



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Die neueste deutsche Kunst. 2. : Die historische Kunst und ihre neuesten  
Versuche.

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

## Die neueste deutsche Kunst.

### 2.

#### Die historische Kunst und ihre neuesten Versuche.

Die großen Hoffnungen, die man im ersten Drittel des Jahrhunderts für die Entwicklung der deutschen Malerei hegte, scheinen, wie wir gesehen, nicht oder nur zum geringen Theil in Erfüllung zu gehen. Es war kein Zufall, es lag vielmehr in der eigenthümlichen Verfassung des modernen deutschen Geistes, daß sich die Kunst wenig bemühte, eine gründliche Schule durchzumachen und im allmäligen Aufsteigen eine sichere Herrschaft über die Mittel der Darstellung zu erlangen. Sie hatte sich entschieden nach Gehalt und Form von der jüngsten Vergangenheit abgewendet, und dieser gewaltsame Bruch hinderte sie an einer tieferen Einkehr in die Periode der vollendeten frühern Kunst; zudem bewegt von der Anschauungsweise und den Ideen etner neuern Zeit mochte sie nicht erst, um ihnen Ausdruck zu geben, ihren Bildungsgang durch eine vergangene Kunstweise nehmen. Sie war wie der ungeduldige Jüngling, dem in der Sturm- und Drangperiode die inneren Lebensmächte keine Ruhe lassen und der diesen, noch ehe seine Kraft sich geläutert, seine Phantasie sich abgeklärt hat, mit einem kühnen Wurf gleich den mächtigsten Ausdruck zu geben sucht. Auch unsere größten Kunstwerke haben etwas von der Unreife des sich überstürzenden jugendlichen Uebermuthes, und bisweilen ist es, wie wenn ein erhabener Geist in unbeholfenen Formen sich eckig, mühsam, halb verlegen und doch mit der Unbescheidenheit des unfertigen Genies bewegte.

Um so schwieriger scheint nun, nachdem die erste stürmische Zeit der Production vorüber ist, die Rückkehr zur stillen Arbeit, die mit der mustergiltigen alten Kunst sich vertraut macht und sich von ihr die künstlerische Darstellung des Lebens in Form und Farbe zum freien Mittel für ihre eigene Anschauung erwirbt. Denn allerdings kann nur in dieser Weise die Vergangenheit zum wirklichen Bildungselement für die Gegenwart werden. Es ist nicht mit einem Vorgehen, Sichanlehnen, oberflächlichem Aufnehmen gethan; es handelt sich vielmehr um ein gründliches Aneignen und Verarbeiten nicht der Ideen, sondern

des gebildeten Formen- und Farbensinnes, mit welchem die großen Meister die Erscheinung über die Noth der zufälligen Realität in das reine Gebiet der künstlerischen Wirklichkeit erhoben haben. Aber das ist es eben, was nicht selten unsere Maler, und nicht die schlechtesten, bestreiten: wozu, so lautet ihre Entgegnung, uns mühsam eine Form eine und Anschauung zu eigen machen, die, so vollendet sie auch seien, einem vergangenen Zeitalter angehören, das wir nun überwunden haben? Wozu unsre Eigenthümlichkeit der Gefahr aussetzen, daß sie unter so mächtigem Einflusse sich verwische, und weshalb endlich soll unsere Anschauungsweise nicht aus sich selber und dem unmittelbaren Anschluß an die Natur die Form finden, welche dem modernen Inhalt den ursprünglichen Ausdruck gebe?

Dreierlei Einwände, von denen übrigens die beiden ersten wenig bedeuten. Jede Zeit, die in irgend einem Zweige der Kunst wirkliche Meisterwerke schafft, findet in diesen den eigenthümlichen und doch vollendeten Ausdruck ihres Wesens; aber eben deshalb, weil sie ihr Leben und ihren Inhalt voll, ungebrochen und mit gesammelter schöpferischer Kraft in diese Form gegossen, erhält dieselbe ein selbständiges und für alle Zeiten mustergiltiges Dasein: „es ist die Gestalt, welche frei von jeder Zeitgewalt die Gespielin seliger Natur ist.“ Sie wird nicht als der Ausdruck jenes Wesens, sondern als Form und ästhetische Erscheinung überhaupt Norm und Gesetz für jede nachfolgende Kunst, denn sie ist aus einem Product des Geistes zur zweiten, zur gebildeten Natur geworden. Handelt es sich hier aber nicht um eine nun überwundene Anschauungsweise, sondern um eine künstlerische Wirklichkeit, die der Maler als Vorbild der Darstellung zugleich mit der ursprünglichen Natur in sich aufnehmen soll: so hat er auch von ihr nichts für seine Eigenthümlichkeit zu fürchten, sobald er nur die Mühe sich gibt, gründlich in dieselbe einzudringen. Im Gegentheil, die tiefere Kenntniß der vergangenen, vollendeten Kunst erleichtert ihm sein Schaffen, sie gibt ihm eben so viele Mittel an die Hand, den Inhalt seiner Phantasie in den Fluß eines freien und klaren Gestaltens zu bringen. Die Eigenthümlichkeit, welche durch die Bildung unsicher zu werden fürchtet, steht von vornherein auf schwachen Füßen und wird auch so nicht weit kommen.

Es ist überhaupt in unsern Tagen mit dem Glauben der Originalität eine eigene Sache, auch wenn wir das Epigramm: „Ein quidam sagt, ich bin von keiner Schule“ auf die modernen Künstler, unter denen doch manche tüchtige Kraft ist, nicht anwenden wollen. Jener Glaube ist, sofern er die Einflüsse früherer Kunstperioden von sich abhalten will, eine fast kindliche Verblendung. Der Maler steht nun einmal auf dem Boden einer allgemeinen Bildung, die eine ganze Welt von fremden Elementen in sich aufgenommen hat, er lebt in einer Luft, die mit den Vorstellungen verflossener Jahrhunderte wie geschwängert ist; dazu ist ihm in der Lehrzeit in den Akademien manche halbverstandene,

aus den Mustern der Kunst abgezogene Regel überliefert, welche unbewußt auch in der Anschauung des reiferen Alters immer wieder anflingt. Ist er originell, indem er die gründliche Durchbildung nach jenen Mustern von sich ablehnt, dagegen der Macht halber Eindrücke unwillkürlich unterliegt, und würde ihm nicht vielmehr die tiefere aus eigener Arbeit erworbene Kenntniß die volle Freiheit der Phantasie zurückgeben? Und glaubt er die Bedingungen seiner Kunst leichter ebensowohl lernen, als lehren zu können, indem er absichtlich um die vollendete Form sich nicht kümmert, in welcher sie von der Geschichte dem empfänglichen Auge übergeben wird? Indem er mit unzulänglichen Mitteln und ungeübten Kräften es allein aus sich selber unternimmt, die wirkliche Natur in eine ästhetische umzubilden?

