



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

ρ., μ.: Goethe und Kaulbach.

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

Goethe und Kaulbach.

Die großen Fortschritte, welche die Photographie in der letzten Zeit gemacht hat, geben ein neues vortreffliches Mittel an die Hand, die bildende Kunst auf die leichteste Weise und im weitesten Umfange in das Leben einzuführen. Das Original wird in vollständiger Treue wiedergegeben; alle Schwierigkeiten der nachbildenden Uebertragung auf ein mehr oder minder sprödes Material sind mit einem Schlage gehoben, ebenso die störenden Zufälligkeiten, welche durch die reproductive Hand des Kupferstechers, Holzschneiders, Lithographen mit unterlaufen. Freilich fehlt der Photographie aus ebendenselben Grunde das beseelende Gepräge der menschlichen Hand; es ist in ihrer abstracten Wahrheit etwas Starres, Todtenreichartiges, Gespensterhaftes, das in den Abbildern von Gemälden um so fühlbarer wird, als nicht bloß die lebendige Wirkung der Farbe ausbleibt, sondern diese in dunkeln Flecken oder falschen Lichtern oft ganz verkehrt kommt. Kann also die Photographie wol die Zeichnung vollkommen, Licht- und Schattenwirkungen dagegen bloß in beschränktem Maße richtig wiedergeben: so wird sie da Ausgezeichnetes leisten, wo das Original von vornherein auf das photographische Abbild angelegt ist. In einem solchen Falle wird dieses ganz ebenso wie das Original wirken; man wird glauben, den individuellen Strich der Kohle, des Bleistiftes, den lebendigen Zug und Druck der Hand unmittelbar vor sich zu haben. Und setzt nur der erfindende Künstler unter jeden Abdruck eigenhändig seinen Namen, so hat unsere Zeit auch in der Kunst ein natürliches Wunder geleistet. Die vervielfältigende Technik schafft keine Abbilder mehr, sondern lauter Originale.

Eine vortreffliche Gelegenheit für den Meister ersten Ranges, die nackten Wände des Privathauses mit seinen Schöpfungen zu schmücken, die unästhetische und nüchterne Gegenwart künstlerisch neu zu beleben. Für ein Geringes mag sich auch der minder Bemittelte ein echtes Kunstwerk erwerben, an ihm täglich seine Freude haben, sich und seine Familie bilden. Welche Aussichten, welche Hoffnungen für den Anbruch einer neuen künstlerischen Aera!

Indessen scheint eine große Schwierigkeit von vornherein dem Unternehmern entgegenzustehen; eine Schwierigkeit, die freilich selbst schon eine Folge

der Ungunst der Zeit ist: die Wahl des Stoffes. Das ganze weite Reich der Natur und Geschichte ist dem menschlichen Geiste erschlossen; man meint, er habe nur mit fester Hand hineinzulangen, um auf den ersten Griff mehr als er braucht, zu fassen. Allein es fehlt hierzu eine Grundbedingung: es fehlt das einfache Verhältniß des Menschen zu den Dingen, das sie nimmt wie sie sind, es fehlt die naive Frische und Freiheit der Anschauung. Die Erscheinung der Dinge kümmert den modernen Menschen wenig mehr; der Mann des neunzehnten Jahrhunderts ist in jeder Beziehung, auch in geistiger, mehr oder minder Chemiker und Physiker. Die Reflexionsbildung läßt nichts für sich bestehen; sie fragt sofort nach dem woher, wohin, warum? sie zerlegt die Dinge, um sie praktisch zu verwerthen oder wissenschaftlich zu erklären; sie untersucht Alles, berechnet Alles, kennt, weiß, benützt Alles, aber sie betrachtet nicht, sie ist, sie will kein interesseloser Zuschauer sein. Darunter leidet auch der Künstler. Und dann: die glücklichen Zeiten des Phantasielebens sind vorüber; Mythen gibt es keine mehr, in bunter, heiterer, gestaltenfroher Weise erscheint die Welt nicht mehr und noch nicht wieder, durchgreifende, das Leben neuförmende Zustände und Handlungen sind erst in ferner Zukunft zu erwarten. Das Verhältniß zur Natur ist Naturwissenschaft, der Verkehr Handel, die Geschichte Politik. Nirgends mehr ein malerischer Stoff, wie andererseits die Anschauung im Ganzen durchaus unkünstlerisch ist. Die vergangene Welt dagegen ist nicht in unsere Phantasie, wol aber in unsern Verstand ein- und aufgegangen; und wenn die Geschichte malerisch wäre, so ist sie doch dem Maler so gut wie unzugänglich. Dieser hat jetzt weniger als je ein naives Verhältniß zu ihr; er soll sich durch ihr inneres Getriebe, ihren geheimen Mechanismus durcharbeiten, soll den tausend Fäden und Beziehungen nachgehen, die in ihr durcheinander spielen. Wenn er es endlich dennoch zur Production bringt, wird er Geschichte als solche darstellen wollen und daran scheitern. Es ist die alte Klage: „Ja sie kehrten heim und alles Schöne — — —“

Doch eine Welt scheint dem Künstler, der nicht im Genre oder der Landschaft thätig ist, geblieben zu sein: die Schöpfungen unserer großen Dichter, die Hinterlassenschaft von Schiller und Goethe. Ihre Gebilde wenigstens leben in unsrer Phantasie fort; sie sind gleichsam in unser Fleisch und Blut übergegangen, und was die jetzige Generation noch an ästhetischem Sinn und künstlerischem Interesse übrig hat, hat sie ihnen zu verdanken. Also doch ein Stoff, der mit der Phantasie von Jugend auf zusammengewachsen ist, den der Künstler naiv, packend, selbstverständlich aus sich herausstellen kann, weil er ihn naiv und mit Begeisterung, ohne die ernüchternde Anstrengung einer schwierigen Verstandesoperation in sich aufgenommen. Hier ist er der Theilnahme des Betrachtenden sicher, der mit dem ersten Blick im Bilde zu Hause ist; er hat nicht nöthig, denselben rathen zu lassen oder zu unterrichten, um

ihm den Genuß, die einfache Freude an der Erscheinung möglich zu machen. Ein Kunstwerk, das erklärt werden muß, wirkt ungefähr wie ein Wis, der uns aus fremder Sprache übersetzt wird.

Freilich werden sich größere, selbständige Gemälde aus jenen Dichtungen kaum gewinnen lassen. Ihre Stoffe sind nicht einem Sagenkreise, einer Götter- und Heroenwelt entnommen, die in dem allgemeinen Volksbewußtsein ihren Grund und Boden hätte. Stoffe dieser Art mag der Maler vom Dichter, der sie auf seine Weise gestaltet hat, zu freier eigenthümlicher Weiterbildung immerhin übernehmen; er kann, er muß sie von seinem Standpunkte, dem Standpunkt der bildenden Kunst auffassen und wird doch innerhalb der Grenzen des allgemeinen Verständnisses bleiben, denn er verläßt jenen Boden der volkstümlichen Phantasie nicht. Die Zeuxis und Apelles haben homerische Gestalten dargestellt, und der Zeus des Phidias war dem homerischen Donnerer nachgebildet. — Allein der Inhalt des modernen Bewußtseins hat im Volksgeiste selbst keine concrete Form angenommen; diese haben die allgemein menschlichen Ideen und Empfindungen, welche unsere Zeit bewegen, erst durch den Dichter erhalten. Insofern sind dessen Gebilde lediglich die Producte seiner Phantasie: sie haben Leben und Bestand genau nur in der Weise, in welcher er sie hervorgebracht hat. Mit ihnen kann daher der Maler nicht nach den Bedingungen seiner Kunst willkürlich verfahren, er ist an die Vorstellungsweise des Dichters gebunden und es bleibt ihm nichts übrig, als das, was dieser für die innerliche Anschauung gebildet hat, nun für die äußere so wahr und treu als möglich herauszustellen. Auf diesen durchgreifenden Unterschied in der künstlerischen Nachbildung der antiken Dichtung einerseits, der modernen andererseits ist bisher viel zu wenig geachtet worden. Die Malerei, welche ihre Stoffe dem modernen Dichter entnimmt, begibt sich in den Dienst der Poesie, und in den allermeisten Fällen wird der Künstler darauf verzichten müssen, ein eigentlich malerisches, auf sich beruhendes Kunstwerk zu schaffen. Denn es ist eine seit Lessing selbst den Kindern nicht mehr unbewußte Wahrheit, so oft auch noch gegen sie gesündigt werden mag: eine andere ist die Darstellungsweise der Poesie, eine andere die der Malerei.

