



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Thorwaldsen und die neuere Bildnerkunst.

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

Thorwaldsen und die neuere Bildnerkunst.

Inmitten dieser kriegerischen Tage ward uns das friedliche Andenken eines großen Künstlers wachgerufen; es waren am 19. November hundert Jahre, daß Thorwaldsen geboren wurde, der Begründer der modernen Plastik. Wir in Deutschland haben ein besonderes Recht, des dänischen Meisters mit Ruhm zu gedenken, wir dürfen ihn in gewissem Sinne den unseren nennen. Seine Kunst hatte mit der Geschichte unserer neuern Cultur einen nahen Zusammenhang, sie empfing von dem Geiste unserer classischen Epoche maßgebende Einflüsse, die Lehre Winkelmann's, die eigentliche Quelle der Classicität dieses Zeitalters, wurde in Thorwaldsens Werken mit schöpferischer Kraft lebendig. Die Heimath des Künstlers, Dänemark, entbehrte bis auf ihn einer selbständigen Kunstgeschichte und jeder bedeutenden künstlerischen Tradition. Erst mit dem Augenblick, wo der Sohn des scandinavischen Nordens in den Zusammenhang jener großen, von Winkelmann angeregten Gedankenbewegung eintrat, erst in Rom, das damals, wie später noch einmal, eine Colonie deutschen Culturlebens bildete, begann seine eigentliche künstlerische Entwicklung, erst hier wurde er zu dem, als den wir ihn kennen. Ohne Anmaßung darf deshalb die deutsche Kunstgeschichte seinen Namen in ihre Denkbücher verzeichnen.

Die moderne Plastik hat seit den Tagen Thorwaldsen's mannigfache Wandlungen durchlaufen, gegenwärtig ist sie von ganz unmittelbaren Einflüssen seiner Kunstweise nur in vereinzeltten Fällen berührt, nur selten wird ein Künstler der Gegenwart Neigung haben, den Stil Thorwaldsens sich ganz unbedingt zum Muster zu machen. Rigoristische Vertreter der classischen Ueberlieferung müssen eine solche Gesinnung für häretisch erklären, eine liberalere Kritik gesteht dem herrschenden Drang, die strengen Regeln der Sculptur zu lockern und freiere Formen zu gewinnen, seine Berechtigung zu. Aber auch sie, wenn ihr der künstlerische Maßstab nicht abhanden gekommen, muß erkennen, welche Gefahren die ungebundnere Bewegung einer kühnen und warm erregten Phantasie bedrohen, wie leicht diese die feine Linie überschreitet, welche das Künstlerische vom Unkünstlerischen trennt. Die Erinne-

rung an Thorwaldsen kann der gegenwärtigen Richtung der Sculptur zu heilsamer Orientirung dienen, sie vor Verirrungen schützen. Denn seine Werke sind gleichsam ein anschaulicher Kanon der Plastik, sie verwirklichen die Gesetze dieser Kunstgattung mit einer Strenge, die zuweilen selbst den Charakter der Härte und Herbigkeit annimmt.