Man sieht: von jenen Einwänden tragen die beiden ersten die Widerlegung in sich selber. Begründeter dagegen scheint der dritte, zudem hängt er mit dem eigenthümlichen Wesen der modernen Kunst genau zusammen. Es handelt sich hier von dem neuen Inhalt des Bewußtseins, den das 19. Jahrhundert gewonnen hat, und es ist kein Zweifel, daß die Kunst, ebenso sehr als das Leben und die Wissenschaft, das Recht hat, denselben aufzunehmen und in ihrer Weise auszudrücken. Das Verständniß der Geschichte, das dem Menschen diese Welt als die freie Stätte seines Geistes aufklärt, hat sich ihm nun erst in seiner ganzen Tiefe erschlossen; und während er einerseits die neuen Ergebnisse der geschichtlichen Denkweise im öffentlichen Leben zu verwerthen und so einen nationalen Gewinn aus ihnen zu ziehen sucht, hofft er andererseits von derselben eine Neubelebung der Kunst nicht bloß dem Inhalte, sondern auch der Form nach. Jene, die Kunst, tritt somit zugleich in ein neues Reich des Geistes und auf einen frisch sich bildenden nationalen Boden. Das Bewußtsein hat von der Vergangenheit als seinem Eigenthum Besitz ergriffen; die Vortheile, welche die Malerei von diesem unendlichen Erwerb zu hoffen hat, sind oft genug aufgezählt worden, ja die Kritik hat den Anbruch einer neuen Aera für die Kunst verkündet und dieser im Voraus klar und bestimmt das Ziel gezeigt, an dem eine neue volle Blüthe ihrer warte.

Wir wiederholen ebensowenig die Bedenken, welche als die Rehrseite der neuen Hoffnungen von der Wissenschaft selber sind erhoben worden: den mühsamen Durchgang, den die künstlerische Production durch eine mühsame Verstandesarbeit zu nehmen hat, die Gefahr im Costüm und in den Nebendingen stecken zu bleiben, ohne zum Ausdruck des geistigen Lebens durchzudringen; endlich die Schwierigkeit, die Breite des Geschehens in den Rahmen einer klaren und geschlossenen Darstellung zu bringen und den erhöhten Moment des schlagenden Zusammentreffens der Gegensätze festzuhalten, ohne in ein theatralisches Pathos zu gerathen. Alle diese Hindernisse werden die Auffassung und die Hand des Künstlers überwinden, wenn erst der geschichtliche Stoff zum freien Eigen-

thum seiner Phantasie geworden, wenn erst die geschichtliche Denkweise die ganze Bildung durchdrungen hat und zur festen Form der allgemeinen Vorstellung geworden ist. Das ist, wenn das Wesen der Kunst nicht verloren gehen soll, unumgänglich nothwendig: nur der Inhalt, der aus der stofflosen Wirklichkeit in das klare Reich der Phantasie erhoben ist, kann zur selbständigen künstlerischen Gestalt kommen. Und dazu genügt nicht die mehr oder minder fähige Einbildungskraft des Einzelnen; sondern zum lebendigen Gebilde der allgemeinen Phantasie muß das Object des Bewußtseins umgesetzt sein, wenn es sich in der Welt der Kunst das Bürgerrecht erwerben will. War es doch mit der mustergiltigen religiösen Kunst etwas Aehnliches; erst als der christliche Glaubensinhalt aus der Unreinheit der stofflichen Empfindung in das läuternde Feuer der Phantasie kam, wurde er in den Meisterwerken des Cinquecento zum freien Besitz der Kunst umgeschaffen.

Und hier kommen wir auf jenen Einwand zurück, den der moderne Maler gegen ein allzuernstliches Studium der vergangenen Kunst erheben zu können meint. Wohl ist die Geschichte ein neuer Inhalt der ästhetischen Vorstellung, aber erst indem sie in die Phantasie eingeht, wird sie zum Gegenstande der Kunst. Daher verlangt sie, um dargestellt zu werden, keine absolut neue Anschauung der Form und Erscheinung; als Object der bildenden Phantasie ist sie schon in die Formen- und Farbenwelt eingetreten, welche der unveräußerliche Erwerb der großen Kunstepochen, die ewig giltige Erscheinungsweise der Kunst selber ist. Möglich, daß diese Welt durch ein neues Zeitalter sich bereichern läßt; aber natürlich erst, nachdem letzteres ihre ganze Fülle und Mannigfaltigkeit in sich aufgenommen. Also auch der dritte Einwand, mit dem die moderne Kunst gegen die alte als unumgängliches Vorbild sich sträubt, ist nicht haltbar. Mag die Geschichte der neubelebende Inhalt sein, der die Malerei zu frischer Blüthe treiben soll: ihm seine künstlerische Gestalt zu geben, das wird sich an der Hand der Holbein, Raphael, Titian und Michel Angelo leichter und sicherer lernen, als durch ursprüngliche und doch von unklaren Erinnerungen geleitete Versuche auf eigene Faust.

Indessen ist damit der Weg noch nicht gefunden, um die Aufgabe der geschichtlichen Malerei, welche die heutige Aesthetik\*) in den Vordergrund gestellt

\*) Schreiber dieses braucht sich wohl nicht ausdrücklich gegen den Verdacht zu verwahren, als ob er gegen die Vischer'sche Aesthetik polemisiren wolle. Es handelt sich hier um ein Problem der Kunst, zu dessen Lösung er so viel ihm möglich ist beitragen möchte, nicht um persönliche Ansichten. Wenn er auch in diesem Punkte mit dem vortrefflichen Werke Vischer's nicht zusammentrifft, so erscheint ihm dasselbe doch als der Schlussstein aller früheren, als die Grundlage aller heutigen ästhetischen Forschung. In der That haben nicht wenige Kunstschriststeller es dafür anerkannt und aus seinem Reichthum geschöpft, ohne es jedesmal für nöthig zu erachten, die Quelle anzugeben; Beweis genug, daß sie es als das zum Eigenthum Aller gewordene Fundamentbuch der heutigen Wissenschaft des Schönen ansehen.

hat, zu lösen. Denn gerade die Forderung, welche diese an den Künstler stellt, macht es ihm so leicht nicht, den geschichtlichen Stoff in ein Phantasiegebilde umzusetzen. Erst die moderne Wissenschaft hat in der Geschichte das Gesetz der Entwicklung entdeckt und es ist natürlich, daß sie die Wendepunkte, in denen neue Zustände aus den überlebten sich herausarbeiten und die jüngeren Mächte mit den alternden im hellen Kampfe zusammenstoßen, als die gipfelnden Momente, als die Blitze der Geschichte hervorhebt. Wir lassen den Pulsschlag des innern Lebens fühlbar werden, und es ist allerdings, wie wenn in ihnen der in der Tiefe waltende Geist sichtbar und mit gewaltigem Schritt in die Wirklichkeit hinausträte. So scheint es begreiflich, daß die Aesthetik gerade diese prägnanten Augenblicke dem modernen Künstler als besonders brauchbare Motive empfiehlt; um so begreiflicher, als die Spitze des zu einem großen Ereigniß sich zusammenfassenden Geschehens naturgemäß in einer mächtigen Persönlichkeit zum festen anschaulichen Ausdruck gelangt. Ebendies, daß der Inhalt der Vorstellung in einem menschlichen Dasein Leben und Gestalt gewinne, in dem Thun und Lassen eines Individuums sich verfestige, ist ja eine Voraussetzung auch der Malerei; was natürlicher, als daß man nun jene Stoffe für deren eigentliche Objecte erklärt?

