



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Der gegenwärtige Zustand und die Aussichten der Malerei in Deutschland.

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

bestimmter Einrichtungen durch das freiwillige Zuthun der Menschen bedingt wird. G. C.

Der gegenwärtige Zustand und die Aussichten der Malerei in Deutschland.

Im ganzen Laufe der uns bekannten Geschichte der Malerei und Sculptur bemerkt man ein regelmäßig eintretendes periodisches Schwanken von der idealistischen zur realistischen Richtung und umgekehrt. Ehe wir uns nun mit seiner Betrachtung beschäftigen, das Gesetz desselben, so wie den Punkt, an dem unsere deutsche Kunst dermalen angelangt ist, zu ergründen suchen, wird es nothwendig sein, erst die Bedeutung jener Ausdrücke idealistisch und realistisch für die bildenden Künste überhaupt festzustellen.

Wir werden uns dabei blos mit dem Werth dieser Beiwörter für Malerei und Sculptur befassen, da die Architektur ihrer innern Natur nach die vorzugsweise idealisirende Kunst bleiben muß, nur in den seltensten Fällen die Gebilde der Natur unmittelbar nachahmen, auf die Hervorbringung des Scheins der Wirklichkeit ausgehen kann. Die Basis aller bildenden Kunst ist die Wahrnehmung, daß Formen und Farben einen bestimmten und zwar sehr verschiedenen Eindruck, wie auf unser Auge, so auf unser Gemüth machen, z. B. daß Schwarz uns die Idee der Trauer, Roth die der Freude, Gelb die des Reichthums erweckt, daß eine grade Linie den Eindruck der Strenge, eine sanft geschwungene den der Weichheit mache, mit andern Worten, daß es eine Physiognomie gebe, daß man mit Formen und Farben, wie mit Lauten sprechen und selbst Ideen, ganz besonders aber Empfindungen ausdrücken könne. Dies deutet ja schon der Name Zeichenkunst, zeichnen an. Im Anfange war denn auch, wenn wir nach dem uns bis jetzt vorliegenden Materiale urtheilen dürfen, die Malerei und Sculptur aller Völker vorzugsweise eine Zeichensprache, diese Künste wuchsen nur allmählig aus der Symbolik der Hieroglyphenschrift heraus, es dauerte allem Anschein nach Jahrtausende, ehe Schrift und Bild nur einigermaßen geschieden waren, und allmählig der bildende Trieb der Menschen sie lehrte, diese Zeichen zu verlebendigen, bis man versuchte, sie mehr und mehr naturwahrer zu machen; man erreichte in dieser Nachbildung oft schon eine sehr hohe Stufe der Vollkommenheit, ohne sich jemals von der symbolischen Bedeutung zu entfernen, wie die Kunst der Egyptianer und die älteste griechische noch zeigt. Man schritt sogar weiter fort und versuchte wirkliche historische Begebenheiten zu schildern, man bildete aber immer nur die Gattung, nie das Individuum, man begnügte

sich, das letztere durch die Attribute zu charakterisiren. Diese erste Kunstgattung ist also die symbolisch idealisirende, wie sie bei allen Völkern mehr oder weniger vollkommen entstand. Die griechischen Götterbilder, bekanntlich auch nur wieder Personificationen von Begriffen, sind das vollendetste Beispiel dafür. Dieser Charakterzug nun ist der idealisirenden Richtung durchaus geblieben, wo möglich nur die Gattung, nicht das Individuum zu bilden; hat sie das letztere darzustellen, so verallgemeinert sie es, sie sucht es zum Typus zu erheben. Man kann also die Charakteristik derselben dahin zusammenfassen, daß die idealisirende Kunst nur die Gesetze des Organismus, nur die Sprache der Formen und Farben studirt, um die Gebilde ihrer eignen Einbildungskraft mit dem Schein des Lebens, der Wahrheit auszustatten; ihre Grundlage ist ein Begriff, den sie personificirt, oder eine innere Anschauung, ein Ideal, das sie bloß jenen organischen Gesetzen der Natur unterordnet. Da sie das Normale herzustellen strebt, so muß sie nothwendig die Feindin des Individuellen werden, denn das letztere ist ja eben das Unvollkommene gegenüber dem Normalen. Umgekehrt geht nun die realistische Kunst gewöhnlich von einer bestimmten individuellen Anschauung, vom Porträt wenn man will aus.