Groß und einzig ist Thorwaldsen's Stellung in der Geschichte der Plastik. Um die ganze Bedeutung seines Verdienstes zu ermessen, muß man sich den Zustand der Sculptur in der seinem Auftreten vorangehenden Epoche vergegenwärtigen. Der Name Bernini's bezeichnet das Verhängniß jener maßlosen Anarchie, die am Beginn des 17. Jahrhunderts über dieses Kunstgebiet hereinbrach. Der Malerei, die damals wie früher zur Zeit der classischen Renaissance die herrschende und tonangebende Kunst war, hatte sich seit der Restauration des Katholicismus eine empfindsam gereizte, leidenschaftlich effectvolle Stimmung bemächtigt. Ihren aufregenden Wirkungen strebte Bernini um jeden Preis Concurrnz zu machen, er spannte die Sculptur zu Leistungen an, die ihrer Natur auf das vollständigste widersprechen und den Genius der Plastik gleichsam gemißhandelt auf der Tortur zeigen. Jene Stimmung, die in der Malerei einzelne Erscheinungen von eigenthümlichem Reiz und selbst von hohem künstlerischen Werth hervorzurufen vermochte, führte nothwendig, indem sie mit roher Absichtlichkeit dem widerstrebenden Wesen der Plastik aufgedrängt wurde, zu einem Manierismus der verwerflichsten Art; es zeigte sich, wie dies grobe Vergehn an den Gesetzen der Kunst zugleich ein ethisches Gebrechen war, der Mangel an ursprünglicher Wahrheit der Empfindung. In den ungestüm aufgeregten Gruppen der Berninischen Schule, aus denen alles plastische Gleichgewicht verschwunden ist, in den verwegenen Körperwendungen, in den aufgebauschten, wild flatternden Gewändern, mit denen die bekannten Sculpturen dieser Richtung renommiren, erscheint der rein äußerliche Effect als das höchste Ziel der Kunst. In den Ausdruck der religiösen Ekstase mischt sich ein niedrig sinnliches Raffinement, das Gefällige wird zum Lüfternen und Gezierten, das Heroische zu pathetischer Prahlerei. Ein forcirter Naturalismus der Darstellung, wie er der Plastik, die mehr als jede andere Kunst auf ideale Bildungen angewiesen ist, am meisten widersteht, läßt diese falsche Grazie und hohle Großartigkeit nur um so widriger erscheinen. Die Formen werden ins Schwammige und Weichliche verzärtelt oder als verkörperte Kraftphrasen in bombastischen Musculaturen aufgeschwellt. Weit entfernt von einem derben und schlichten Realismus suchte diese Sculptur vielmehr, nach Winckelmann's Worten, „die aus der niedrigsten Natur entnommenen Formen gleichsam durch Uebertreiben zu veredeln; ihre Figuren sind wie der zu plötzlichem Glück gekommene Pöbel.“ Das Maß des Ungeheuerlichen, der künstlerische

Widerfinn, der in der Vorstellung einer plastischen Reproduktion Kubenscher Gestalten liegt, wurde in den Sculpturen Bernini's in der That erreicht.

Dieser maßlose Manierismus, in dessen Verirrungen häufig sehr ausgezeichnete Talente ihre Kräfte verschwendeten, verbreitete sich von Italien über alle kunsttreibenden Länder Europas und gedieh besonders in der üppigen Atmosphäre Frankreichs, wo im Jahrhundert Ludwig's XIV. Puget mit seinen theatralischen Bravourstücken Bernini noch überbarnisierte. Nur in wenigen Ausnahmen, namentlich in den Werken Schlüter's in Deutschland, zeigte sich während dieser Epoche, die bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hineinreichte, ein gesundes plastisches Gefühl. Vergleicht man eine Statue Thorwaldsen's mit einer Arbeit aus der letzten Zeit dieser barocken Sculpturverwilderung, so möchte man für unmöglich halten, daß so völlig entgegengesetzte Erscheinungen zeitlich so nahe neben einander entstehen konnten. „Thorwaldsen; c'est l'inconnu“ ist ein mehrfach citirtes Wort Napoleons, und in der That, beschränkt man den Blick auf die Vorgängerschaft des Meisters im Gebiet seiner Kunst, so kann die geistige Herkunft desselben wie ein Räthsel erscheinen, die Gesamtheit seiner Werke wie eine *proles sine matre creata*.