In dem richtigen Gefühle dieses Verhältnisses haben sich denn auch unsere Künstler meistens damit begnügt, den Dichter zu illustriren. In anspruchlosen Skizzen, Umrissen, Zeichnungen haben sie manche gefällige Zugabe zu deren Werken geliefert; und auch den phantasievollen Leser, der sich selber die Schöpfungen des Poeten verbildlicht, mag es immerhin interessiren, sie in anderer Auffassung gestaltet zu sehen. Fällt der Zeichner gar auf einen günstigen, z. B. epischen Stoff, in dem noch ein Rest von Volksphantasie erhalten ist, der also von bestimmter und geläufiger Anschaulichkeit ist, in dem sich zugleich die moderne Vorstellungsweise bildlich niederlegen läßt, so kann er, dem Dichter

ebenbürtig, ein wahrhaft künstlerisches Werk hervorbringen, wenn er auch auf eine selbständige Darstellung verzichten muß. Einen solchen glücklichen Griff hat Kaulbach mit seinem Reinecke Fuchs gethan; die Thiersage brachte bestimmte feststehende Züge mit, und die Lächerlichkeit des menschlichen Treibens an der Thiergestalt widerscheinen und aus ihr hervorleuchten zu lassen, war ganz des modernen Künstlers Sache. —

Aber da doch die Gebilde der großen Dichter in unserer Phantasie eingebürgert, ein gleichsam selbständiges Leben führen: sollte der Maler nicht zwischen Skizze oder Illustration und eigentlichem Gemälde eine fruchtbare Mitte halten können? Die Farbe, welche dem Bilde eine anspruchsvolle Selbständigkeit gibt und es gleichsam zum absoluten Individuum erhebt, mag wegbleiben; dagegen scheint die Zeichnung, welche, ausführlicher als die Skizze, die Gestalten in ihrer lebensvollen, runden Erscheinung wiedergibt und soweit malerisch ist, als es ihre Natur und ihr Object zulassen, hier vollständig in ihrem Rechte zu sein. Zugleich ist in der Photographie das Mittel gefunden, die Schöpfung des Künstlers, die ja ihrem Gegenstande nach Gemeingut ist, durch die unmittelbare Vielfältigung des Originals Allen zugänglich zu machen. Kommt die Sache nun in die richtigen Hände, so scheint es, sind alle Bedingungen beisammen, um die Welt der Kunst mit einer ganz neuen unserer Zeit vollkommen angepaßten Gattung von Werken zu bereichern: ein ästhetischer, dabei aus dem allgemeinen Bewußtsein hervorgegangener und deshalb zündender Stoff in der richtigen Behandlung, zwar ohne den heitern belebenden Schein der Farbe, aber dafür unmittelbar so, wie ihn der Griffel des Künstlers gebildet, in den weitesten Kreisen verbreitet: die Schöpfungen der großen Dichter bildlich dargestellt durch die großen Künstler der Gegenwart: Goethe durch Kaulbach.

Indessen ist die Sache so leicht nicht abgethan. In aller Kunst ist es wie im Leben mit den Zwischenarten ein mißliches Ding, es ist immer etwas Halbes, bald ein zu Viel, bald ein zu Wenig, schließlich ist Keinem recht geschehen. Die Kaulbach'schen Zeichnungen treten mit zu anspruchsvoller Miene auf, um zu den Illustrationen zu zählen oder bloße Skizzen zu heißen, das große Format, die durchgeführte Licht- und Schattengebung, die fogar zu einer farbenähnlichen Wirkung hier und da den Anlauf nimmt, die gründliche Modellirung, die Ausführung der umgebenden Scenerie: die ganze Behandlung zielt auf ein selbständiges Kunstwerk ab. Und doch kann keines der Blätter für ein solches gelten. Indem der Maler seinen Stoff dem modernen Dichter entnimmt, muß er sich, wie schon oben bemerkt, strenge an dessen Bildungen halten; und so geräth er von vornherein in den Nachtheil, in seiner Production gebunden zu sein, sein Object nicht im echtmalerischen Sinne behandeln zu können. Was von dem Maler gilt, gilt in dieser Beziehung auch

von dem Zeichner, der ein in sich abgeschlossenes, auf sich beruhendes Bild liefern will. Der wirkliche Dichter malt und zeichnet nicht, ihm ist es um den treffenden Ausdruck der Empfindungen, die Entfaltung der Charaktere, die Verwicklung der Leidenschaften, Handlungen und Schicksale zu thun, und um dies Alles nicht, wie es äußerlich erscheint, sondern in der innerlich vorgestellten Welt in fortwährender Bewegung verläuft. Lessing hat es ein- für allemal ausgesprochen, daß der Poet Körper nur andeutungsweise durch Handlungen darstellen kann. So mag sich denn zufällig hier und da beim Dichter eine Situation finden, welche malerisch wirklich darstellbar ist, die den inneren Vorgang aus der sichtbaren Erscheinung vollständig hervorleuchten läßt; aber es werden dies immer Momente untergeordneter Art sein, in denen sich der eigentliche dichterische Genius nicht kundgibt. Das Bild, das sie darstellt, wird immer auf die Dichtung zurückweisen und der Beschauer zu den Scenen weitergehen, in denen der eigentliche Nerv des Werkes, die ganze schöpferische Kraft und Fülle des Poeten liegt. Also selbst nicht einmal im günstigsten Falle ein Kunstwerk, das auf sich beruht. Solche Scenen aber, in denen das Herz der Poesie schlägt, in einem selbständigen Bilde darstellen zu wollen, hüte sich vor Allem der Künstler; keine schlimmere Niederlage für ihn, als wenn er es unternimmt, mit dem Dichter auf dessen Felde zu wetteifern! —

Diese Halbheit, die in der Sache selber liegt, haftet auch an den Kaulbach'schen Zeichnungen. Es sind keine bloßen Illustrationen, keine Skizzen und doch auch keine in sich abgeschlossenen Kunstwerke: sie lehnen sich an Goethe an, sie weisen von der Betrachtung immer wieder auf den Dichter hinüber.

Indessen mag's drum sein; nehmen wir die Blätter, wie sie sind, und fragen wir nicht weiter nach der Gattung, zu der sie gehören oder nicht gehören. Wenn sie nur Motive behandeln, die sich darstellen lassen, solche zugleich, in denen der dichterische Geist zwar nicht seinen höchsten, aber immerhin einen seiner würdigen Ausdruck gefunden hat, die zwar nicht die inhaltvollsten, aber auch keine gleichgiltigen Momente der Dichtung sind: wenn nur diese Motive künstlerisch aufgefaßt und ausgeführt, in ihrer Erscheinung, Form, Leben und Charakter haben. Auch darf der Künstler, der die Schöpfungen Goethe's sich zum Vorwurf nimmt, den Goethe'schen Genius nicht verleugnen. In seinen Bildungen wird ein Hauch von der harmonischen Heiterkeit, von der maßvollen Leidenschaft, von der Tiefe und Milde desselben, von der „Klarheit und Gleichheit des Gemüths“ wie sich Schiller einmal ausdrückt, sein müssen. Ein Kaulbach, der für einen denkenden Künstler und ästhetischen Denker gilt, wird uns nicht nur sein gestaltendes Talent, er wird auch eindringendes Verständniß, Tiefe der Empfindung und Auffassung zeigen wollen. Ja, es ist von ihm weniger zu fürchten, daß er an der Oberfläche haften bleibe, als daß er in die Tiefe der

dichterischen Phantasie hinabsteige und daher über das maßvolle Wesen des Poeten auf seinem Felde hinausgreife; er wird sich mehr zu hüten haben, daß er nicht ins Gedankenhafte gerathe, daß er nicht plastisch und malerisch auszudrücken suche, was sich so nicht ausdrücken läßt, als daß er auf die bloße Erscheinung ein zu großes Gewicht lege. Gerade ihm liegt die Gefahr nahe, die Grenzen seiner Kunst zu überschreiten und nach Situationen zu greifen, in denen die Unendlichkeit des innern Lebens den sichtbaren Ausdruck übersteigt; ein Schwanken zwischen mehr malerischen und mehr dichterisch bedeutenden Motiven, wodurch weder dem Künstler noch dem Dichter sein Recht geschieht. Die Halbheit, die schon in der äußern Form des Unternehmens liegt, könnte leicht auch auf die Darstellung selber übergehen. —