Und dennoch — gerade die Wendepunkte der Geschichte bereiten der Kunst besondere Schwierigkeiten. Abgesehen davon, daß vorab diese Motive die Malerei von der Wissenschaft sich muß geben lassen: so wird die welthistorische That, um die es sich hier handelt, nie rein in die künstlerische Anschauung aufgehen, sie fällt mit ihrem ganzen Gewichte in die Sphäre des Bewußtseins oder — um im Gebiete der Kunst zu bleiben — in den Kreis der poetischen Vorstellung. Wohl treten in dem großen Momente die innerlich treibenden Kräfte ganz in den Tag hinaus, aber sie offenbaren sich in einer blitzartigen Helle, welche die Erscheinung gleichsam wieder verzehrt und den äußerlichen Vorgang als verschwindendes Moment in die geistige Tiefe zurücknimmt. Die That verhält sich daher als der entscheidende Ausschlag eines innerlichen Processes gegen die Fülle der Außendinge sowohl als ihre eigene Gestalt absolut gleichgiltig. Dennoch soll sie in der breiten Welt der Erscheinung selber ganz zum sichtbaren Schein werden; denn dies ist ja eben Sache der Malerei, den Vorgang bis ins kleinste Detail auszubilden. In der poetischen Vorstellung ist die That die dramatische Spitze der Handlung. Wird diese im Bilde fixirt, so entsteht der Ausdruck eines versteinerten Pathos; und außerdem wird, da die Malerei ihr Recht sich nicht nehmen läßt, die Fülle der Erscheinung bis zum Stiefel des Helden mit sorgfältiger Liebe auszuführen, unter der Bucht des Details der eigentliche Vorgang fast immer verschüttet. So gibt der Maler zu viel und zu wenig; denn die umgebenden Dinge sind für den Moment der straffsten Spannung völlig interesselos, und diesen in seiner gesammelten

Kraft, die das ganze Vorher und Nachher in sich schließt, kann die malerische Erscheinung nur andeutend ausdrücken.

Die entscheidende geschichtliche That ist also aus zwei Gründen nicht Sache der bildenden Phantasie: einmal, weil sie als Katastrophe der Gipfel einer Entwicklung und der Keim neuer Wechselfälle ist, und dann, weil sie als Wille und Schicksal in der äußerlichen Erscheinung weder sich ausdrückt, noch beharrt. Sie ist anschaulich nur als das lösende und verknüpfende Glied der ganzen Kette, folglich nur in der Vorstellung des Nacheinander; sie kann wohl poetisch sein, aber nicht malerisch. Ebenso wenig ist der Wille, der sowohl in der unruhigen Spannung des Gemüthes, wie im Kampf der Gegensätze es zum wirklichen Sein, zum Zustande gar nicht kommen läßt, Gegenstand der bildlichen Darstellung. Wenn aber dem so ist, wie läßt sich erklären, daß dennoch die Aesthetik gerade die Wendepunkte der Geschichte, die immer in einer That gipfeln, der Malerei als günstige Stoffe empfiehlt?

Die Aesthetik will der modernen Kunst aufhelfen, indem sie ihr einen zeitgemäßen Inhalt anweist, und in diesem Punkte scheint mir der Irrthum zu liegen. Nicht nur Motive soll die Geschichte der Malerei überliefern, sondern sie soll für sie den beseelenden Gehalt abgeben. Also ähnlich wie bei den Italienern die Religion und die Freude an allgemein menschlichen Zuständen, die vornehmlich in den antiken Mythenkreisen zu bestimmter Anschauung sich verdichtete, oder wie bei den Holländern das Behagen an selbstgeschaffenem wirklichen Leben soll die Wirksamkeit des menschlichen Geistes in der Geschichte die Brust des Künstlers erfüllen. Man vergißt dabei, daß jener verschiedene Inhalt vollständig in die Phantasie eingegangen war, daß näher der religiöse Stoff, an dessen Stelle nun der geschichtliche treten soll, schon nicht mehr als Gemüthsmacht die Seele des Künstlers bewegte, als er in den Meisterwerken seinen vollendeten Ausdruck erhielt; daß überhaupt in der Kunst der Inhalt nur so weit zählt, als er rein und ohne Rest in die künstlerische Anschauung aufgeht. Also nicht auf den Stoff und den Gehalt desselben als solchen kommt es an. Indem aber die Kritik von dem Maler die Darstellung großer geschichtlicher Momente verlangt, legt sie den Nachdruck auf den Inhalt, wie sehr sie auch im Uebrigen den der Kunst günstigen Bedingungen Rechnung tragen mag; und zwar auf einen Inhalt, der in seiner tiefern Bedeutung wesentlich in die Sphäre des Bewußtseins fällt und im Bette der bildenden Phantasie nur zum Theil flüssig wird. Sie tritt also mit einem Interesse an die Kunst heran, das dieser im Grunde fremd ist; sie erwartet vom Kunstwerke, wenn sie das auch nicht Wort haben will, außer dem ästhetischen Genuß noch einen intellectuellen Reiz, und so stellt sie Forderungen an dasselbe, welche es über seinen eigentlichen Kreis hinaustreiben. Was hilft es, daß unsere Philosophen, Kant an der Spitze, den Begriff des Aesthetischen entdeckt und in seine Grenzen einge-

geschlossen haben, wenn nun dennoch die Kritik wie durch eine Hinterthür ein fremdes Element hineinbringt, und die Kunst dieses bereitwillig aufnimmt? Macht man einmal die Darstellung der Geschichte nach den Ergebnissen des tieferen modernen Verständnisses zur grundsätzlichen Aufgabe, so ist die natürliche Folge, daß die Momente, in denen sich die Zustände und Verhältnisse zum entscheidenden Umschlag zusammenfassen, Objecte der Kunst werden. Und es ist begreiflich, daß der Künstler, von der Bedeutung dieser großen Aufgabe eingenommen, leicht dazu kommt, über der Schwere des Inhalts die Form und Erscheinung geringer anzuschlagen, als es sein eigentliches Ziel, die Kunst, zuläßt.