Die geschichtlich vorbereitenden Momente für Thorwaldsen's epochemachende Wiederherstellung der Plastik liegen wesentlich in anderen Zusammenhängen; das Wichtigste, auf das wir schon hingedeutet, war die große Erkenntniß, welche Winkelmann's tiefsinnige Erklärungen der alten Kunst dem Jahrhundert eröffnet hatten. Die Nebel der barocken Vorstellungen, welche die antike Welt umlagerten, hatte der Hauch seines Geistes gelichtet, sein offenbarendes Wort hatte das Gefühl aufs Neue erschlossen für die stille Größe und hohe Einfalt der hellenischen Kunst. Aber nicht sogleich war das neue Kunstevangelium auch künstlerisch in bedeutender Weise fruchtbar geworden. Was die Malerei betrifft, so läßt zwar Mengs, der vertraute Freund Winkelmann's, in der Art seiner Formengebung die läuternden Einflüsse einer richtiger angeschauten Antike nicht verkennen; aber er erhebt sich nur wenig über jene kühle Nachahmung classischer Formen, welche in den Arbeiten noch geringerer Talente die ganz abstracte Idealität einer matten und leeren Schönheit und eine völlige Entfremdung von der eigentlichen Aufgabe der Malerei zur Folge hatte. In der Sculptur ist Canova eine dem Mengs sehr verwandte Erscheinung. Obgleich von entschieden größerer künstlerischer Begabung als dieser und lebhafter, als jeder andere zeitgenössische Plastiker, von den Einwirkungen der neu erwachten Antike berührt, bleibt er doch noch stark in den Manieren der Popskunst befangen. Eine gewisse elegante und kokette Classicität ist der vorherrschende Charakter seiner Werke, und wenn es ein Irrthum wäre, Mengs als den Anfänger einer

neuen Kunstperiode zu bezeichnen, so ist es kaum ein geringerer, Canova, wie dies häufig geschieht, zu einem solchen zu erheben. Indem er vor dem ersten selbständigen Werke Thorwaldsen's, vor der Statue des Jason, die großartige Neuheit ihres Stiles bewunderte, hat er selbst diese Ehre bescheiden von sich abgelehnt.

Mit dem ganzen Ernst einer tiefen Künstlernatur sann zu derselben Zeit Asmus Carstens dem Geheimniß der classischen Schönheit nach, jener merkwürdige Mann, der von seinem Zeitalter verstoßen, verurtheilt von den Muckern der akademischen Kunst, durch eine geringe Anzahl einfacher Zeichnungen ein Reformator unserer Kunst geworden ist. Der Einfluß, den dieser edle, einem wahrhaft tragischen Verhängniß erliegende Künstler auf Thorwaldsen ausgeübt, ist nicht leicht zu überschätzen. Auf die gesammte bildende Kunst gingen von jenen scheinlosen, allen blendenden Reiz verschmähenden Zeichnungen heilsame, neubelebende Wirkungen aus, der künstlerische Formensinn überhaupt wurde durch sie nicht bloß rectificirt, sondern geistig veredelt; in vorzüglichem Grade mußten sie aber der Plastik ersprießlich werden, da sie selbst aus einer mehr plastisch als malerisch denkenden Phantasie hervorgingen. Für Thorwaldsen wurden die Carstens'schen Darstellungen recht eigentlich eine Schule des reinen Stils, viele derselben hat er zu wiederholten Malen copirt und noch in späterem Alter hat er pietätvoll bekannt, wie Großes er dem edlen Meister zu verdanken gehabt.

Man darf behaupten, daß das Studium der Carstens'schen Werke für Thorwaldsen hauptsächlich der Weg war zu jener tieferen, zuerst durch Winkelmann wiedergewonnenen Auffassung des classischen Alterthums. Sein Jason, bei dem sich selbst in Einzelheiten die vorbildlichen Einflüsse des Carstens'schen Argonautenführers nachweisen lassen, trat als die erste stolze Verwirklichung des an der Antike neu erwachten künstlerischen Geistes mit überraschender Vollendung in die Welt der modernen Plastik. Neben dem schwülftigen und ausschweifenden Manierismus der Barocksculpturen, neben ihrem gespreizten und prätentiosen Wesen erscheint diese Statue mit dem Adel ihrer kräftigen Formen, mit ihrer großartigen Anspruchslosigkeit in der That als eine neue Offenbarung der Kunst. Die plastische Gediegenheit, die jener früheren Epoche abhanden gekommen, war mit diesem Werke wiedergefunden, kein Rest der malerischen Ausartungen, von denen noch Canova nicht frei ist, haftet der Statue an.