Naturgemäß konnte man die Gesetze des Organismus nicht ewig studiren, es in der Darstellung der Gattung nicht zu einem hohen Grade von Vollkommenheit bringen, ohne zuletzt nothwendig zu dem Versuche gelangen zu müssen, auch Individuen direct nachzuahmen. Nachdem man allmählig erst Menschen überhaupt, dann Männer und Frauen, dann die verschiedenen Altersstufen, die verschiedenen Charaktere, endlich die verschiedenen Gemüthsbewegungen dieser Charaktere bilden gelernt hatte, so war der vollständige Uebergang zum Porträt, also der Uebergang von der Charakteristik zur Individualisirung nur noch ein kleiner Schritt.

Dieser Schritt aber, diese Beobachtung in Nachahmung des wirklichen Lebens, der individuellen Gestalt und Gebahrung, war die erste realistische Revolution in der Kunst. Jede spätere Revolution aber in derselben war allemal eine realistische, wenigstens im Anfange, nicht anders als in der Politik, wo sie ihrer innersten Art nach auch allemal die Auflehnung der Natur der Dinge gegen eine dieser Natur aufgedrungene willkürliche, ihr unpassend gewordene conventionelle allgemeine Form ist.

Mit jenem ersten Schritt also war die realistische Kunstrichtung fertig, denn ihr Gegensatz zur idealistischen besteht in nichts anderm, als dem jedesmaligen Ausgehen von einer individuellen Anschauung bei der Bildung ihrer Gestalten, statt von einem Ideal. Dieser realistische Weg schließt aber nicht aus, sondern verlangt sogar den Proceß der Idealisirung, d. h. der Sondernung und Wegwerfung des Widersprechenden, des sogenannten Zufälligen vom

Wesentlichen, denn die Natur bringt niemals vollständig consequente harmonische Bildungen hervor, der Künstler wird also allemal genöthigt sein, dasjenige, was dem Zwecke seines Kunstwerks widerspricht, auszuschneiden, d. h. zu stilisiren, der Stil in der bildenden Kunst bedeutet nichts anderes, als Weglassung des Zufälligen und Beschränkung auf das Wesentliche. Gewisse äußere Bedingungen, z. B. das Unbequemen des Kunstwerks an die Architektur erfordern diese Operation des Ausschneidens in einem besonders hohen Grade, weshalb der Ausdruck Stil sehr oft für monumentalen Stil allein angewendet wird.

Um zu stilisiren, d. h. das unharmonische der Erscheinung, das der vorgestellten Handlung oder Idee Widersprechende auszuschneiden, wird also ein besonderes Studium der jeweiligen physiognomischen Bedeutung der Formen und Farben nothwendig sein, welches Studium dem Idealisten, wie dem Realisten ganz gemeinsam ist. Wird es unterlassen, beschränkt sich der Idealist auf die Darstellung der ihm einmal geläufig gewordenen Formen mit bloßer Beobachtung der organischen Geseze überhaupt, so entsteht der falsche Idealismus oder Manierismus. Begeht der Realist den Fehler, sich auf die bloße Naturnachahmung, die sogenannte Modell- oder Prospectmalerei zu beschränken, so sinkt er zum Naturalismus herab. Es ist für unsern Zweck sehr nothwendig, diese Unterscheidungen festzuhalten, da besonders Realismus und Naturalismus beständig verwechselt zu werden pflegen.

Diese verschiedenen Kunstrichtungen sind nun speciell in der Malerei sehr selten in einem Individuum rein dargestellt zu treffen; die Farbe macht hier die Sonderung doppelt schwer, weil sie eine Sprache für sich ist, ganz unabhängig von der Form einen besondern Eindruck auf unser Gemüth macht. Nichts ist gewöhnlicher als Bilder zu treffen die einen traurigen oder ernsten Gegenstand darstellen, und deren Farbe einen heitern Eindruck macht und umgekehrt noch häufiger. So treffen wir beständig Künstler und Kunstwerke, die in ihrer Zeichnung idealistisch, in der Färbung realistisch und umgekehrt sind. Rubens und Rembrandt, Realisten in der Auffassung, Naturalisten in der Zeichnung, sind reine Idealisten in der Farbe, die Venetianer meist ebenso, die Manieristen und Popsmaler sind Idealisten in der Form, aber realistisch und naturalistisch im Colorit u. s. w. Am allergewöhnlichsten ist, daß der Realist im einzelnen Kunstwerk oder der einzelnen Figur zum Naturalisten, der Idealist zum Manieristen herabsinkt. Als Hauptträger des Idealismus in der christlichen Kunstperiode kann man Michel Angelo und Correggio betrachten, die beide fast immer nur ideale Gestalten bilden, während Raphael und Leonardo umgekehrt fast immer nur von realen Anschauungen ausgehen, und den Proceß der Idealisirung mit ihnen vornehmen. Dürer, Titian, Rubens, Holbein und Murillo sind dagegen Realisten, die sich sehr

oft dem Naturalismus zuneigen, was Raphael fast nie begegnet. In jedem einzelnen Kunstwerk wird überhaupt die Hineigung zu der einen oder andern Seite wieder eine andere sein.