Natürlich ist deshalb das Gebiet der Geschichte dem Künstler nicht verschlossen. Er mag sich immerhin die großen Individuen der Vergangenheit zum Vorwurf nehmen, in deren Leben und Wirksamkeit die Seele des Zeitalters rascher und voller pulst, deren Leidenschaften, Schicksale und Leiden über das Einerlei des Gewöhnlichen hinausgehen, und mächtig in den allgemeinen Gang der Dinge eingreifen. Er mag sie selbst in der heftigen Bewegung des Kampfes, Schmerzes und Untergangs darstellen, wenn nur die Persönlichkeit, das Ereigniß flüssiges Object seiner bildenden Phantasie geworden ist, wenn nur das Thun und Leiden des geschichtlichen Menschen, sei es auch bloß für einen flüchtigen Moment, in der Erscheinung als Zustand sich niederlegt. Allein er hüte sich vor dem Augenblick der entscheidenden That, die als Aeußerung des unruhig gespannten Willens der schwebende Sprung selber aus dem Geiste in die Wirklichkeit, deren Verständniß das Resultat eines Gedankenprocesses ist, und die von der Kunst nur in der Dichtung als der Gipfel des von ihr unlösbaren dramatischen Verlaufes sich fassen läßt. Gerade dies, die Spitze, das Dramatische im eigentlichen Sinne ist nicht Sache der bildenden Kunst. Sind aber die historischen Wendepunkte, in denen der Geist der Geschichte greifbar sich verräth, in denen er gleichsam sein Inneres aus sich herauszublicken scheint, kein Object für den Künstler, so ist auch kein Grund vorhanden, den geschichtlichen Inhalt zur Lebensfrage der modernen Malerei zu machen. Die Geschichte ist dann eben ein Stoff für die Kunst so gut und schlecht, wie jeder andere; und insofern kann ihr der Maler, der von der Neigung und dem Bedürfniß der Zeit nach historischer Betrachtung sich mit bewegt fühlt, seine Vorwürfe entnehmen, wenn ihm nur die Kunst Ausgangs- und Zielpunkt bleibt.

Die verflossenen Jahrzehnte haben das Kunstwerk nicht gebracht, das als Thatsache die Forderung der Aesthetik rechtfertigen und für die Malerei den Anbruch einer neuen Aera verkünden sollte. Die neueste Zeit läßt es an Versuchen allerdings nicht fehlen; sehen wir zu, wie weit diese das Problem einer historischen Malerei lösen, vor Allem aber, wie viel oder wie wenig sie von dem haben, was das eigentliche Kunstwerk ausmacht. Denn im Grunde ist

uns doch am meisten an dieser Frage gelegen, und für den unbefangenen Beschauer hat wohl ein Gemälde, das einen Stoff aus der Geschichte behandelt, der nicht gerade auf eine welthistorische Bedeutung Anspruch machen kann, gleich hohen Werth, wenn es nur einen Inhalt von allgemein menschlichem Interesse in großen bestimmten Zügen und wirklich malerischer Erscheinung darstellt.

Allen Werken voran, welche in diesem Zweige der Kunst die letzten Jahre haben entstehen sehen, ist Lessings Gefangennahme des Papstes Paschalis zu nennen. Von jeher läßt sich in der Wahl der Stoffe, die Lessing getroffen hat, ein ernster Sinn nicht verkennen; der Streit der Kaiser mit den Päpsten, dann die Reformation in ihren verschiedenen Phasen haben seine Phantasie lebhaft beschäftigt, und man sieht es seinen Bildern an, daß er sich mit den mächtigen Ideen, welche die geschichtlichen Personen bewegte, und mit dem Geiste des vergangenen Zeitalters zu durchdringen suchte. Wir wollen vor dem jüngsten Bilde darüber mit dem Künstler nicht rechten, ob das dargestellte Ereigniß in dem ganzen Verlaufe jenes Kampfes eine so hervorragende Stelle einnahm; hat es doch wenigstens mittelbar den ersten Abschluß des Streites, das Wormser Concordat mit veranlaßt. Es handelt sich also um den offen ausbrechenden Conflict der Gegensätze: aus der Gestalt und den Zügen des Kaisers läßt sich der kräftige, entschlossene und doch feste, besonnene Charakter Heinrichs des Fünften wohl herauslesen, und der Papst zeigt in dem gefährlichen Momente den Sieg der geistigen Fassung über den inneren Ausbruch der Leidenschaften. Aber hier zeigt sich schon, daß die Kunst dem historischen Verständniß nicht folgen kann. Es waren lediglich äußere Umstände (vornehmlich die Einsprache des deutschen Klerus), die den Papst zur Zurücknahme seines Pactes mit Heinrich zwangen; wie soll das nun der Künstler zum Ausdruck bringen? Man sieht, wie unerquicklich die Kritik wird, wenn der Stoff, die Frage nach dem historisch bedeutenden Momente in den Vordergrund tritt. Aber schlimmer ist noch, daß der Maler einen Befehl darzustellen hatte; also eine abstracte Aeußerung des Willens wird zum eigentlichen Gegenstand des Bildes. Dieser Vorgang läßt sich natürlich in der Erscheinung nicht malerisch niederlegen, er läßt sich durch die Spannung der Züge und des Körpers, die Bewegung der Arme nur andeuten. Das Malerische sind denn auch vornehmlich die Nebenfiguren, die verschiedene Wirkung des Ereignisses auf dieselben, die als Empfindung sich vollständig herausbilden ließ. Die Individualisirung ist, wie man weiß, Lessings Sache, und dieses Talent hat er auch hier bewährt. Dagegen ist die unmalerische Beziehung der Gegensätze auch in der Composition fühlbar; es wollen sich die Gruppen zu einem harmonischen Ganzen nicht ordnen, es fehlt in der Gruppierung an dem Zug und Schwung, der den Blick des Beschauers zu fesseln vermag.

Von dem großen Talente Lessings, dem es an Fleiß und Übung nicht

fehlt, läßt sich wohl erwarten, daß seine Gestalten die Fülle des Daseins haben, welches die malerische Erscheinung voraussetzt. Auch sind seine Figuren keine Theaterhelden mit angelogenem Pathos und von künstlicher Bewegung, keine Schemen; und die körperliche Bildung zeugt im Ganzen von einem richtigen Verständniß der Form. Aber dennoch, den freien, leichten Wurf des voll und selbständig hinausgegebenen Lebens haben die Gestalten nicht, ebensowenig die Tiefe des Daseins, das vom Künstler losgelöst ganz in sich ruht und für sich ist. Allen ist noch etwas von dem Gepräge der Anstrengung geblieben, welche sie hervorgebracht hat; sie sind nicht ganz zu der Wirklichkeit herausgewachsen, welche in der Kunst an die Stelle der Natur tritt, und die es eben ist, welche den Beschauer aus der realen in die ästhetische Welt versetzt. Man merkt mit einem Wort die Arbeit, und so fehlt der eigentliche Lebensfunke. Auch in der farbigen Erscheinung ist die Mühe sichtbar; es fehlt hier ebenfalls am Reiz der freien malerischen Erscheinung, während es doch offenbar auf ein kräftiges, farbenglühendes Scheinen und Leuchten abgesehen war. Daß nun die Gestalten das Mächtige der fest in sich gegründeten Existenz nicht haben, daß ihnen in der äußeren Bildung die Vollendung fehlt, im Ausdruck die Tiefe der inneren Bewegtheit, daran mag zum Theil wohl der geschichtliche Stoff schuld sein, der mit seinem ganzen Lebensinhalte in der bildenden Kunst nicht heimisch werden kann. Aber zum andern Theil sehen wir hier eine Folge der eigensinnigen auf sich gesteuerten Originalität des Künstlers, welche die mustergiltige Vergangenheit nicht einmal als Mittel der Bildung benutzen will und lediglich aus sich selber und an der Hand der Natur über die Bedingungen der Kunst Herr werden zu können meint. Es ist schon oben bemerkt, daß die Originalen sich täuschen, indem sie nur auf ihren Füßen zu stehen meinen, und wie ihre eigne Kunst darunter leidet, daß sie den großen Vorbildern den Rücken kehren. Auch Lessing will selber den langwierigen Proceß vollziehen, in welchem die Kunst von Jahrhunderten die natürliche Wirklichkeit in die ästhetische umsetzt; und das in einer Zeit, die nichts weniger als die Zeugungskraft hat, ihren Inhalt voll und kühn der Natur in den Schooß zu werfen und ihm so seinen Ausdruck in unmittelbarem Guß zu geben. Daher kann er ebenfalls der Erscheinung die Fülle und Freiheit nicht geben, welche erste Bedingung der Kunst ist, und so kommt die Seele des Vorgangs nicht zum Durchbruch, schlägt nicht in den Beschauer belebend und bewegend über. Wir machen dem Maler den Ernst der Gestimmung, die Tüchtigkeit des Strebens, den Adel der Auffassung nicht streitig, aber wir bedauern, daß diese Eigenschaften an der Ausführung einen Damm gefunden haben, der sich ihrem Fluß entgegenstemmt und sie zur vollen Erscheinung nicht herausläßt.