Beginnen wir mit Werther's Leiden: so läßt sich nicht leugnen, daß der Künstler mit geschicktem Griff eine wirklich malerische Situation dem fast durchgängig lyrischen, also ungünstigen Stoffe entnommen hat, eine Situation, die zugleich ein nicht unbedeutendes Moment des Ganzen bildet, da mit ihr Werther's Liebe beginnt. „Das reizendste Schauspiel“: Lotte die inmitten ihrer Geschwister, geschmückt zum ländlichen Balle, den verlangenden Kleinen das Vesperbrot austheilt. Also eine jugendliche Gestalt in einfacher Haltung, die sich wirklich schön bilden ließ: um sie mannigfach gruppiert eine naive, liebenswürdige Kinderwelt. Was soll man aber von der Lotte des Künstlers sagen, mit ihrem gewaltsam nach vorn dem Beschauer zugeschobenen Busen? hat sie etwas von dem mädchenhaften Reize, dem ahnungsvollen Zuge, den auch der Maler einer solchen Erscheinung zu geben vermag? Und nun die Kinder. Wie philiströs das strickende Mädchen, das sich vom Bruder füttern läßt, wie hastig und zapplig die anderen, die an Lotte herumzerren! Indessen möchte immerhin das Auge auf der friedlichen Scene verweilen: wenn nur nicht der zur Thüre hereintretende Werther wäre, der wie ein ungeladener Störefried in diese Stille mit weitausgreifenden Cornelius'schen Schritten hereinbricht. Wie soll sich in seinen Zügen die tiefinnerliche, dunkle, noch unaufgeschlossene Empfindung ausdrücken, die sich in den Worten kund gibt: „meine ganze Seele ruhte auf der Gestalt, dem Tone, dem Betragen und ich hatte eben Zeit, mich von der Ueberraschung zu erholen u. s. f.“ Eine solche in dem tiefen Grunde des innern Seelenlebens verlaufende Stimmung läßt sich durch den Zeichenstift nicht wiedergeben. Und doch war es Kaulbach offenbar um diese erste Beziehung zwischen Werther und Lotte zu thun. Sein Werther, — der übrigens nach einer ganz andern Himmelsgegend schaut, als er sollte, sieht aus, wie Einer der nicht an die Thür geklopft hat und nun ein erstauntes Gesicht macht, da er die Familie bei ihrem häuslichen Treiben überrascht. Schon dieses erste Blatt erinnert uns an eine Briefstelle Goethe's an Schiller, die auf die moderne Kunst der idealistischen Richtung und insbesondere auf diese Zeichnungen

nur zu oft ihre Anwendung findet: „Daß doch der gute bildende Künstler mit dem Poeten wetteifern will, da er doch eigentlich durch das, was er allein machen kann und zu machen hätte, den Dichter zur Verzweiflung bringen könnte!“

Ueber die Wahl der Scene aus dem Götz wollen wir mit dem Künstler nicht streiten. Was man auch sagen mag: echt dramatische Situationen werden sich immer nur schwer der Hand des Malers fügen, da in dem Drama der unerbittliche Verlauf der Handlung und die unaufhaltsame Entwicklung des Charakters von Scene zu Scene drängen und die wenigen Ruhepunkte grade in einer innerlichen Sammlung, in einer Einkehr des Subjectes in sich bestehen. Um so weniger darf man den Künstler auf gewisse ausdrucksvolle Momente beschränken wollen. Die kräftige Gestalt des wackern Götz unter den Seinigen oder im Kreise der Bauern, oder im Contrast zu der höfischen Haltung des Weislingen hätte vielleicht den Beschauer lebhaft in die Dichtung zurückversetzt und zugleich ein selbstverständlicheres Bild abgegeben als die Schachspielszene, die ein flüchtig vorübergehendes Moment, nur im Zusammenhange des Ganzen verständlich ist. Doch wie gesagt: wir wollen darüber mit dem Darsteller nicht rechten. Die Situation ist sonst für den Künstler nicht ungünstig; die kokette reizende Adelsheid, im Spiele mit dem sinnenden Bischof, daneben der freie, lose, launige Liebetraut zur Cithar singend, im Hintergrund, wenn wir nicht irren, der pfäffische Abt, der schüchterne liebessehnsüchtige Franz — der Künstler hat verschiedene Scenen in eine componirt — hier war dem Künstler Gelegenheit gegeben, seine Hand zu bewähren, die, wie man rühmt, ebenso geschickt ist, die schöne Welt der Linie und des Conturs schwungvoll als den charakteristischen Ausdruck der Persönlichkeit treffend wiederzugeben. Aber der Maler wollte mehr geben, als er kann; wenigstens scheint es, als habe er den complicirten Charakter der Adelsheid, auf dem die dramatische Verwicklung zu einem nicht geringen Theile beruht, in ihrer Gestalt, ihren Zügen zur Erscheinung bringen wollen. Nur aus einer solchen Absicht läßt sich die verzwickte, verdrehte, aus dem Bilde kokett herauslächelnde Figur begreifen. Gewiß wollte uns der Künstler das verschlagene und zugleich sinnliche Wesen, die gefährliche Schönheit, den unheimlichen Reiz der ränkevollen Frau vor Augen führen; er wollte die Schönheit darstellen, aus der das Häßliche hervorblickt, nicht als die große dämonische Leidenschaft des bösen, sondern als die tückische Sinnlichkeit des buhlerischen Weibes; den ganzen romantischen Lug und Trug des weiblichen Wesens mit seinem gleichnerischen Zauber. Diese Aufgabe aber übersteigt die Grenzen der bildenden Kunst. In der rondaminischen Meduse freilich ist bildlich mit der Schönheit des Weibes das Böse vereinigt, aber als der Schauer des Furchtbaren, und dieser wieder erscheint in der starren Ruhe des Todes, so daß der

gräßliche Eindruck sowol an der schönen Form als an dieser ein ästhetisches Gegengewicht hat. Die versteckte Bosheit des Weibes läßt sich in der bloßen Erscheinung, ohne daß sie in einer bestimmten Situation zum Ausbruch käme, gar nicht ausdrücken. — Auch in den andern Figuren des Blattes zeigt sich die absichtsvolle Reflexion des Künstlers, welche die einfache Wirkung durch eine absonderliche Auffassung erhöhen will. In der Gestalt des Pfaffen im Hintergrunde ist das Charakteristische stark überladen und der Sängers Liebetraut ist offenbar ironisch behandelt; der Mann soll aussehen, wie wenn es ihm mit seinem Singen, Spielen und Scharwenzeln nicht Ernst wäre.

Hat der Künstler bisher ruhige Situationen sich zum Vorwurf genommen, die sich zu einem anschaulichen Bilde wol festhalten ließen: so hat er dagegen aus Egmont die leidenschaftlichste Scene des ganzen Dramas herausgegriffen. Eine seltsame Wahl, da das Schauspiel mehr in der gegenständlichen Breite des Epos als in dem raschen zusammengehaltenen Gang der dramatischen Handlung verläuft. Wie sich Schiller einmal ausdrückt, „sagte die strenge grade Linie, nach welcher der tragische Poet fortschreiten muß, der Natur Goethe's nicht zu.“ Weshalb nun ein Motiv nehmen, welches das Gepräge des dichterischen Genies weniger deutlich an sich trägt, während es zugleich der darstellenden Hand unüberwindliche Schwierigkeiten bietet? Welch ein Unternehmen, uns die schöne jugendliche Gestalt vorzuführen, wie sie von dem äußersten Krampfe des Schmerzes und der Verzweiflung stürmisch bewegt, verzerrt, aus ihren Fugen, über die Grenzen der Weiblichkeit hinausgerissen auf der Gasse Lärm schlägt! Die Malerei soll überhaupt nicht die allzuheftige sinnliche Bewegung darstellen, die dem Körper gleichsam seinen Schwerpunkt nimmt und die Glieder in wilder Hast verdreht, durcheinanderschüttelt; sie soll nicht die äußerste Leidenschaft ausdrücken wollen, die nur durch die Wirkung der menschlichen Stimme, der eindringlichen Sprache mitempunden, verstanden, ertragen werden kann; sie soll endlich nicht eine Aufrüttlung des ganzen geistigen und leiblichen Menschen festhalten wollen, die allein sowol wirksam als erträglich ist, indem sie in einer Folge von Bildern an unserer Seele vorübergeführt wird. Vielleicht sündigt keine der Kaulbach'schen Zeichnungen so schwer gegen die Kunst und den Goethe'schen Genies, als eben dies Klärchen. Geradezu unschön, in ihrer ästhetischen Wirkung auch auf dem Felde des Furchtbaren verfehlt ist die hastige, flackerige Gestalt mit den in der Luft gewundenen Armen, den zappeligen, gleich Wurzelausläufern ausgestreckten Händen, in denen die Reflexion zu sitzen scheint, als ob die eine nach dem Gefängniß wiese, die andere zur Hilfe herbeieriefe. Nun gar der zum wilden Ruf geöffnete Mund — Klärchens Mund zum Schreien geöffnet! Widerlich ist auf dem Bilde immer der Gesichtszug des Schreies, so der schreiende Petrus von Rubens in Köln: aber es findet sich nicht leicht ein abstoßenderes Bild unter allen häßlichen Dingen dieser Erde,

