deutschen Malerei seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts, so findet man wohl einzelne Mittelpunkte der künstlerischen Thätigkeit, wie München, Düsseldorf, Berlin, die auch eine Zeitlang nach bestimmten Richtungen eigenthümlich sich ausprägten, aber eigentliche Schulen — das sind auch die Akademien nicht, an denen freilich kein Mangel ist — nicht heißen

können. Es fehlte dazu vor Allem an Einem: an den schulebildenden Meistern, die in allen äußeren Mitteln der Darstellung eine tüchtige Lehrzeit durchgemacht und sich die immer giltigen Ergebnisse vergangener Kunstperioden, soweit dies durch Studium und Arbeit möglich ist, angeeignet haben. Schon die Begründer des neuen Zeitalters, Karstens, Wächter, Schick, begnügten sich mit einem allgemeinen Anschluß an die Antike; auch der Letztere, der wohl in Davids Atelier gebildet war, aber grundsätzlich von dessen Anschauungsweise sich zu befreien strebte. Schon sie blieben ohne Schüler, ohne Nachfolger. Dann erhoben sich gegen den Zwang und die leere Regel der Akademischen die jungen Talente, die man mit dem Namen der Nazarener bezeichnet, und zu denen von Beginne seiner Laufbahn auch Cornelius zählt. Es kam diesen, wie wir gesehen, darauf an, die Kunst neu zu beseelen, indem sie eine tiefere Empfindung, einen geistigen Gehalt in sie zu bringen suchten. Nicht die Form also, nicht die Erscheinung war die Hauptsache, sondern der Ausdruck des innern Lebens; es schien ihnen, wie wenn die künstlerisch freie Darstellung und Vollendung dieses nicht zu seinem Recht kommen lasse. Die Lehre war bequem und fand um so raschere Verbreitung, als der deutsche Geist mit einem unendlichen Reichthume von neuen Gedanken und Empfindungen sich geschwängert fühlte, den er in einer thatenlosen und von dem Gipfel einer großen poetischen Epoche wieder herabsteigenden Zeit nirgends besser niederzulegen wußte, als in der bildenden Kunst. Man lernte von den Nazarenern sich äußerlich an eine bestimmte geschäftliche Kunstform anschließen, die zur Darstellung eines gewissen Ideenkreises vornehmlich geeignet schien, man hielt es für überflüssig, sich in den äußern Bedingungen streng nach den größten Vorbildern zu schulen und glaubte nur um so mehr die Selbständigkeit der deutschen Malerei zu wahren und zu fördern. Wie wenn nicht dies das Gesetz aller Bildung und Entwicklung wäre, daß der Spätere die Arbeit des Vorgängers als Mittel seines Schaffens sich aneigne, wie wenn nicht Phidias und Raphael die Früchte der vorangegangenen Zeit als Keime in sich aufgenommen hätten! Dagegen ist der culturgeschichtliche Unterschied der Perioden kein Einwand, denn gerade die reife Spitze der umgelaufenen Epoche muß der Neubeginnenden in den Schooß fallen, wenn neues kräftiges Leben entstehen soll.

Wie nun die Kunstbildung der Meister lückenhaft abgerissen, von der Vergangenheit nur eben angestreift war, so war auch die Entstehung der Kunststätten von München, Düsseldorf und Berlin rein zufällig, ihre Entwicklung ohne innern Zusammenhang, von keiner festen gemeinsamen Kunstweise getragen. Es ist hier nicht der Ort näher auszuführen, wie man in München versuchte, den Reichthum der in ihrem ganzen Anfange aufgeschlossenen Welt in monumentalem Sinne zu gestalten, wie dies die wirklich groß und schöpferisch bildende Phantasie von Cornelius zum Theil ausführte, wie Düsseldorf mit Vor-

liebe gewisse Gemüthsstimmungen und poetische Motive in ein mehr malerisches Gewand zu kleiden strebte, wie endlich in Berlin Schinkel auf eine freie Nachbildung der Antike, Rauch auf eine künstlerische Durchdringung des wirklichen Lebens ausging und das jüngere Geschlecht, von beiden Richtungen angeregt, zwischen beiden schwankend, von allen Seiten fremde Elemente in sich aufnahm und diese zu verarbeiten suchte. Nirgends aber bildete sich, auch so lange die Bestrebungen verwandt waren, eine eigentliche Schule. Natürlich, es fehlt ja an dem, was allein der Meister den Jüngern überliefern kann: die so oder so bestimmte Anschauung der Erscheinung und die darnach festgesetzte Handhabung der künstlerischen Mittel. Was die Münchener Maler zu ihrer Blüthezeit, Cornelius an der Spitze, auszeichnete, war eine reiche und lebendige Phantasie, die wohl fähig war, die Vorstellungskreise der alten und neuen Welt zu verfinnlichen; aber eine Phantasie läßt sich nicht überliefern. Daß die sogenannten Schüler sich dennoch diese anzueignen suchten, während sie in den Mitteln ebenso unzulänglich blieben, hat die Kunst bitter empfinden müssen. In Düsseldorf trieben die verwandten Meister ihr Wesen ruhig und gemüthlich nebeneinander; gewisse Stimmungen lagen in der Luft und prägten sich in jedem wieder auf etwas verschiedene Weise aus, ohne daß auch hier in der Darstellung nach einem festen System der Eine vom Andern gelernt hätte. Auch als Lessing zur geschichtlichen Malerei sich wandte, wurde die Sache nicht anders; denn in ihm wurde ja die Abkehr von der alten Kunst geradezu zum Grundsatz und damit erklärte er Allem voran, — daß der Künstler nur auf eigene Faust Künstler werden und sein müsse. In Berlin war schon deshalb, weil man allen möglichen Einflüssen die Thür öffnete, an eine bestimmte Schule nicht zu denken.