Ließ sich der von Lessing gewählte Stoff, dessen welthistorische Bedeutung zudem zweifelhaft ist, in die malerische Darstellung nur mühsam fassen, so

ist dagegen Kaulbach mit der Ausführung eines Bildes beschäftigt, dessen Gegenstand mit epochemachender Wucht in die Geschichte einschneidet, und — worauf es doch vornehmlich ankommt — leichter der gestaltenden Phantasie sich zu fügen scheint.

Die Schlacht von Salamis: es soll das Meisterwerk des Künstlers werden. Zwar war weder der in kleinerem Maasstabe ausgeführte Farbenentwurf, noch der Carton, die beide seit geraumer Zeit fertig in Kaulbachs Atelier stehen, auf der Kölner Ausstellung; aber sobald einmal von neuester historischer Kunst die Rede ist, darf das Werk nicht übergangen werden. Auf den günstigen Stoff hat schon Vischer \*) hingewiesen. Der Kampf des jugendlichen Abendlandes, das in seinem kräftigen Schooße die Gesttung und die Freiheit des Wesens trägt, mit dem alternden Oriente, in dem die Masse willenloses Werkzeug des rohen Einzelwillens ist; der Sieg eines blühenden, an der Spitze der Menschheit stehenden, in der Fülle des Lebens ewig hervorragenden Geschlechtes, zugleich eine Handlung, die ganz greifbar, ganz Gestalt in die helle Bestimmtheit äußern Geschehens hinaustritt in der plastischen Erscheinungsweise noch voller ungebrochener Culturformen: läßt sich eine dankbarere Aufgabe denken? Der Maler findet sich hier nicht vor der Klippe der That, deren Schwerpunkt im Gebiete des Willens und Bewußtseins liegt, und die, kaum in die Wirklichkeit hinausgedrungen, wieder in das Innere zurückschlägt. Aber natürlich handelt es sich nicht bloß um ein malerisches Schlachtgetümmel; der Charakter gerade dieses Kampfes muß hervortreten, dem schon besiegten, nur als Zuschauer beteiligten und in ohnmächtiger Leidenschaft sich aufbäumenden Keryes der im Bewußtsein seiner guten Sache und geistigen Ueberlegenheit ruhig gebietende Themistokles gegenüber stehen. Ein Gegensatz, in dem zwar die eigentliche Seele des Momentes in die bedeutungsvolle Tiefe des inneren Lebens wieder eingelehrt ist, der aber dennoch zur deutlichen Erscheinung kommt, wenn nur in dem wichtigen Zusammenstoß der Kämpfenden die siegreiche, dem Willen des Feldherrn folgende Gewandtheit der Griechen und die schwerfällige von keiner Einsicht geleitete Ueberstürzung der Asiaten sich mannigfaltig und malerisch aussprechen. Wovor sich aber schließlich der Maler bei einem solchen Schlachtgemälde im Interesse der Kunst zu hüten hat, das ist die historische Breite und Vollständigkeit des Vorgangs; diese kann ihm, da sie leicht die malerische Einheit der Composition verhindert, ebenso gefährlich werden, wie sonst die innerliche Tiefe der geschichtlichen That.

Sehen wir zu, wie Kaulbach seine Aufgabe gelöst hat. Rechts (vom Beschauer) Aristides mit den Seinigen — darunter Sophokles — auf einem Erdvorsprunge einem Tempel zuschreitend, ganz im Vordergrunde die gefallenen, eben von ihnen besiegten Perser; also die an das Ende des Kampfes fallende

\*) Vischers Aesthetik, 2. Bd. S. 240.

Episode der Schlacht auf der Insel Psyttaleia. In der Mitte und mehr im Mittelgrunde Themistokles, in der obenbemerkten Situation aufgefaßt, — auf dem Feldherrnschiff, das eben ein persisches Fahrzeug anrennt; um ihn Streitende, darunter Aeschylos. Im Hintergrunde Getümmel kämpfender und untergehender Schiffe. Mehr nach links Artemisia auf ihrem Boote, kühn den Bogen spannend. Dann links im Vordergrunde ein gescheitertes, persisches Prachtschiff, im Wasser eine Anzahl nackter und halbbekleideter, theils todter, theils an's Ufer flüchtender jugendlich üppiger Frauen: wohl die Begleitung des asiatischen Herrschers.\*) Ueber dieser Gruppe ist der letztere — der von einem Vorsprunge des Berges Nigaleos dem Kampfe zugesehen — in der hilflosen Wuth der Verzweiflung aufgesprungen, während ihn sein entsetztes Gefolge — die bekannten Kaulbachköpfe — umsonst zu beruhigen sucht. Rechts in der Höhe schweben schützend und schirmend die Neakiden daher, deren Bilder nach Herodot als sichtbare Zeichen ihres Beistandes von Megina herübergeholt waren: die bekannte und oft genug besprochene Weise des Malers, was als innere Macht die erscheinenden Personen antreibt, oder was als wesentlich poetisches Motiv in den sichtbaren Vorgang nicht eingreift, als transcendente Gestalten in der Luft schweben zu lassen. Schon ein Beweis, daß es ihm mit der Behandlung der Historie der Ernst nicht ist, den die Aesthetik voraussetzt, und daß er seinen Stoff nicht mit der Fülle des Lebens durchdringen, nicht mit der malerischen Anschauung in sich abrunden kann, welche die Kunst verlangt. Wie anders die Auffassung eines Rubens, der fröhlich und frei die mythischen Figuren als die schönen Kinder der Kunst unter die historischen mischte, dem zudem sein Zeitalter diese nimmer noch naive Verbindung erlaubte!