als ein schreiendes Weib. Und mag es die edelste Leidenschaft sein, die das weibliche Herz bis in die innersten Tiefen auswühlte: der Schrei ist als Erscheinung unerträglich, wenn nicht zugleich der vernehmliche Ton erschütternd in die Seele dringt. Aber weshalb muß denn Klärchen grade schreien, so laut schreien, daß sich das Fischweib neben ihr die Ohren zuhält, daß Alles bestürzt nach ihr hinblickt? In der naiven Zeit der Kunst kam ein Orcagna auf den Gedanken, auf seinem Triumph des Todes einen der Fürsten des Reichengeruches wegen sich die Nase zuhalten zu lassen: es war die Zeit, in der Heiliges und Weltliches unverföhnt, aber auch noch nicht entzweit, unvermittelt neben einander stand. Schon ein Pordenone war reflectirt, als er diesen Zug auf seinem Begräbnisse Christi wieder anbrachte. Daß aber auf einem Bilde ernster Conception eine Gestalt sich die Ohren zuhält, weil ihr der verzweiflungsvolle Schrei einer andern unerträglich ist: das ist bis jetzt noch nicht dagewesen. Auch das Kunstwerk, das sich an die Dichtung lehnt, soll wenigstens bis zu einem gewissen Grade aus sich selbst verständlich sein, wenigstens nicht für etwas ganz Anderes gehalten werden können, als es sein will. Es ist aber hundert gegen Eins zu wetten, daß der Beschauer, der das Goethe'sche Drama nicht kennt, eine Irrsinnige vor sich zu sehen glauben wird, die, eben dem Tollhause entsprungen, die Straße unsicher macht, nach der die Männer erschreckt sich umsehen, vor der die Frauen entsetzt sich zurückziehen. Wenn nicht Klärchen grade so gut wie die übrigen Goethe'schen Frauengestalten sich in der deutschen Phantasie durch ihre schöne Natürlichkeit, ihren Seelenzauber und Liebreiz zu einem festen Bilde ausgeprägt hätte: die Kaulbach'sche Figur wäre im Stande, uns das liebe Geschöpf ganz zu verleiden. Wohl fehlte dem milden beschaulichen Geiste Goethe's die Fähigkeit nicht, in die unheimliche Tiefe der schmerzlichsten Empfindungen hinabzusteigen und ihren aufwühlenden Sturm zur Erscheinung zu bringen: aber das furchtbare Bild geht flüchtig vorüber, um sich in die heitere Harmonie des Lebens oder die stille Verföhnung des Todes aufzulösen. Wie stirbt Klärchen, wie tritt sie in ihren letzten Augenblicken in die schönen Schranken des echt Weiblichen zurück; es ist ein „zur Ruhe gehen“ und der Zuschauer soll nicht sehen, wie die holde Seele den Körper verläßt. Wenn nun die Phantasie an dem Faden der Verzweiflungsscene fortlaufend auch diesen Tod sich vorstellen könnte, so wäre der Anblick — falls, wohlgemerkt, der Ausdruck nicht die Form zerriße — vielleicht eher erträglich. Aber das ist eine weitere Folge des Mißgriffs: der Künstler machte die Spitze der Verzweiflung zu seinem Vorwurf, von der die Phantasie nur noch den Blick in den dunkeln Abgrund der Vernichtung frei hat.

Allein abgesehen davon, daß gerade Klärchen nicht so hätte dargestellt werden sollen: diese äußerste Leidenschaft, dieser aus der tiefsten Noth hervor-

brechende, dabei ohnmächtige Hilferuf war überhaupt kein Gegenstand für den Künstler. Die Malerei kann, wie bemerkt, ein für allemal Affecte gewisser Art nicht wiedergeben. Man wende nicht ein, daß der Malerei doch mehr gestattet sein müsse, als was die Plastik sich erlaubt habe. Daß ein Silanion die in Verzweiflung sich tödtende Jokaste, ein Aristonidas den von Reue und Schaam tief bewegten Athamas gebildet habe; von den Philoketen, dem Laokoon, der Niobe zu schweigen. So oft auch die Alten heftige Gemüthsbewegungen zur Darstellung brachten: sie wußten immer, auch wo der Schmerz den ganzen Körper zu durchwühlen schien, die Leidenschaft in ein gewisses Maß zu schließen, das ihr, ohne sie abzuschwächen, die ästhetische Wirkung, die Wirkung des Schönen sicherte, oder sie mit der Form und durch dieselbe zu versöhnen. Entweder zeigte der Ausdruck bei aller Leidenschaft eine große gelegte Seele, „wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüthen“ (Winckelmann); oder der Künstler verstand es, seiner Gestalt trotz der Herrschaft des Affectes mit dem Zueinanderspielen mannigfaltiger Kräfte die Unendlichkeit des Lebens zu geben: „der Gewalt, des Leidens stand noch die sanfte Duldung des Weibes oder die Kraft des Mannes gegenüber, über dem Sturm der Gefühle blieb wenigstens der Thron des Geistes unerschüttert und wies von der Stirne die Verwirrung zurück“ (Feurbach). Und das beim Maler, wie beim Bildhauer; die Medea des Timomachos war erst im Begriff, die gräßliche That zu thun, noch stritt in ihr die Liebe mit der Rache, wie sich in den unendlichen Schmerz der Niobe die Ergebenheit in das Schicksal mischte. Aber selbst da, wo der Künstler ein Aeußerstes der Leidenschaft oder des Leidens zur Darstellung brachte, hielt er sein Gebilde in den Grenzen des Schönen; der Affect zerriß nicht die Schönheit der Form, sondern immer umschloß ihn als eine unerschütterliche Ordnung die schwungvolle Linie.

Wenn auch die Malerei als die Welt des in der Farbe unendlich gebrochenen Lichtes, welches das Innere wiederpiegelnd die Form dem Ausdruck nachsetzt, und als der Widerschein des alle Kreise umfassenden Lebens weiter gehen darf, als die alte Kunst sich erlaubte: so muß sie wenigstens dem die Form zerstörenden Affect ein ästhetisches Gegengewicht geben, sei es durch den Ausdruck einer versöhnenden Empfindung in ebenderselben Person, sei es durch die contrastirende Schönheit der Hauptgestalt. Niemals aber darf diese selbst die absolute Erscheinung des Leidens sein, in der nichts zum Ausdruck käme, als der heftige Affect. Bekanntlich scheute die christliche Kunst, in der Darstellung der Passionsgeschichte unerschöpflich, diesen höchsten Grad des Affectes auch in einzelnen Hauptfiguren nicht; die Christusköpfe des Hugo van der Goes und Rogier van der Weyde geben ein Bild des tiefsten Glendes und Schmerzes, in dem kein Zug von Geistesgröße und erhabener Duldung den peinlichen Eindruck wieder aufhebt. Aber gerade dies war eine Schranke der

flandrischen Kunst, daß sie für gewöhnlich unter dem Ausdruck der Empfindung, welcher der Malerei zukommt, zurückblieb, in den seltenen Fällen dagegen, wo sie ihn als Hauptsache darstellte, darüber hinausging. — Die Zeichnung, in der die plastische Anschauungsweise vorwiegt, hat natürlich hierin noch engere Grenzen als die Malerei. Der maskenartige Eindruck, den das von der Leidenschaft verzerrte Gesicht schon in der Natur macht, tritt in dem bloßen Zug der Linie, dem Umriß, besonders schneidend hervor; so scheint die Züge Klärchens ein krampfhafteß Zucken zu fassen, das sie in ihrer Erschütterung mumienhaft fixirt. Wie kann es anders sein, da in ihrer Seele nichts ist als die Noth der Verzweiflung, die bei dem heftigsten Verlangen nach Hilfe gänzlich ohnmächtig weder für den Geliebten noch sich selbst eine Rettung weiß. Dieser absolute Schmerz zerreißt ihr Gemüth, zerbricht das schöne Gefäß, zermühlt, verzerrt die ganze Erscheinung. Im Verlaufe der dramatischen Darstellung ist diese Scene von der größten Wirkung: von dem Bilde des Künstlers wenden wir uns ab. Schon für sich ist dieses Klärchen abstoßend genug; wozu noch es mit einem gemeinen weiblichen Pöbel umgeben, dessen Darstellung wol dem satirischen Griffel eines Hogarth zukommt, dem Idealisten Kaulbach aber nicht ansteht? —