So sehr aber Thorwaldsen schon in diesem Werke im Vollbesitz seiner Kraft erscheint, so sicher er schon jetzt über die Mittel der Plastik verfügt, so lassen die nachfolgenden Werke doch noch eine höhere Steigerung und Verfeinerung seines künstlerischen Sinnes erkennen, eine noch innigere Vertrautheit mit dem Wesen der antiken Plastik. Das lebhafteste Interesse, das Thorwaldsen damals den

eben erst entdeckten frühgriechischen Sculpturen widmete, muß in dieser Rücksicht von besonderer Bedeutung erscheinen. Zu derselben Zeit, wo in Rom die naiven Gemälde der vorraphaelischen Epoche einen Kreis begeisterter Schüler um sich versammelten, studirte Thorwaldsen die äginetischen Bildwerke. Es war bei jenen Malern kein antiquarisches Interesse, was ihre Betrachtung an die Meister des Quattrocento fesselte, sie fühlten sich vor den Werken derselben sympathisch ergriffen von dem Zauber einer noch im Werden begriffenen Kunst. Die Jugend der Empfindung, die hier noch stammelnd mit dem Ausdruck ringt, erfüllt ihre Werke mit dem Hauche einer wunderbaren Geistesfrische. Nicht Befriedigung, wohl aber fruchtbarste Anregung kann dem productiven Sinn die noch unentwickelte Schönheit einer solchen primitiven Kunst gewähren. Aehnlich, wie jene Maler den unfertigen Werken des 15. Jahrhunderts gegenüber, mochte Thorwaldsen in Bezug auf jene altgriechischen Sculpturen empfinden. Gerade das Studium ihrer gebundenen Formen, die den Geist der griechischen Plastik gleichsam noch in spröder Knospe zeigen, mochte ihn so tief in das Wesen derselben eindringen lassen. Ein Beweis, wie lebhaft ihn der eigenthümliche Reiz dieser Werke beschäftigte, ist die Statue der Hoffnung, jene anmuthige Imitation des archaischen Stils, in der er die Verslossenheit desselben nur wenig zu freieren Formen löste. Aber auch die zwei vollendetsten seiner Statuen, die um dieselbe Zeit entstanden, der Mercur und der Hirtenknabe, sind bei aller künstlerischen Freiheit der Bewegung von einer Strenge der plastischen Form, von der man annehmen darf, daß sie in der Phantasie des Künstlers wesentlich mit durch das Studium jener Ursprünge der griechischen Plastik befestigt wurde.

Mit Recht ist gesagt worden, daß niemals ein Künstler der griechischen Antike so nahe gekommen, wie Thorwaldsen in diesen beiden Werken. Es ist das nicht zu viel behauptet, selbst wenn man die Plastiker der Renaissance mit in Vergleich zieht. Die Genialität eines Michelangelo, die raphaëllische Anmuth eines Andrea Sansovino sprechen sich in plastischen Formen aus, die zu den Mustern der antiken Plastik ein ähnlich freies Verhältniß zeigen, wie die Formen der Renaissancebauten zu denen der antiken Architectur. Die ganze Auffassung des classischen Alterthums, das überdies fast nur in der römischen Modification bekannt war, hatte im Zeitalter der Renaissance einen stark subjectiven Charakter, und die Kühnheit persönlicher Originalität zeigte sich den antiken Typen gegenüber vielleicht nirgends größer, als in Michelangelo's Sculpturen; in der That brauchten die Nachseiferer dieses gewaltigen Geistes in der Richtung des von ihm betretenen Weges nur einen Schritt weiter zu gehen, um das, was bei ihm großartig erscheint und den Stempel genialer Berechtigung, trägt, in das künstlerisch Unerlaubte, in