Ihr Endurtheil über das Werk hält die Kritik billig zurück, bis es vollendet der Oeffentlichkeit übergeben ist; indessen über die Composition läßt sich jetzt schon reden, und diese ist bei Kaulbach immer das Wesentliche. Der Künstler hat den Moment nach der Entscheidung in seiner möglichst vollständigen Mannigfaltigkeit darzustellen versucht; die Episode des Aristides tritt sogar auf der einen Seite in den Vordergrund, die stolze Artemisia fehlt nicht; auch nicht die beiden Tragiker. Man ist von Kaulbach diesen Reichthum, diesen, man möchte sagen, strömenden Ueberfluß von Motiven und Beziehungen gewohnt. Gut, wenn nur nicht darunter die einheitliche Anordnung, die Har-

\*) Auch diesen Zug, eine That des Künstlers, hat die Kritik historisch zu rechtfertigen gesucht und zwar aus den Persern des Aeschylos. Als dort der Bote berichtet, daß die Leichen der Gefallenen die Küsten von Salamis und das benachbarte Land bedecken, rufen die persischen Greise wehklagend aus *ἄλλοι ἀλιόνα σώματα πολυπραγῆ καθ' ἀνάγκη λέγεις φέρονται* u. s. w. Man hat dieses *ἄλλοι* auf die Frauen bezogen, da doch offenbar der Chor die Freunde, seine Landsleute, meint. Um die Kunst wo möglich zum historischen Compendium zu machen, verfährt man sich sogar zu falschen Interpretationen.

monie des Bildes litte. In der Mitte unseres Gemäldes ist Themistokles mit den Seinigen auf den zweiten Plan zurückgeschoben, er sowohl, wie Xerxes, nehmen die zweite Stelle ein; rechts treten die gefallenen Perser und Aristides hervor, links die Gruppe der Weiber. Einmal, wie sollen diese verschiedenen Theile in schwungvollem rhythmischen Zusammenhang in einander übergehen, in eine malerische Beziehung treten, in fließender Linie sich verbinden? Die so gut wie leere Mitte, die überfüllten Seiten, die kein herüber-, hinüberführendes Glied in ein organisches Verhältniß setzt: wo bleibt das Gesetz der in sich harmonisch abgeschlossenen Kunst? Man vergleiche doch mit dieser Leistung der neuen Malerei die Alexander- und die Constantinschlacht, wie hier das Leben des Kampfes voll und mächtig in den Mittelpunkt schlägt, auch darin das Bild der wuchtig zusammenstoßenden, im Gewühl sich treffenden feindlichen Elemente. Und dann der eigentliche Gegenstand des Gemäldes ist die Gruppe der Weiber. Auf ihr hat der Künstler mit Liebe und Sorgfalt seine Hand verweilen lassen, auf sie hat er allen malerischen Reiz sammelt. Nachdem er also Alles aufgeboten, um den historischen Vorgang in seiner ganzen Bedeutung und Breite darzustellen, wirft er das künstlerische Interesse fast ausschließlich auf eine Episode, die gar nicht zur Sache gehört, die lediglich ein Einfall seiner Phantasie ist!

Diese Art, den geschichtlichen Stoff in seiner ganzen Ausdehnung erschöpfend darzulegen und das ästhetische Bedürfnis in einer Nebengruppe zu befriedigen, diese Art, das eigentlich malerische Element, da es im Hauptvorgange nicht zum Durchbruch gekommen, wie in einem Vor- oder Nachspiel besonders heraus-treten zu lassen, ist Kaulbach eigenthümlich. Eben dies hat ihm den Beifall des Zeitalters erworben. Einestheils spürt seine rührige, halb poetisch, halb reflectirend gestaltende Phantasie allen Fäden nach, die sich von dem gegebenen Objecte nach allen Richtungen ziehen lassen, und es unterhält unser ebenso gedankenhaftes, wie realistisches Jahrhundert, dieses sinnige Spiel zu verfolgen; andererseits befriedigt der Reiz der üppigen Form und der Schönheitslinie, in denen, wie man rühmt, Kaulbach Meister ist, die ästhetische Neigung. Allein unter diesem äußerlichen Nebeneinander leidet natürlich die Kunst. Die malerische Zugabe erscheint als die Fronie jener geistreichen Darstellung des Gegenstandes; denn indem in ihr der künstlerische Sinn sich eigens niederlegt, macht er gleichsam das stille Geständniß, daß er den Stoff selber zu durchdringen unfähig sei. Wäre hier der Ort, die einzelnen Werke des Malers zu betrachten, so würde sich leicht erweisen lassen, daß ihm eine wirklich künstlerische Composition höchst selten gelungen ist und daß die lebendige Individualisirung, die ja seine Stärke sein soll, in einer Wiederholung stehender, die Grenze des Charakteristischen überschreitender Typen besteht. Und eben deshalb, weil jener Sinn mit dem Stoffe nicht substantiell erfüllt ist, kann er auch den Gestalten, welche

Anspruch auf Schönheit erheben, nicht den Adel und die Vollendung der Form geben, welche den wahren Zauber der malerisch schönen Erscheinung ausmachen. Dazu kommt, daß auch Kaulbach in Wahrheit das Verständniß der Form nicht hat, das in der geläuterten und doch fest und richtig gebauten Bildung des Körpers einen Reiz erreicht, an dem das Auge, auch abgesehen vom Inhalte, sich erfreuen mag. So machen seine jugendlich vollen Gestalten in ihrer widerlichen knochenlosen Weichlichkeit und in dem gesuchten Schwung einer üppigen Linie nur eine äußerliche sinnliche Wirkung, die ganz naturgemäß den Gegensatz zu jener reflectirenden Vielseitigkeit der geistigen Auffassung bildet. Wie man sieht, fehlt auf beiden Seiten — die, statt sich maachvoll zu einem Ganzen zu durchdringen, zu Extremen auseinanderfallen — der eigentliche künstlerische Ernst; es kann nicht Wunder nehmen, daß sich Kaulbach mit ironischem Bewußtsein, wie er meint, über sein Werk, in Wahrheit außerhalb seines Werkes stellt, und die geistreich combinirten Beziehungen des Inhaltes der leeren sinnlichen Form und diese wieder jenen vernichtend entgegenhält. Unser Jahrhundert mag an diesem leichtfertigen Spiel mit Form und Inhalt, das allerdings eine nicht gewöhnliche Mischung von Verstand und Phantasie voraussetzt, das zudem die selbstgefällige Macht des Individuums über die Dinge beweist, Gefallen finden; die Nachwelt wird in Kaulbach weder einen „*Strophos*“ wie Polygnot sehen, der die Schlacht von Marathon in bedeutungsvoller, aber naiver Auffassung darstellte, noch einen Apelles, dem die Charis als eigenthümlicher Vorzug zugefallen war und von dem als Modelle benützt zu werden, die athenischen Mädchen sich zur Ehre anrechneten; am allerwenigsten eine Verbindung von beiden. Vielleicht aber einen Mann, der sich auf seine Zeit verstand und ihr die Kunst dienstbar zu machen wußte. —