Wir hätten uns nicht so lange bei dieser Zeichnung aufgehalten, wenn nicht eine ganze Richtung der gegenwärtigen Kunst darauf ausginge, dem Poeten oder gar dem historischen Darsteller den Rang abzulaufen. Man malt Gedankenproceße, lyrische Stimmungen, Situationen, in denen sich die Seele empfindend oder überlegend auf sich selbst zurückbiegt, oder solche, in denen sie zur Mittheilung, zum Ideenaustausch aus sich herausgeht, man malt Affecte der leidenschaftlichsten Art, welche nur der aus dem aufgerüttelten Innern hervorbrechende Ton auszudrücken vermag, dramatische Momente, die nur im Verlaufe der Handlung als die gipfelnde Spitze der Verwicklung wirksam sind. Daher die Cromwell, die sich überlegen, ob sie die Krone annehmen sollen oder nicht, die Calvin, welche die Servet vergeblich für ihre Ueberzeugung zu gewinnen suchen, und was Alles der Art die moderne Malerei hervorgebracht hat. Man hat vergessen, was malerisch ist, und es thäte noth, die Ergebnisse des Lessing'schen Laokoon an die Wände des Ateliers zu schreiben; besser würden die Künstler auf das von Lessing engbegrenzte Gebiet sich beschränken, als daß sie in Duft und Nebel in der weiten Welt umherirrten. Mit diesem fleisch- und blutlosen Idealismus geht ein grober Realismus Hand in Hand; ein Realismus, der an der gemeinen, abgeschabten, zerlumpten, verbrauchten, schmutzigen Erscheinung Gefallen hat und mit plumper Wahrheit den Straßendreck fingerring auf die Leinwand trägt, dem die rohe blendende Natürlichkeit des Beiwerks die Hauptsache ist. Natürlich: da einerseits die Kunst eine Welt zu der ihrigen macht, die Domaine des Dichters oder Schriftstellers ist,

da sie rein innerliche, geistige Vorgänge sich zum Vorwurf nimmt, so sind ihr andrerseits die wirklichen Dinge geistverlassen, so vermag sie nicht, sie malerisch zu befeelen, sie in den seelenvollen Schein der Farbe hereinzunehmen. So stehen beide Secten in engem Zusammenhang, wenn sie sich auch in verschiedene Meister und Schulen trennen. Eben deswegen gehen sie nicht selten ineinander über. Der Realist fühlt, daß es mit dem bloßen Beiwerk und materiellen Farbeneffect doch nicht gethan ist, er greift in die Ideenwelt hinüber und sucht seinerseits ein Geistiges so geistreich als möglich auszudrücken, während die Nebendinge in derber Handgreiflichkeit unbekümmert um den Rest ein „freies Leben“ für sich fortführen; der Idealist, der einerseits das Individuelle in das Element einer verschwommenen und verblasenen Allgemeinheit untertaucht, geht andrerseits zur übertriebenen Charakteristik, selbst zur Caricatur fort. Da es dem Realisten vor Allem um eindringliche Wirkung zu thun ist, so geräth er bei seinem Eintritt in die idealistische Richtung nicht selten auf einen sonderbaren Abweg: er hält das Erschütternde, Grause für das Wirksame, und so hat sich eine ganze Klasse von Künstlern gebildet, die ihre Force darin finden, Unglücksfälle zu malen. Selbst in der Landschaft macht sich eine solche Liebhaberei an schauerlichen Katastrophen bemerkbar; wir erinnern an Böcklins italienische Landschaft, in der Seeräuber eine Familie überfallen, den Mann ermordet haben, die Frau gefangen fortführen. — Andrerseits kommt der charakterisirende Idealist leicht dazu, das menschliche Leben ironisch, satirisch zu behandeln, weil ihm die individuelle Gestalt im Contrast zu seiner Idee mit ihren Schwächen und Gebrechen und Absonderlichkeiten erscheint. Eine solche Ironie hat z. B. in den Außenfresken der neuen Münchner Pinakothek ihren Spul getrieben. Und so kreuzen sich beide Richtungen in mannigfachen Uebergängen, während sie zugleich die Grenzen der Kunst überschreiten. Nur darin behauptet sich jede in ihrer Eigenthümlichkeit, daß es der einen besonders auf die Formzeichnung, der andern auf die Farbe ankommt; daher bildet sich denn nach allen Vermittlungen immer aufs Neue der Gegensatz. Der Idealismus bleibt Idealismus, seine ganze Malerei gedankenhaft, so lange es ihm genügt, seine Ideen in colorirten Umriffen wiederzugeben; gerade darin, daß ihm die Farbe grundsätzlich weit hinter der Zeichnung zurücksteht, zeigt sich, daß ihm die Erscheinung als solche gleichgiltig ist, daß er keine eigentlich malerische Idee oder besser keine malerische Phantasie hat. Der Realismus bleibt Realismus, seine Malerei der grobe Widerschein einer geistlos angeschauten Natur, so lange ihm die schöne Welt der Linie nicht aufgeht, so lange er sich bemüht, vor Allem den körperhaften Schein der Wirklichkeit durch greifbar aufgesetzten Farbestoff hervorzubringen, so lange er nur auf die sinnliche Wahrheit ausgeht, die lediglich in der bunten Erscheinung liegt. Diese Wahrheit ist im künstlerischen Sinn unwahr — man vergleiche nur

damit die echte Wahrheit der alten guten Holländer — wie die Idealität jener Richtung im malerischen Sinne seelenlos ist. Der Realist sucht die bloße Natur zu copiren, während den originalen Producten des Idealisten das Leben der Natur fehlt. Wahres, volles Leben, schöne Natur, seelenvolle Erscheinung wird in der Malerei erst wieder sein, wenn sich die beiden Elemente der Zeichnung und Farbe zu einer Gesamtwirkung gleichsam durchdringen, unmittelbar Eins werden, ein unlösliches Ganzes, in dem die Welt ebenso wahr als formvoll und malerisch schön erscheint. Dann mag Alles dargestellt werden, was sich so ohne Bruchtheil darstellen läßt. Die Namen des Idealismus und Realismus werden dann keine entgegengesetzten Stilprincipien mehr bezeichnen, sondern nur noch auf die Wahl der Stoffe und die Erfindung sich beziehen können. Natürlich wird je nach den Objecten bald mehr die Form bald mehr das Spiel der Farbe hervortreten: nie aber wird die echt malerische Phantasie ein Verhältniß kennen, in welchem das eine Element wirklich untergeordnet, Nebensache wäre, während das andere eine Art selbständiger Geltung für sich hätte. —

Für's Erste aber stehen wir noch in dem vollen Kampfe der beiden Richtungen, so oft sich auch beide kreuzen mögen. Raubach nimmt für sich die Herrschaft auf dem Gebiete der Zeichnung und Erfindung in Anspruch; er gilt, wenn er auch hie und da in realistischer Weise zu einer übertriebenen Charakteristik sich verleiten läßt, für den Vertreter des hohen schönen Stils, der Ideen von weiter und tiefer Bedeutung in breiter Weise, erschöpfender Auffassung, beziehungsreicher Anordnung behandelt, ziemlich unbekümmert um die malerische Wirkung des Ganzen, um die lebendige Erscheinung des Details. Er will nicht für einen großen Coloristen gelten; um so mehr thut er sich auf seine Compositions-Zeichnung zu gute. —

Natürlich lag ihm hier, wo er seine Stoffe dem Dichter entnahm, die Gefahr besonders nahe, Situationen sich zum Vorwurf zu nehmen, in denen der innere Vorgang nicht ohne Rest in die sichtbare Erscheinung hinaustritt. An diesem Rest kränkeln denn auch, wie wir gleich Anfangs fürchteten, seine Zeichnungen alle ohne Ausnahme; sie unterscheiden sich darin bloß durch ein Mehr oder Weniger. Unter ihnen ist keine, in der nicht der Künstler in der Schuld des Dichters bliebe. Bald wählt er Motive, die durch die sichtbare Bildung zum Theil wohl, zum Theil aber nur durch die Sprache und den Verlauf der Handlung in die Anschauung eingehen; bald solche, in denen eine innerliche und durch den lyrischen Ton ganz auszudrückende Stimmung oder Empfindung herrscht, oder die nur durch die leidenschaftliche Bewegtheit der dramatischen Darstellung zur vollen Erscheinung kommen. Nun zeigt sich, daß die Halbheit, an der die Zeichnungen, halb Illustrationen, halb selbständige Blätter, schon ihrer äußeren Gestalt nach leiden, auch in der Auffassung liegt,