manieristische Willkür zu verwandeln. Wenn aber die bedeutenden Sculpturwerke der Renaissance beweisen, daß man bei freierer und kühnerer Behandlung der antiken Formen Schönes und Großes schaffen und den allgemeinen Stilgesetzen genügen könne, so zeigte Thorwaldsen, daß man diese Formen mit Strenge zu reproduciren vermöge, ohne in kalte Nachahmung zu verfallen. Hierin beruht das Eigenthümlichste seiner Erscheinung. Die Naivität, mit der er sich in die Anschauungs- und Gefühlsweise der Antike hineinlebte, hat etwas Wunderbares und ist wohl einzig zu nennen in der Geschichte des modernen Geistes. Die mythologische Welt der griechischen Phantasie war seine eigentliche Heimath, und es ist natürlich, daß er von hier in das Gebiet der christlichen Vorstellungen nicht mit völliger innerer Freiheit überzugehen vermochte. Seine christlichen Sculpturen, so groß ihre plastischen Vorzüge sind, lassen eine tiefere Gemüthswärme, den Ausdruck eines von dem Gegenstand lebhaft ergriffenen Gefühls in der That vermissen.

Den Höhepunkt plastischer Vollendung, den der Mercur und Hirtenknabe bezeichnen, hat Thorwaldsen in späteren Werken kaum wieder vollständig erreicht. Bei der fast unübersehbaren Menge der ihm übertragenen Arbeiten beschränkte er sich häufig auf den Entwurf eines nicht streng detaillirten Modells, dessen Ausführung er einem seiner zahlreichen Schüler überließ, ohne sie immer genau überwachen zu können; die Massenhaftigkeit der Production, bei der der Reichthum plastischer Erfindungsgabe immer bewunderungswürdig bleibt, führte in manchen Werken eine Monotonie des Ausdrucks und Flüchtigkeit der Formenbehandlung mit sich, die dem Betrachter das Gefühl einer gewissen Leere zurücklassen. Am schönsten bewährte sich Thorwaldsen's Meisterschaft während dieser Zeit in der Reliefsdarstellung, deren eigenthümliche, seit den Tagen der griechischen Plastik am meisten in Vergessenheit gerathene Geseze von ihm geradezu aufs Neue entdeckt wurden. In dieser Gattung der Bildnerkunst, welche vor Allem die reine Schönheit der Linie und, jeden Realismus der Raum- und Formenbehandlung ausschließend, bis zu gewissem Grade eine nur schematisch andeutende Darstellungsweise fordert, bewegt sich Thorwaldsen mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit und vollendeter Sicherheit des künstlerischen Geschmacks. Vom Alexanderzuge bis zu den kleinen anakreontischen Reliefs, die mit stilvoller Schönheit den Reiz anmuthiger Gelegenheitsgedichte verbinden, sind die Darstellungen dieser Art Muster ihrer Gattung. Die Porträtdarstellung lag nur wenig in der Richtung seiner Kunst. Unter seinen Denkmalstatuen, die das Charakteristische fast immer verallgemeinern, ohne es ideell zu vertiefen, wüßten wir nur eine einzige, die wenig bekannte Porträtstatue der Gräfin Baréathynska, die wirklich mit dem unergründlichen Reize individuellen Lebens begabt ist. In ihr hat sich Thorwaldsen gewissermaßen selbst übertroffen; über die Züge dieser edlen Ge-

stalt ist der Hauch einer tiefen seelischen Anmuth ausgegossen, deren Geheimnisse der Genius der Plastik nur in seltenen glücklichen Fällen so vollkommen zu erschließen vermag.