Kaulbach hat einen entscheidungsvollen Wendepunkt aus der alten Geschichte, Lessing einen bezeichnenden Moment aus dem Mittelalter dargestellt, F. Dieß dagegen eine folgenschwere Katastrophe aus der neueren Zeit zum Motiv genommen: Die Schlacht von Leipzig. Nur zum Motiv; denn nicht der Kampf selber bildet den Gegenstand des Bildes, sondern der erste Eindruck des errungenen Sieges auf das Leben des Bürgers und Landmanns, das erste freie Aufathmen einer deutschen Familie, deren Vater dem fliehenden Kaiser Verwünschungen mit auf den Weg zu geben scheint — mitten auf dem Schlachtfelde, das überall Spuren des heißen Zusammenstoßes trägt, während im Hintergrunde das französische Heer in wilder Flucht davonjagt. Ein historisches Bild ist daher das Werk eigentlich nicht zu nennen, und doch gehört es auch nicht, da es das Gattungsleben in einem durch die historische Beziehung gesteigerten Moment schildert und, in der kleinen Welt die Bedeutung des großen Umschlages widerspiegeln läßt, in das Gebiet der Genremalerei. In unserer Zeit ist kein Mangel an solchen Zwischengattungen. Indessen mag dem sein,

wie ihm will: Diez zeigt auch hier, wie schon früher, ein besonderes Geschick, vergangenen Ereignissen durch die Beziehung auf gegenwärtige Ideen ein erhöhtes Interesse zu geben und so in seiner Weise den „zeitgemäßen Inhalt“, den die Malerei sucht, zu erreichen. Mag's drum sein, wenn nun einmal dieser nicht fehlen soll; obgleich dadurch die Kunst als solche in die zweite Linie gerückt wird. Allein hier ist doch die einschlagende Größe der weltgeschichtlichen That allzusehr in's Kleine gezogen und die Umsetzung des heroischen Aufschwungs in die enge Beschränktheit des kleinbürgerlichen Lebens hat doch zu viel von der weichen und flachen Moral Jffland'scher Bühnenscenen, als daß die Wucht des Momentes und seine nationale Bedeutung selbst in diesem bescheidenen Rahmen zur Anschauung kommen könnten. Und darauf war es doch abgesehen. Etwas von der Trockenheit und Schwere dieser Auffassung ist auch auf die Figuren übergegangen, doch ist der Hintergrund, das malerische Schlachtgetümmel, wie immer bei Diez, lebendig, bewegt und trägt den Stempel des künstlerischen Talentes.

Trat in den verschiedenen Bildern, die wir bisher betrachtet haben, die Frage nach dem Inhalt in den Vordergrund, so kommen wir nun zu einem Gemälde, in dem offenbar die malerische Behandlung zur Hauptsache gemacht ist: Piloty's Nero, der nach dem Brande Roms mit seinem Gefolge über die Trümmer der Stadt hinschreitet. Der Stoff, der geschichtliche Moment ist nicht von einschneidender Bedeutung; von einer in den Gang der Dinge mächtig eingreifenden That ist nicht die Rede. Das Motiv, der durch die verewigte Stadt wandelnde Kaiser, sein Werk und das Glend der Christen, dessen Urheber er ebenfalls ist, betrachtend, ist wohl geeignet, auf die Phantasie Eindruck zu machen; aber hier ist nichts von der Heftigkeit aufgeregter Leidenschaften, dem heißen Kampf feindlicher Gegensätze. Es ist im Grund eine ganz einfache Situation, die nur durch den äußerlichen Contrast des prächtigen Imperators und der Seinigen mit den Trümmerhaufen und den gemordeten Christen wirkt, nicht durch den Ausdruck eines aufgeregten Seelenlebens. Demgemäß hat denn auch der Maler den eigentlichen Vorgang in der Composition mit einer Einfachheit behandelt, die an Armuth grenzt; und wenn uns bei Kaulbach die beziehungsweise Fülle der Motive als ein Zuviel erschien, so ließe sich bei Piloty wohl ein Zuwenig finden.

Aber dem Realismus, zu dem sich Piloty offen bekennt, kommt es nun einmal auf Gedanken-Tiefe und Reichthum nicht an. Seine Aufgabe ist, die Kunst von einer blaffen und verschwommenen Idealität zu erlösen, sie in die straffe, farbenglühende Wirklichkeit einzutauchen und ihr mit dem warmen Schein die Frische und saftige Bestimmtheit des wirklichen Lebens zu geben. Wir legen keinen Nachdruck darauf, daß diese neueste Strömung der deutschen Kunst ihre Quelle in nun schon vorübergegangenen französischen und belgischen Versuchen

hat. Daß unsere Zeit eine realistische ist und sich als solche auch in der Kunst zu bewähren hat, ist zum Ueberdruß wiederholt worden; und sie soll darin um so mehr ihr Recht haben, als noch jede Kunstperiode, um zu ihrem Gipfel zu gelangen, den Durchgang durch eine neubelebende realistische Einkehr in die Natur zu nehmen hatte. Denn jede Kunst, von einer idealen Anschauung ausgehend und zugleich aus einer bestimmten Zeit entsprossen, wird in ihrem Fortgange typisch und erstarrt in conventionellen Formen, wenn sie nicht immer auf's Neue die Fülle und Bestimmtheit der wirklichen Erscheinung in sich aufnimmt. Und dies thut der Gegenwart fast ebenso Noth, als das Studium der großen Vorbilder, von dem oben die Rede war. Aber man hat in unserer Zeit mit dem Realismus dem Namen sowohl wie der Sache nach nicht geringen Mißbrauch getrieben. Es wäre ein interessanter Beitrag zur Kenntniß des Jahrhunderts, die verschiedenen Phasen desselben in der gesammten modernen Kunst zu verfolgen; hier haben wir es nur mit der deutschen zu thun. Der wahre Realismus der Malerei besteht in der vollen Herausbildung des Motivs zur Wahrheit des individuellen Lebens in der Form sowohl, wie in der Farbe; auf die Wahl des Stoffes kommt es dabei in erster Linie nicht einmal an. Hierzu darf allerdings die Wärme und Satttheit des Colorits nicht fehlen, ein Scheinen der Dinge, das ebensowohl ihr Leuchten im Lichte, wie ihre stoffliche Erscheinung bis zur Täuschung des Körperhaften wiedergibt. Aber andrerseits ist die Durchbildung der bestimmten individuellen Form und Bewegung nicht minder wesentlich. Und dazu gehört nothwendig das Verständniß der Form in ihren allgemeinen normalen Zügen wie in ihrer realen Eigenthümlichkeit, damit die Gestalt den Wurf und das Gepräge des vollen natürlichen Lebens erhalte. Soll Beides vereinigt sein, so muß der bestimmte reale Zweck, der die Individuen erfüllt, die Erscheinung bis in die Fingerspizen durchdringen; dies erst ist der wahre Realismus, der zugleich ganz Kunst ist und in das Gebiet der mit der Natur gesättigten Idealität einbiegt. Ist doch in den Terburg, Velasquez und Murillo bei aller Verbtheit und Bestimmtheit des realen Lebens eine Behandlung, die gerade durch ihre vollendete Wahrheit und Durchführung den zauberhaften Hauch des Idealen über die Bilder ausgießt! —