Und daher auch in der Darstellung: da sich in der Gestalt selber, was sie bewegt und erfüllt, nicht genügend ausdrückt, so führt sie ein Scheinleben, sie wirkt unruhig, unzusammenhängend, wie wenn sie den Schwerpunkt ihres Daseins nicht in sich, sondern außer sich hätte. Daher endlich ist auch die Beziehung der Gestalten zu einander ohne Leben; sie kommt nicht von innen heraus, schlägt nicht von Herz zu Herz, ist kein Sich-Neigen von Seele zu Seele. Nirgends aber ist ein Zug von der anschaulichen Wahrheit und der Behaglichkeit, die der bildende Geist Goethe's seinen Geschöpfen mitgegeben hat. —

Von Egmonts Klärchen wenden wir uns zu Fausts Gretchen. Es ist ohne Zweifel vom Künstler richtig, daß er sich an diese Gestalt hielt und nicht an Faust, der die ewige Gattung des Menschlichen repräsentirt und ein Individuum nur ist, insofern sich jene in ihm mit dem allmäligen Verlauf des Lebens zu einer Reihenfolge von bestimmten Momenten auseinanderlegt. Es sind zwei Blätter: das eine der Kirchengang — weshalb Kaulbach Gretchen zur Kirche gehen, statt daher kommen läßt, ist nicht abzusehen — also der Anfang der Bekanntschaft, das andere das Gebet der Verlassenen zur Mutter Maria, so ziemlich das Ende der erfüllten Liebe. Diese Wahl der beiden Grenzpunkte des Verhältnisses ist gewiß nicht zufällig; die beiden Blätter gehören zu einander, es besteht zwischen ihnen eine Art von novellistischer Beziehung, die dem Beschauer keine Ruhe läßt und seine Phantasie auf die ganze Zwischenkette der Begebenheiten ablenkt. Immerhin ist das erste Motiv für den Künstler nicht undankbar; es war ihm Gelegenheit gegeben, Gretchen in dem ganzen Liebreiz jugendlicher Unschuld und Schönheit darzustellen, im Contraste zu ihr den bösen Gesellen, zwischen Beiden den verjüngten, liebesergriffenen Faust. Hier konnte seine Hand, die sich ja vollendeter Zeichnung rühmt, sowol durch das harmonische Spiel schwungvoller Linien, als den Ausdruck einer holden Züchtigkeit in Mienen, Gang und Haltung ein wirklich anziehendes Bild hervorbringen. Aber weder das Eine noch das Andere haben wir in dem Blatt finden können. Mit moderner Geziertheit, mit einer fast gewaltsamen, lüfternen Kopfwendung, welche den Körper zu verrenken scheint, schaut sich das Mädchen nach dem Ritter um, der, um sich für diese Schönheit zu entflammen, wahrlich des Herentrankes bedurfte. In dem hart, eckig gebrochenen Gewand, in der verschobenen Haltung des Körpers ist nichts von dem anmuthvollen Fluß der Linien, den das Auge erwartet. Das ist das Gretchen nicht, dem Goethe allen Zauber mädchenhafter Schönheit und Innigkeit mitgegeben hat; die Person hat die Tournure und die Manieren einer Schauspielerin, wie andererseits der Faust mit seinen verschobenen Waden ungefähr wie ein Theaterheld ausieht.

Die Wahl des zweiten Motivs ist von vornherein gänzlich verunglückt. Die tiefinnerliche, von dumpfem Schmerz erfüllte, durchaus lyrische Stim-

mung des gefallenen, verlassenen Mädchens läßt sich nicht einmal in Worten klar aussprechen; nur in leidenschaftlichen Wiederholungen bloßer Gefühlsausdrücke ringt sie sich aus der Tiefe der Seele hervor:

„Wohin ich immer gehe,

Wie weh, wie weh, wie wehe,

Wird mir im Busen hier,

Ich bin ach kaum alleine,

Ich wein', ich wein', ich weine,

Das Herz zerbricht in mir;“

oder sie legt sich in halbe bildliche Andeutungen nieder oder ergeht sich in trüben flüchtigen Erinnerungen, in denen der Seele das Bild des eigenen Kammers zu doppelt schmerzlicher Empfindung vorschwebt:

„Schien hell in meine Kammer

Die Sonne früh herauf,

Saß ich in allem Jammer,

In meinem Bett schon auf.“

Durch den Zeichnistift läßt sich natürlich eine solche Stimmung, die aus dem zusammengepreßten Herzen kaum in einzelnen Lauten und Worten hervorbricht, in genügender Weise keineswegs wiedergeben; wird dies dennoch versucht, so kommt nur ein Bild des tiefsten Jammers überhaupt zu Tage, in dem nichts von der unendlichen Liebe Gretchens ist, und kein Gegenzug die ästhetische Harmonie des weiblichen Wesens wiederhergestellt. Das hat Kaulbach wohl gefühlt; da er dennoch das betende Gretchen zum Vorwurf nahm, blieb ihm nichts übrig, als die am Altar zusammengesunkene, die Hände ringende Gestalt mit abgewendetem Gesichte zu bilden. Der Zug ist in der Kunstgeschichte nicht neu; Timanthes, der das Opfer Iphigeniens malte und in den Gesichtszügen der Umstehenden die verschiedensten Grade des Schmerzes ausdrückte, wußte den Jammer des Vaters nicht anders darzustellen, als durch gänzliche Verhüllung des Hauptes. Allerdings nicht, wie Valerius Maximus glaubt, weil sich das höchste Leid durch die bildende Kunst nicht wiedergeben lasse, sondern, um mit Lessing zu reden, weil sich der übermäßige Jammer des Vaters durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. Mag nun Kaulbach die Züge Gretchens aus dem einen oder anderen Grunde uns verborgen haben, entweder weil die Kunst ein vom absoluten Schmerz zermühtes Gesicht nicht darstellen soll, oder weil sie eine lyrische Stimmung, die bloß in einzelnen Schwingungen auf der Oberfläche wiederzittert, nicht darstellen kann: immerhin wirkt diese Gestalt, die ihr Haupt bergend sich zu Boden neigt, nicht, wie sie nach der Absicht des Künstlers wirken soll. Die Verhüllung des Vaters auf des Timanthes Bild war ebenso schön als ausdrucksvoll, da der Beschauer den Gegenstand des Schmerzes

und die Wirkung desselben in der mannigfaltig abgestuften Bewegtheit der Umstehenden vor Augen hatte. Dagegen zeigt das Kaulbach'sche Blatt nicht, was das einsam betende Mädchen so tief ergreifend bewegt, noch welcher Art ihre Empfindung ist, kann es nicht zeigen. Gretchen trägt eben den Gegenstand ihres Schmerzes, die ganze Leidensgeschichte ihrer Liebe tief in sich, sie ist allein und verlassen, ihr Jammer besteht eben darin mit, daß sie nirgends Theilnahme, nirgends ein mitfühlendes Wesen findet. Man wende nicht ein, daß sich die Zeichnung an die Dichtung lehne, daß der Anschauende die ganze Gemüthsbewegung Gretchens kenne, daß ihm der leidenschaftlich geneigte Körper und die Umgebung das ganze Glend der Betenden vor die Phantasie bringe. Will der Künstler ein vom Affect ergriffenes Individuum darstellen, so muß schlechterdings auch klar und deutlich die Empfindung ausgedrückt sein, welche die Gestalt bewegt. Der Maler, der seinen Stoff dem Dichter entnimmt, darf mir wol zumuthen, daß ich die Ursache der Empfindung kenne, die er mir zur Anschauung bringen will; aber diese selbst muß er wirklich zur Anschauung bringen. Wenn er eine Seelenstimmung oder Thätigkeit nur ungefähr, nur andeutend darstellen kann, weil sie sich mit der Bestimmtheit des plastischen oder malerischen Ausdrucks nicht wiedergeben läßt, so soll er sie lieber gar nicht darstellen.

Es ist eben mit diesem Gretchen ein ganz ähnlicher Fall wie oben mit Clärchen, nur daß hier die Gemüthsbewegung eine gerade entgegengesetzte Wirkung hat. Dort trieb die äußerste Verzweiflung, die noch nicht verzichtet hat, die gewaltsam in den Gang der Dinge eingreifen will, überströmend das Gemüth ganz nach außen, sie war so sehr zum absoluten Ausdruck geworden, daß sie die Gestalt aus ihrem natürlichen Wesen und Gebahren herauszerzte; und deshalb war sie unmalerisch. In Gretchen hingegen hat sich die Verzweiflung in ihr innerstes Herz hineingewühlt, verschlossen, geheim wie ihre Liebe ist ihr Schmerz, er frißt ihr verborgen an der Seele und nur in einsamem Gebete und stiller Wehklage bebt bisweilen der in der Tiefe wüthende Sturm über die Oberfläche hin. Auch diese Stimmung, in der das von der Welt abgewandte Gemüth in sich versunken ist und die verhaltene Empfindung nur hier und da in dem flüchtigen Aufschlag des thränenschweren Auges hervorbricht, läßt sich wie gesagt bildlich nicht ausdrücken. Das Gebet ist hier rein lyrischer Ausdruck, bloß poetisch; dieser besteht aber darin, daß er auf das Innere fortwährend zurückweist und in den einzelnen Ausbrüchen zeigt sich nur, daß der im Busen verschlossene Schmerz nicht heraus kann. Für die Malerei ist jene stürmische Bewegtheit, mit der Clärchen auf die Gasse stürzt, ein zu Viel, während andererseits der stille Gram des verlassenen Gretchens ein zu Wenig ist. — Die zu Boden geneigte Gestalt, um deren Füße der Mantel in stolzem Falkenwurf sich hinbreitet, in deren Zöpfe ein stürmischer

Wind — der vielleicht die innere Bewegung andeuten sollte? — weht, läßt den Beschauer absolut gleichgiltig.