Thorwaldsen's rein künstlerisches Verdienst ist unbestritten des höchsten und edelsten Preises würdig, die Bildnerkunst hat durch ihn aufs Neue plastisch sehen und fühlen gelernt; aber allerdings blieb ihm im Ganzen versagt, sie zugleich der Eigenthümlichkeit des modernen Empfindens in lebendige und unmittelbare Nähe zu bringen. Wenn man mit Recht eine Verwandtschaft erblickt zwischen seiner Kunst und dem Classicismus unserer neueren Literatur, so kann man doch nicht rühmen, daß sie in ähnlicher oder so vollkommener Weise, wie etwa Goethe's Iphigenie, einen Empfindungsgehalt ausspreche, der uns in der classischen Form mit der Wärme unmittelbaren Lebens berührt. Fanatiker der modernen Empfindung können sagen, daß sich Thorwaldsens Kunst, je plastischer sie sei, je mehr sie den strengen Gesetzen der classischen Sculptur entspreche, von dem Gefühl des modernen Lebens um so weiter entferne; die Sculptur sei die eigentliche Kunst des Alterthums, wolle man die volle Reinheit des plastischen Stils erreichen, so müsse man allerdings auf das Vorbild der Antike bedingungslos zurückgehn, ebenso nothwendig aber auf eine unmittelbare und lebendige Wirkung in unseren Tagen verzichten. Daß es eine unübersteigliche Schranke gebe zwischen der antiken und modernen Welt, daß die großen Jahrhunderte der Geschichte, die zwischen dieser und jener liegen, Wandlungen des menschlichen Geistes hervorgerufen haben, die nicht wieder rückgängig zu machen sind, daß in den Kunstwerken der Antike eine Empfindung herrscht, die der moderne Mensch nicht mit völliger und unbedingter Freiheit in sich zu wiederholen vermag, wer will es bezweifeln? Selbst die vollkommensten Werke Thorwaldsen's können an dieser Thatsache nichts ändern.

Wenn wir zum Studium und Genuß der künstlerischen Formvollendung der Antike mit ewig neuer Bewunderung zurückkehren und in keiner andern Kunst vollkommenerer Muster eines reiflichen Füreinanderseins von Seele und Form zu finden vermögen, so gibt es doch einen Gesichtspunkt, unter dem sich dies künstlerische Interesse noch ganz anders beleben und erhöhen mußte; lebenswärmer mußte die Begeisterung sein, die diese Kunst damals erweckte, wo die Ideale, die sie darstellt, noch von dem Glauben eines ganzen Volkes getragen wurden, wo die mythologische Stoffwelt, aus der sie ihren Inhalt entnahm, auch dann noch, als sie nicht mehr Gegenstand eines allgemeinen und strengen Glaubens war, mit dem ganzen Gefühls- und Geistesleben des Volkes doch auf das engste verschlochten blieb.

Die Plastik war dieser mythologischen Anschauung die adäquateste Kunst, sie hat mit ihr einen tiefen und denkwürdigen Zusammenhang; die Be-

dingungen, die in dem eigenthümlichen Wesen der Plastik liegen, stimmen mit dem Geist der griechischen Mythologie so sehr überein, daß man aus ihm den Charakter der griechischen Sculptur mit demselben Rechte ableiten kann, wie aus den Gesetzen der Plastik überhaupt; indem diese Kunst jene mythologischen Ideale darstellt, genügt sie zugleich auf das Vollkommenste ihrer eigenen Natur. „Die Plastik“, bemerkt Schelling, „kann sich zuhöchst nur durch Darstellung von Göttern genügen, sie ist die eigentlich götterbildende Kunst, und diese Behauptung, sagt er, ist nicht empirisch gemeint, nämlich so, daß die plastische Kunst niemals ihre Höhe erreicht hätte, wäre sie nicht durch die Religion aufgefordert worden, Götter darzustellen. Die Meinung sei eigentlich diese, daß die Plastik an und für sich selbst, und wenn sie nur ihren besonderen Forderungen genügen will, Götter darstellen muß.“ Dies paradoxe Wort enthält eine Wahrheit, die jederzeit gefühlt worden ist. Denn in der That ist keine andere Kunst durch ihr eigenes Wesen so sehr wie die Plastik zur Darstellung allgemeiner Ideale befähigt und aufgefordert. Die Ideale der griechischen Götterwelt sind aber der plastischen Verkörperung gleichsam besonders präformirt; die Darstellung eines sinnlich seelischen Genügens, wie es sich in den heitern Bildern des olympischen Daseins spiegelt, ist recht eigentlich Sache der Plastik.