Der neueste deutsche Realismus bemüht sich freilich wenig, jene Bedingungen zu erfüllen. Ihm kommt es vornehmlich auf das Colorit an, nicht sowohl auf das stimmungsvolle Vorschweben im elementaren Leben von Licht und Luft, als auf das körperhafte Scheinen der Dinge, das ihre materielle Beschaffenheit in blendender Natürlichkeit wiederzugeben sucht. So fehlt es oft sogar an eigentlich Malerischen, an dem Reiz des seelenvollen Leuchtens und Glühens. Was die Form und Bewegung anlangt, so begnügt sich diese Richtung, den zufälligen Moment der drangvollen Wirklichkeit zu belauschen und festzuhalten, in der ungefähren Nachahmung der vereinzelt Natur die überraschende Wir-

fung einer äußerlichen Wahrheit zu suchen, ohne in dem normalen Bau und der tief von innen bewegten Eigenheit der Gestalt die Realität künstlerisch durchzuführen. Daher die absichtliche Vernachlässigung der Linie, die vielmehr in Winkeln und Ecken, wie es die Noth des realen Daseins barbarisch fügt, zusammenstoßen soll, die äußerliche Charakterisirung der Figuren nach Modellen, ohne daß in den Zügen und der Bewegung der Charakter als das Werk der innen arbeitenden Seele erschiene; daher endlich der Mangel einer lebendigen künstlerischen Anordnung und Abrundung des Vorgangs und das Heraustrreten des todten Beiwerks, das die Personen gleichsam bei Seite schiebt. Das Alles läßt sich im Nero verfolgen. Von einem Bau der Composition, einem Schwung der Linie ist keine Rede, die Figuren drängen sich links aus dem Rahmen hinaus, rechts wieder hinein, die Gruppe der getödteten Christen bildet — in vielleicht absichtlicher Symbolik — ein Kreuz: die Personen sind keine Römer, sondern moderne Italiener in anspruchsvoller antiker Garderobe. In der Form fehlt die Festigkeit, in der Bewegung die Sicherheit; in dem Ausdruck ist eine stumpfe Gleichgültigkeit, die dem Vorgang wohl entsprechen mag, aber denn doch in ihrer Weise lebendiger sich aussprechen mußte; nur im Nero ist etwas von der feigen und brutalen Verworfenheit, die den Imperator charakterisirt. Dagegen sind Schutt, Trümmer und Balken fingersdick auf die Leinwand übertragen und hierin hat es der Maler allerdings zu einer gewissen Täuschung gebracht.

So kehrt hier, in der entgegengesetzten Richtung, ein ähnliches Verhältniß wieder, wie wir es bei Kaulbach beobachtet haben: Das eigentlich Malerische sind die Nebendinge, während der Gegenstand selber von der künstlerischen Behandlung nicht durchdrungen wird. Wie dort auf der Fülle von geistreichen Beziehungen, so beruht hier mehr auf der Wahl des Stoffes, als auf der Darstellung die Wirkung des Vorganges: das Grause, Furchtbare, Verwüstung und Leichname müssen den Ausdruck innern Lebens ersetzen. Damit das historische Ereigniß auf den Beschauer Eindruck mache, wählt der Realist einen Unglücksfall. Man steht, neben der malerischen ist es auch hier auf eine Art von poetischer Wirkung abgesehen, die in die sichtbare Erscheinung nicht rein aufgeht; was Nero in diesem Momente denkt und empfindet — das zu errathen, bleibt dem Beschauer überlassen. So geräth der Realist, der sich gegen den Gedankenreichtum sträubte, dennoch in den Fehler des Idealisten. Noch deutlicher tritt dieses am Galilei desselben Malers hervor. Der Astronom betrachtet im Ferner sein auf den Boden gezeichnetes Planetensystem, auf das eben ein Sonnenstrahl fällt, und denkt: E pur si muove! Nächstens wird wohl ein Realist den alten Kant darstellen, wie er das Problem der kritischen Philosophie löst. Wie Calvin den Servet für seine Ueberzeugung zu gewinnen sucht, ist schon von Bigis behandelt. Schade um den Kopf des spanischen Reformators, der nicht

ohne Kraft und Entschiedenheit ist und einer bessern Verwendung werth gewesen wäre, sonst wäre auch dies ein empfehlenswerther Stoff. Hier sei noch eines zweiten Galilei vor seinen Richtern oder der römischen Inquisition von Hausmann gedacht, eines Bildes, das nur durch seine großen Dimensionen, die übertriebene und doch schemenhafte Charakteristik der Figuren und durch eine ganz oberflächliche Bravour der Mache sich bemerkbar macht.

Aber schon sind wir aus dem eigentlichen Geschichtsbilde herausgetreten, und ebenso ist die Frage nach dem historischen Inhalte in die andere nach der künstlerischen Behandlung übergegangen. Allerdings stehen beide im Zusammenhange; beide verlangen eine Durchdringung der Kunst mit der Wirklichkeit, aber jede in einem andern Sinne, und so gehen sie nach entgegengesetzten Richtungen auseinander. Legten die Aesthetik und ein Zweig der modernen Malerei nicht den Nachdruck auf den bedeutungsvollen, mit seiner Schwere schon in das Gebiet des Bewußtseins hinüberspielenden Inhalt, so würde auch andrerseits der Realismus nicht zu dem Extrem der farbenfetten Nachahmung der zufälligen Erscheinung fortgehen und den Schwerpunkt der Kunst, wie das nun geschieht, in der selbständigen Ausbildung der sogenannten Technik finden; wie wenn diese eine von der ganzen künstlerischen Anschauung und Thätigkeit abtrennbare Sache wäre, die ihren eigenen Weg ginge! Aber in die Gefahr dieser Einseitigkeit geräth immer der Realismus, wenn er, wie gegenwärtig, zum Schlagwort wird und ihm in gleicher Absichtlichkeit ein von der Kunst ziemlich entblößter Idealismus gegenübersteht. Genug der reflectirten Spannung dieser Gegensätze, damit es nicht zu dem Ergebnis komme, das Schiller, der die ästhetischen Gebrechen unserer Zeit wohl kannte, als drohende Möglichkeit dem Jahrhundert vorhielt: „Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler, daß er sich über das Wirkliche erhebt, und daß er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt. Wo beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst. Aber in einer ungünstigen, formlosen Natur verläßt er mit dem Wirklichen nur zu leicht auch das Sinnliche und wird idealistisch, und wenn sein Verstand schwach ist gar phantastisch; oder will er, und muß er, durch seine Natur genöthigt, in der Sinnlichkeit bleiben, so bleibt er gern auch bei dem Wirklichen in dem üblen Sinne des Ausdrucks stehen und wird, in beschränkter Bedeutung des Wortes, realistisch und wenn es ihm ganz an Phantasie fehlt, knechtisch und gemein. In beiden Fällen ist er also nicht ästhetisch.“