Und wie an den einzelnen Kunststätten von einem stetigen Fortgang, einer geschlossenen Entwicklung der Malerei nicht die Rede sein konnte: so fehlte es auch zwischen den verschiedenen Gruppen an einer eingreifenden Wechselwirkung, die allenfalls dem Mangel der Schule bis zu einem gewissen Grade hätte abhelfen können, durch gegenseitiges Ergänzen die Kunst in gerader Linie vorwärts getrieben hätte. Damit fehlt der feste geschichtliche Fortschritt, und die Malerei hat sicherlich durch die nationale Eigenthümlichkeit, die Individualität abgetrennt von Ganzen auszubilden, mehr verloren als gewonnen. Ein Blick auf die Kunstentwicklung des centralisirten Frankreichs liefert dazu unzweifelhafte Belege. In einem von Schöpfungskraft überquellenden Zeitalter mag durch eine Entwicklung in abgeordneten Gruppen die Fülle und Mannigfaltigkeit des Geistes leichter zum selbständigen Ausdruck gelangen; aber eine Zeit mit nur mittelmäßigem productiven Vermögen muß ihre Kräfte zusammenhalten, auf einen Punkt werfen und zusammen vorrücken lassen, wenn sie nicht Gefahr laufen will, in der Zerspaltung auch dies Wenige zu verlieren.

Neuerdings hat man neben den größern Kunstschulen kleinere in Dresden,

dann in Karlsruhe und Weimar nicht ohne Mühe gebildet, auch Wien sucht sich in selbständiger Thätigkeit hervorzuthun. Ob die Neueren zum Vortheile der Kunst von einander lernen können, so lange die zu Lehrern berufenen Meister nicht selber bei den großen Vorbildern eine gründliche Schule durchgemacht haben, steht dahin. Einzelne, die wohl fühlen, wo es der deutschen Kunst fehlt, haben in französischen Schulen sich zu erwerben gesucht, was die deutschen ihnen nicht geben konnten; aber nur zu oft haben sie dort nichts gewonnen, als eine gewisse Fertigkeit, der Behandlungsweise, welche durch die glänzende frappante Wahrheit der äußeren Erscheinung das Auge bestechen will. Nur halb vorbereitet, halb geübt, halb gebildet ging die deutsche Kunst an die größten und schwersten Aufgaben. Alle Stoffe der verfloffenen Zeitalter macht sie zu den ihrigen, alle früheren Anschauungsweisen will sie als die höhere Einheit in sich vereinigen, endlich noch hat sie es übernommen, den schweren Inhalt des Jahrhunderts, der die ganze vergangene Bildung in sich hereingezogen hat, zu verkörpern. So großer Zwecke voll, hat sie ein wesentliches Element oft zu gering geachtet: die Kunst als vollendete Erscheinung, als sichtbare Darstellung des Lebens. So kommt es, daß sie einerseits auf ihren Reichthum und ihre Selbständigkeit pochend, mit unzulänglichen Formen und Gestalten harmlos sich begnügt, daß sie andererseits in unzufriedenem Drang an fremde Kunstweisen sich anschließt und diese auf deutschen Boden zu verpflanzen sucht. Der Jünger aber steht rathlos und weiß nicht, wohin er sich wenden soll.

## Zeichen und Wunder aus Böhmen.

### Die selige Electa.

Im Jahre 1656 kam eine fromme Nonne des strengen Ordens vom Berge Karmel aus Graz in das Kloster der Karmeliterinnen bei St. Joseph in Prag. Sie nannte sich Maria Electa a Jesu. Ihr eigentlicher Name war Catharina de Framozzoli, ihr Geburtsort Terni, das Geburtsjahr 1605. Sie stammte von angesehenen Eltern und hatte eine sorgfältige Erziehung genossen. Maria Electa ward Oberin im Prager Josephskloster, wo sie am 11. Januar 1663 im Geruch der Heiligkeit starb. Die Nonnen begruben sie in der Klosterkirche.