Kein Zweifel, daß mit dem Zustand des geistigen Lebens, aus dem der Glaube an jene Götterwelt entsprang, auch wichtige Bedingungen der plastischen Kunst verloren gingen. Wohl können einzelne der mythologischen Gestalten auch jetzt noch angemessene Gegenstände plastischer Darstellung sein, und zwar nicht bloß als allgemeine Typen einer schönen menschlichen Natur, sie können auch für uns noch mehr sein, als bloß genrehafte Gattungsgehaltn, Venus mehr als bloß ein schönes Weib, Apollo mehr als nur ein schöner Jüngling. Auch wir können in ihnen charakteristische Symbole geistiger Lebensmächte erblicken und sie in diesem Sinn als allegorische Gestalten, deren die Plastik am wenigsten entbehren kann, unter uns furtleben lassen. Nur wird der Künstler in solchen Gestalten nicht bloße Wiederholungen der antiken Ideale geben dürfen, er muß sie mit dem Hauch unserer eigenen Empfindung beseelen und, wie Ulysses die Schatten der Unterwelt, mit dem Blute des Lebens tränken.

Als ein charakteristisches Merkmal des Umschwunges, der im Gefühlleben der neueren Zeit dem Alterthum gegenüber eintrat, hat von jeher gegolten, daß im Gebiet der bildenden Künste die Malerei zur Herrschaft gelangte. Wie die Plastik schon im Zeitalter der Renaissance von ihr abhängig war, so wird dies am Ende auch heutzutage nicht anders sein können. Will sie unserm Empfinden genügen, so wird sie eine Vertiefung des persönlich Charakteristischen, eine Richtung auf das Individuelle und geschichtlich Bedingte

einen bewegteren Ausdruck des Gefühls, ein Uebergewicht des Seelischen in der Darstellung anstreben und also doch ein malerisches Element in sich aufnehmen müssen. Wie sonst so mannigfach, sehen wir uns auch hier auf die Wege der Renaissance gewiesen.

Die Gefahren, die mit einer solchen Richtung der Plastik verbunden sind, veranschaulichen die Sculpturen Bernini's in abschreckender Weise. Wie aber schon im Alterthum in den Werken eines Praxiteles, Skopas und der Späteren eine Richtung in das Affectvolle und dramatisch Bewegte hervortritt, die von dem Stil plastischer Schönheit noch in der edelsten Gesetzmäßigkeit festgehalten wurde, so ist auch gegenwärtig eine Plastik möglich, die bei dem nothwendigen Compromiß mit der Malerei ihren eigenthümlichen Gesetzen nichts vergibt. Nachdem Thorwaldsen die Sculptur wieder zu sich selbst, zurückgeführt, hat die gegenwärtige Kunst an ihm, wie an der Antike selbst die sichereren Regulatoren des plastischen Stils. Der freieren Bewegung, zu der die Plastik von den unabweislichen Forderungen des modernen Gefühls gedrängt wird, sind hier die strengen Linien classischer Gesetzmäßigkeit vorgezeichnet, die sie, wie die bewegten Wellen den Rand des Ufers, umspielen, aber nicht überschreiten darf.

Und die neueste Bildhauerkunst hat bewiesen, daß der bezeichnete Compromiß ausführbar und durchaus verschieden ist von dem Manierismus einer wirklichen Vermischung verschiedener Kunstgattungen. In den Meisterwerken Rauch's bewundern wir, wie sich die Kraft individueller Darstellung mit einem streng stilistischen Sinn verbindet; sie zeigen, wie die Kunst des Individualisirens, die das Bedeutende und Charakteristische zur Erscheinung bringt, etwas ganz anderes ist, als die naturalistische Darstellung, die im Gegentheil das Zufällige, Aeußerliche und Bedeutungslose der Natur in das Abbild derselben aufnimmt. Auf der Großartigkeit des Porträtstils beruhen die höchsten Vorzüge der Kunstthätigkeit Rauch's; auch seine Idealgestalten, vor allen die herrlichen Victorien, haben etwas poetisch Individuelles. Mit tausendfältigen Schwierigkeiten hat diese Richtung der Plastik, vorzüglich die monumentale Porträtbildnerei, zu kämpfen, und häufig allerdings tritt der Fall ein, daß der künstlerische Scharfsinn, der angewendet werden muß, um diese Schwierigkeiten zu überwinden, die Thätigkeit der Phantasie lähmt und dem Werke die tiefere Lebenswärme entzieht.