Nach dieser vorläufigen Begriffsbestimmung kehren wir zur Begründung unseres Satzes, daß jede Revolution in der Kunst realistischer Natur gewesen sei, zurück: Wir sahen also, wie der ersten idealistisch symbolischen Periode die Durchdringung mit dem Gehalte des wirklichen Lebens, wie z. B. in den ersten eigentlichen Kunstwerken, den großen Nationalepen, dem Homer und der Bibel folgt, wie seine Anschauung ausgesprochen, seine Ideale personifiziert werden, dies geschieht jedesmal aufs neue so realistisch, so wahr, als dies eben das Kunstvermögen der jeweiligen Periode oder des jeweiligen Reformators vermag.

So folgen bei den Griechen nacheinander in der Sculptur die Revolutionen des Agelades, Phidias, Skopas, Praxiteles, Lysippos u. s. w., deren jeder die Vorgänger zunächst durch feinere Beobachtung der Naturgesetze im allgemeinen, dann durch die genauere Individualisirung der Gestalten zu überbieten suchte. Wir sehen, wie in der Malerei der Farbenpracht des Polygnot und seiner Großartigkeit Agatharchos die Beobachtung der Spiele des Lichts und Schattens, der Mezzotinten, Zeuxis die weibliche Anmuth, Parrhasios die Rundung der Gestalten zugesellt, bis Apelles die Vorzüge aller bisherigen Schulen gleich Raphael zusammenfaßte und mit der feinsten Durchbildung der Individualität zugleich den größten Adel verband. Können wir dieses Gesetz der Entwicklung schon in der antiken Kunst nachweisen, so liegt es noch unwidersprechlicher in der mittelalterlichen zu Tage, da uns bei dieser eine viel genauere Kenntniß zur Seite steht.

Bekanntlich war die altchristlich byzantinische Kunst allmählig zur Bildung bloß conventioneller Figuren erstarrt, bei denen so ziemlich alles gesetzlich vorgeschrieben, typisch ausgebildet war. Erst Giotto mit seinen Zeitgenossen fängt wieder an zu fragen, zu beobachten, wie sich denn die wirklichen Menschen bewegen, welche Vorstellungen von himmlischen und irdischen Dingen seine eignen Zeitgenossen haben, und strebt, dieselben in die von den Byzantinern erlernten Formen zu fassen, die er dadurch ebenso umzubilden genöthigt wird, als er den Kreis der Stoffe mächtig erweitert. Seine Schule wird nun herrschend in ganz Italien, und in dieser Zeit suchen seiner oft abschreckend realistischen Wahrheit Duncagna und andere die ersten Elemente zur Verschönerung, zur Idealisierung der Gestalten zuzugesellen. Aber so bezaubernd wirkt jene Eroberung des Giotto, der Schilderung des wirklichen Lebens in dem Kreis der damals eroberten Stoffe, daß fast ein Jahrhundert lang von der Schule bloß nach dieser Seite hin gearbeitet, die Form aber gar nicht mehr verbessert wird, bis die neue Revolution durch Masaccio, Giesole, Lippi,