Allein was Gretchen nicht offenbart, das zeigen vielleicht die Mädchen am Brunnen an, die aus dem Hintergrunde mit schadenfroher Schamlosigkeit auf die Betende deuten. In ihren Mienen und Geberden ist es ja ausgesprochen, daß die stolze Schöne zu Fall gekommen, daß ihr die Liebe unendliches Leid bereitet. Die Verehrer Kaulbachs werden in dieser Verquickung zwei ganz verschiedener Scenen, die jede für sich genommen von größter Wirkung sind und das Unglück Gretchens in successiver Steigerung darstellen, eine von den geistreichen Beziehungen finden, an denen, wie sie rühmen, der Kaulbach'sche Genius so reich ist. Sie werden sagen, daß durch den Contrast mit dem Spott und Hohn der Weiber die von Schmerz gebeugte Gestalt nur um so ergreifender wirke, daß durch den Gegensatz zu ihrer Schadenfreude die schöne Seele selbst aus der Gesunkenen noch hervorleuchte. Wir dagegen können in dem gewaltsamen Zusammenrücken der beiden Situationen nur einen Einfall der modernen Abfichtlichkeit erblicken, die alles Mögliche in Verbindung bringt, deshalb nichts in seinem einfachen Sein beläßt und so die wesentliche substantielle Natur der Dinge zersetzt. Die gesuchte Beziehung tritt als geniale Erfindung des Subjects auf, das mit den Dingen willkürlich umspringt, und nimmt diesen gegen eine Scheineexistenz ihr eigenes Leben. Schon in der Poesie ist dieses geistreiche Verknüpfen verschiedenartiger Elemente vom Uebel; es ist die Blasfirtheit, die der einfachen Verhältnisse überdrüssig ist und nur noch in dem Durcheinanderwerfen einen Reiz findet, indem es sich darin als Angelpunkt der Welt fühlt. Daß darin die Poesie ebensowol als das talentvolle Subject zu Grunde geht, haben wir an Heine erlebt. Noch schlimmer, daß auch die Kunst nach geistreichen Einfällen hascht und dem Spiele des absichtsvollen Verstandes nachgeht. Es ist, wie wenn sie an der reinen Erscheinung der Dinge keine Freude mehr hätte, wie wenn die Fähigkeit und der Genuß der freien Anschauung verloren wäre. Man sucht das Interessante, Zugespitzte, Epigrammatische, man weidet den Objekten ihre eigene Seele aus, um ihnen „Geist“ zu geben. Nun gar das Kaulbach'sche Blatt. Das arme holde Kind trägt seinen Gram, der das Licht scheut, der sich selbst ein Geheimniß sein möchte, auf der Gasse zur Schau, schüttet ihn vor den Mädchen am Brunnen aus! Dieses Gretchen ist nie keusch gewesen, und der Schmerz, der sich schamlos auf dem öffentlichen Markt zum Besten gibt, hat freilich nichts von der Tiefe und Innigkeit, die der Dichter ihm gegeben hat. —

Genug vom Gretchen, das der Künstler arg mißhandelt hat. Vielleicht ist ihm die Darstellung eines classischen Stoffes besser gelungen, da die alte Grenzboten II. 1861.

Welt durchaus anschaulich und plastisch das innerliche Leben ganz in die Erscheinung aufnimmt. Hier ist Alles Form und Gestalt, daher die Zeichnung des schwungvollen Umrisses ganz in ihrem Elemente; hier ist kein Rest von geheimnißvoller Seelentiefe, der in den sichtbaren Ausdruck nicht aufginge. Freilich hat der moderne Dichter zum Theil, was der Grieche als objective Macht sich gegenüberstellte, in die menschliche Brust zurückverlegt und die Conflicte, welche die Alten nach ihrer besondern politischen und religiösen Anschauungsweise lösten, in einfach menschlicher Weise gelöst. Nicht zu genau darf daher der Künstler der griechischen Phantasie folgen, wenn er dem Goethe'schen Geiste sein Recht thun will. Die Gestalten sind wol ganz in das kristallhelle Element der classischen Formen-Festigkeit und Klarheit getaucht, aber sie tragen in sich die Unendlichkeit des allgemein menschlichen Wesens; sie haben die classische Schönheit, ohne deren geschichtliche Schranke zu haben. Die Situation, die sich der Künstler gewählt hat, ist nicht mit voller Bestimmtheit anzugeben. Es ist Orest, entweder wie er der noch unbekanntten Schwester die Rache der Erinyen an dem Muttermörder mit der vollen Erinnerung der Qual schildert, oder wie er nach der Erkennung Iphigeniens im Gedanken, daß er bestimmt sei, durch sie zu sterben, die Furien zu diesem Schauspiele aufruft. Für jenes spricht die Gegenwart der Nachegöttinnen, für dieses die Haltung Iphigeniens, die den verzweifelnden Bruder zu beschwichtigen sucht. Mag dem nun sein wie ihm wolle: schon an der äußerlichen Auffassung ließe sich mancherlei aussetzen. Da dem Künstler ein für die plastische Bildung günstiger Stoff sich bot, weshalb unternahm er es, die Furien darzustellen? bei den Alten finden sich diese nur selten in wirklichen Kunstwerken, sondern meistens auf Vasen und etruskischen Sarkophagen abgebildet. Und jene — seltenen — Statuen hatten, wie Pausanias sich ausdrückt nichts Furchtbares, es waren die schönen hochgeschürzten Jägerinnen; ja es ist sogar mehr als wahrscheinlich, daß Skopas in seinen Furien nicht die furchtbaren Rächerinnen, die eigentlichen Erinyen, sondern die wohlwollenden Wächterinnen des Sittlichen und Guten, die Eumeniden, die von den Athenern verehrten Semnä darstellte. Aber zugegeben auch, daß sich der moderne Künstler an die maßvollen Regeln der Alten nicht zu halten brauche: dennoch hätte er die Furien, die in dem milden versöhnlichen Gange des Dramas nur wie ferne kaum angedeutete Schatten vorüberziehen, die ja dem heiligen Haine Diana's nicht nahen dürfen, in sein Bild nicht aufnehmen sollen; die Wesen, in deren dunkler unbestimmter Vorstellung die moderne Phantasie sich gefällt, nicht in fester Gestalt, in naher Körperlichkeit darstellen sollen. Und endlich: der Künstler traf den Goethe'schen Genius nicht, da er sie so dem Orestes gegenüberstellte. Orestes fühlt ihr Treiben ebenso sehr und noch mehr in der eigenen Brust, als er es im griechischen Sinne von

außen auf ihn einbrechend empfindet. Grade durch dieses wechselnde Dasein, in welchem die Erinyen ebensowol innere Gemüthsmächte als die ewigen Rachegöttinnen sind, ist der antike Stoff dem modernen Bewußtsein lebendig geworden. Davon aber ist im Bilde keine Spur. Des Orestes Gesicht ist abgewendet — der Zug der Darstellung Gretchens kehrt also wieder — wie wenn er den grausigen Anblick nicht ertragen könnte: glaubte auch hier Kaulbach den Ausdruck nicht wiedergeben zu können oder fürchtete er die Verzerrung? Vielleicht hätte sich in den Zügen des Unglücklichen etwas von jener innern Qual ausdrücken lassen; obgleich auch das wieder die bildende Kunst nicht verträgt, daß auf Einem Bilde dasselbe Motiv zweimal sich darstelle, einmal als den Erscheinungen inwohnende Macht und dann selber als äußere Erscheinung. So ist Kaulbachs Auffassung weder im Sinne der antiken Kunst noch im Goethe'schen Sinne: jene bildete die Furien nicht in ihrer strafenden Furchtbarkeit, und Goethe's Erinyen sind nicht wie die des Aeschylus (die Erinyen der alten Plastik sind die des Euripides), die halb gorgonenhalb harpyenartig dunkel und widerlich anzuschauen sind: es sind nicht die Kaulbach'schen. Und es ist, wie wenn die starre Leblosigkeit derselben auf Iphigenie und Orestes übergegangen wäre: es ist keine Seele in den ungelenteten Bewegungen dieser Gestalten.