In der jüngsten Plastik tritt die Hinneigung zum Malerischen zuweilen freilich in Formen auf, gegen die nicht blos der Rigorismus der ästhetischen Orthodoxie zu protestiren hat. Die vielbesprochne Begas'sche Venus, die vielleicht schon nahe an der Grenze des Erlaubten steht, möchten wir gleichwohl nicht zu dieser Gattung der Plastik rechnen; sie ist in ihren Formen so lebensvoll, in der Beseelung des Ausdrucks von so schalkhafter Anmuth,

sie bekundet in der ganzen Art der Auffassung eine so warme und blühende Phantasie, daß man die freie Behandlung der plastischen Form gerechtfertigt finden darf, zumal die correcte häufige Armuth und Nüchternheit der Phantasie nur dürftig verhüllt. Aber freilich liegen der hier eingeschlagenen Richtung die Gefahren eines falschen Naturalismus nahe, vor denen nur der Ernst künstlerischer Gewissenhaftigkeit zu schützen vermag. Wie sich selbst ein lyrisches Stimmungselement, das man ganz besonders malerisch nennen kann, der Plastik mittheilen lasse, zeigen z. B. die anmuthigen Gruppen Schilling's an der Brühl'schen Terrasse in Dresden; namentlich in der „Nacht“ gibt sich dieser starke Empfindungsston in eigenthümlich reizvoller Weise kund.

Darf man eine künstlerisch besonnene Unbequemung an das malerische Element, das im Gebiet der bildenden Künste nun einmal die Herrschaft führt, als das Streben und die Aufgabe der gegenwärtigen Sculptur bezeichnen, so bleibt zugleich ihre Pflicht, sich an den Mustern der strengen Form über die plastischen Grundgesetze immer aufs Neue zu orientiren, um den Gefahren jener Anarchie vorzubeugen, die nichts Anderes, als den Untergang der Kunst bedeutet. Und in diesem Sinn vor Allem bleibt auch Thorwaldsen, als der Vertreter der strengen und hohen Gesetzmäßigkeit plastischer Kunst, Muster und Vorbild für alle Zeiten.

Ein Strike aus deutscher Vorzeit.

Die Murgschifferschaft in der Grafschaft Eberstein.

Neuerdings ist bei sich ergebenden bekannten Anlässen wiederholt an die Coalitionsverbote der Reichspolizeiordnungen und anderer Reichsgesetze, so wie an die stets constatirte Unwirksamkeit dieser Verbote erinnert worden. Dabei wurde besonders das Patent Kaiser Karls VI. vom 16. Aug. 1731, Handwerksmißbräuche betr., häufig angeführt, jenes Patent, demzufolge Gesellen, welche „unter irgend einem Praetext sich gelüsten ließen, einen Aufstand zu „machen, folglich sich zusammen zu rottiren, und entweder an Ort und Stelle „bleibende gleichwohl, bis ihnen in dieser und jener vermeintlichen Präntension „oder Beschwerde gesüget werde, keine Arbeit mehr zu thun, oder selbst „Hauffenweiß auszutreten, und was dahin einschlagenden Rebellen Un- „fugs mehr wäre“ als große Frevler und Missethäter „nicht allein mit Ge- „fängniß- Zucht-Hauß, Festungs-Bau und Galleeren-Straffe belegt, sondern