Es drängt sich uns aber immer auf's Neue auf: der Künstler hat die Schöpfungen der dichterischen Phantasie bildlich auf's Neue hervorbringen wollen — und seine Producte sind alle todtegeborene. Denn er hat jene nicht malerisch aufgefaßt, so können diese malerisch nicht leben und wenn die Mache noch so vortrefflich wäre. Das ist die Folge des Unternehmens: dem Dichter es gleichthun, bildlich wiedergeben zu wollen, was nur das aus der Seele zur Seele dringende Wort auszudrücken vermag.

Man kann nicht genug wiederholen: das ist der Fluch unserer nüchternen reflectirten Zeit, daß sie keine Freude mehr hat an der einfachen Erscheinung der Dinge, daß sie überall abstracten Geist will, wie wenn der Geist ein Wesen für sich wäre, das sie als ihr Monopol beliebig in die Objecte hineinbringt, weil ihr diese dumm und todt sind: daß sie kein Auge mehr hat für die concrete Seele, die aus den Dingen selber den Menschen von sinniger, eingehender Phantasie anschaut. Dieses ewige „Leihen“ des Geistes, wie wenn die Welt nicht bestehen könnte ohne den armseligen Credit von Verstand, den ihr dieses oder jenes Individuum gibt! Schon Schiller hat mit richtigem Blick den Abweg erkannt, auf den die neuere Kunst gleich anfangs gerieth. Er schreibt einmal an Göthe: „Aus Verzweiflung, die empirische Natur, womit er umgeben ist, nicht auf eine ästhetische reduciren zu können, verläßt der neuere Künstler von lebhafter Phantasie und Geist sie lieber ganz und sucht bei der Imagination Hilfe gegen die Empirie, gegen die Wirklich-

keit. Er legt einen poetischen Gehalt in sein Werk, das sonst leer und dürftig wäre, weil ihm derjenige Gehalt fehlt, der aus der Tiefe des Gegenstandes geschöpft werden muß.“ Auf diesem Irrwege ist denn auch die Kunst wacker fortgeschritten — und, da jenes Reichen eigentlich ein Unvermögen ist, den in den Dingen selber ruhenden Schatz zu heben, immer ärmer geworden. Die Ideen nehmen zu, die Kunst nimmt ab. Denn noch immer ist die Ideenmalerei an der Tagesordnung, die Kunst, welche die Ideen als abstracte Geister für sich betrachtet, die sich in einer beliebigen Form austischen lassen, etwa wie Geflügel in einer Pastete; die den Gestalten ihre eigene Seele nimmt, damit dann nothdürftig aus den Augenhöhlen das schwache Lichtlein des denkenden Malers hervorleuchten könne. Auf der andern Seite geräth der Realismus auf einen ganz ähnlichen Abweg; auch er hat kein Auge für die ästhetische Erscheinung der Dinge, und das materielle körperhafte Bild der Wirklichkeit, dem er absichtlich der groben Wahrheit willen meistens unschöne Formen gibt, ist künstlerisch eben so unwahr als leblos.

Die Feder wird müde, bei den Bildern sich aufzuhalten, auf denen zu verweilen das Auge keine Freude hat. Natürlich vermag der Künstler, der das Leben, das den Gestalten des Dichters innewohnt, nicht wiedergeben kann, noch weniger denen Seele einzuhauchen, die bei jenem Schemen, halb Abbilder wirklicher Personen, halb abstracte Begriffswesen, Typen sind. Aus der natürlichen Tochter, in der ein geschichtlicher Stoff seinem natürlichen Boden entrisen und in den grundlosen Aether des Allgemeinen erhoben ist, in der der Kampf der geschichtlichen Gegensätze in den abstracten Zwiespalt der Stunde übersezt ist, in der endlich die Charaktere ihrer individuellen Eigenthümlichkeit entkleidet in das farblose Gewand des Gattungsmäßigen gehüllt sind: aus diesem Stoff wird der bildende Künstler am wenigsten Etwas zu machen wissen. Die Scene, die sich Kaulbach zum Vorwurf genommen, hat überdies ihre besonderen Schwierigkeiten. Wie soll sich in den Zügen der das Ordensband umlegenden Eugenie die ganze Gedankenreihe ausdrücken, die Mischung verschiedenartiger Empfindungen, welche das Gemüth des Mädchens im Innersten aufregen! Auch die Stimmung der Hofmeisterin ist eine complicirte und in ihrer Verstecktheit vom Maler nicht wol darstellbar. Beiläufig gesagt, ist der Lichtgang unverständlich: der Art nach, wie er auf das Gesicht der Hofmeisterin fällt, müßten die Züge Eugeniens im Schatten sein.

Noch liegen zwei Blätter vor uns. Das eine behandelt Hermann und Dorothea. War die natürliche Tochter von allen bisherigen Dichtungen für den Künstler die ungünstigste, so enthält im Gegentheil dieser, der epische Stoff, genug brauchbare Motive. Die anschauliche Breite des Geschehens, die sich auch in den prägnanten Momenten nicht zu der schlagähnlichen blickartigen That des Drama's zuspizt, sondern jede Handlung in eine Folge von

Begebenheiten auseinanderlegt und in die reiche Umgebung einer ganzen Welt von Objecten und Beziehungen setzt, ist ein für die bildende Kunst ganz passendes Feld. Lessing zog die Grenzen der Malerei zu eng, als er meinte, daß der Homer nur wenig günstige Stoffe dem Künstler liefere. Aber natürlich ist nicht jede Situation brauchbar; es bedarf der richtigen Auswahl. Ein solch' anschauliches Bild ist z. B. der Gang Hermanns und Dorotheens durch das „hohe wankende Korn, das die Durchschreitenden fast, die hohen Gestalten erreichte.“ Schon W. Humboldt hat auf die echt homerische Anschauungsweise, die sich in diesem Bilde des Dichters kund gibt, aufmerksam gemacht, die Phantasie stellt sich den ganzen geschichtlichen Hintergrund vor, aus dem heraus sich die Gestalten bewegen, und zugleich die idyllische Heimlichkeit des väterlichen Hauses, dem sie zuwandern. Dieses Motiv hätte wol ein Bild geben können, das ebenso sehr vom Goethe'schen Geiste durchdrungen, als von selbständiger ästhetischer Wirkung gewesen wäre. Aber dem reflectirten Geiste des Künstlers genügte das einfache, durchaus anschauliche Nebeneinanderschreiten des Paares — wobei er jenen Hintergrund hätte andeuten können — nicht; auch diesmal pfuschte er dem Dichter ins Handwerk, indem er darzustellen versuchte, wie Hermann das unsicher schreitende Mädchen bei zunehmendem Sturm die „unbehauenen Stufen im Laubgang“ herableitet. Wieder bedachte er nicht, daß den Reiz dieser Situation nur der Dichter schildern kann, nur dieser, wie die Ausgleitende der Jüngling mit seliger Empfindung und männlicher Zurückhaltung zugleich an der Brust hält. Bildlich dargestellt ist diese Scene nicht bloß ohne alle Wirkung, sie ist geradezu sinnlos. Man weiß nicht, was die wacklige Gestalt des Mädchens soll, die ohne allen Schwerpunkt weder feststeht, noch in der Luft schwebt, was die herumvagirenden Arme des Paares wollen, daß sich Eines am Andern halten zu wollen scheint, ohne sich zu berühren. —

Genug. In Kaulbach hat sich diesmal die bildende Kunst nicht nur an sich, sie hat sich auch an der dichtenden versündigt. Goethe mag von seiner olympischen Höhe zürnend auf das kleine Geschlecht herabblicken, das sich herausnimmt, seine Schöpfungen auch im Bilde zu verewigen und nichts weiter thut, als sein Andenken mißhandeln. Es ist nicht auszumachen, ob das erste der Kaulbach'schen Blätter, auf dem eine hohe Frauengestalt in faltenreichem fließendem Gewande dem knieenden Dichter den Lorbeerkranz reicht, sich auf „die Zueignung“ bezieht — doch hat es den Anschein. In diesem Falle werden die Manen Goethe's für die geistreiche Combination, welche „der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit“ durch den Kranz ersezt, also den Dichter durch den Künstler verherrlichen soll, — für eine solche Combination, die den Sinn des ganzen Gedichtes geradezu aufhebt, werden die Manen Goethe's dem Künstler wenig Dank wissen. u. p.