Benozzo, Gozzoli, Ghiberti, Donatello beginnt, die sich alle, so verschieden sie auch unter sich sein mögen, von ihren Vorgängern durch eine viel größere Naturwahrheit, sei es durch feinere Modellirung der Formen, wie Masaccio, durch unendlich wahren innigen Ausdruck des Gesichts wie Fiesole, oder durch naive porträtartige Anmuth wie Lippi unterscheiden. Man weiß, wie später Ghirlandajo bereits errungenen Besitz durch eine noch höhere individuelle Wahrheit der Köpfe, Signorelli der Figuren, des Nackten der Bewegung seiner Menschen, Perugino durch die Pracht der Farbe und die Innigkeit des Ausdrucks Schritt für Schritt vermehren, wie aber auch ihre unmittelbaren Schüler allemal wieder zurückgehen, die Art des Meisters zur Manier machen, nur ihn statt der Natur, also ein fertiges Ideal statt ihrer nachahmen und in diesem Idealismus verkommen, bis das wieder erneute Streben nach größerer innerer und äußerer Wahrheit endlich seinen Gipfel in Leonardo, Raphael und Michel Angelo findet. Wenn jene vorerwähnten Schulen die Anschauungen ihrer Zeit immer noch mit einer gewissen Schüchternheit wiedergeben, ihren Menschen immer noch etwas Befangenes anklebt, so geben uns diese Grenzsäulen mittelalterlicher und moderner Kunst nicht nur die vollständigste Anschauung von dem ganzen religiösen, historischen und politischen Inhalt der Zeit, sie geben ihren Gestalten auch zugleich die vollendetste Freiheit und Naturwahrheit, bringen es dazu, nicht nur für niedere Organisationen, sondern auch für die höchsten Ideale der Menschheit die entsprechenden Naturformen zu finden, wie denn nie vorher etwas geleistet wurde, was dem Christus des Leonardo, den Madonnen des Raphael, den Propheten, dem Gott Vater des Michel Angelo an Erhabenheit nicht nur, sondern was hier ganz gleich ist, an Naturwahrheit und Existenzfähigkeit gleichkäme.

Dasselbe Entwicklungsgesetz wie in der italienischen finden wir in unsrer nationalen Kunst bethätigt, wo erst die Van Eycks die Kunst des Colorits, der porträtartigen Bildung der Köpfe erobern, während die Bewegung, der Ausdruck ihrer Menschen durchaus conventionell bleiben, bis ein Jahrhundert später Dürer und Holbein auch hier eine große Revolution hervorrufen, in der ersterer die Wahrheit der Bewegung der Gestalten, letzterer die der Köpfe auf die höchste Spitze bringen und zwar mit einer so schneidenden schonungslosen realistischen Gesinnung, daß sie oft einen wahren Cultus mit der Häßlichkeit treiben. Auch sie umfassen zugleich die ganze Anschauung ihrer Zeit und legen dieselbe in ihren Werken nieder, freilich ohne es in irgend einem dieser Stücke bis zu der Höhe der Italiener zu bringen, die auf den Schultern der antiken Bildung standen.

Es würde den Raum dieser Blätter übersteigen, solche Hauptrevolutionen der Kunstgeschichte anders zu berühren, als um darzuthun, wie sie eben alle realistischer Natur waren, es bleibt uns nun übrig, den weitem Ver-

lauf in der Entwicklung jeder dieser einzelnen größeren Kunstperioden zu skizziren.

Haben nämlich die Schöpfer einer solchen, dem Drange ihres Gemüths folgend, nachdem sie die vorgefundenen Ueberlieferungen beseitigt, ihre Anschauungen oder vielmehr die ihrer Zeit dargestellt, so wie die künstlerischen Formen dafür gefunden, so erlangen dieselben bald allgemeine Geltung, werden zum Gesetz erhoben und in Regeln gebracht, und die Schule sucht sich dieselben durchaus anzueignen, ohne den Prozeß durchzumachen, auf dem der Meister sie gewann. Das ist die akademische Periode. Mittlerweile haben aber die Ideen, die den Reformator trugen, im Bewußtsein des Volks gewöhnlich andern Platz gemacht, und es ist somit der Schule nur die leere ererbte akademische Form geblieben, also der Zopf, der einer jeden Kunstperiode anklebt und den man bei den Griechen, bei den Römern, bei den Giottisten, bei den Schulen Raphaels und Michel Angelos wie Dürers ganz gleichmäßig findet, den der griechische Stil wie der gothische aufweist.

Um diese Zeit substituirt man dem Streben nach Wahrheit regelmäßig das nach Schönheit. Das heißt mit andern Worten, man läßt sich nicht mehr von der Natur, sondern von Kunstwerken inspiriren. Diese angebliche Schönheit soll nicht innerhalb der Natur, sondern außerhalb derselben gefunden werden, sie soll nur in dieser oder jener Kunstperiode gekannt, an diesen oder jenen Kunstwerken zu finden gewesen sein. Man studirt nicht mehr die Natur und das Leben, um an der unerschöpflichen Fülle ihrer Erscheinungen und Bildungen Theil zu nehmen, sondern man kümmert sich höchstens noch um ihre organischen Gesetze, man individualisirt nicht mehr, sondern man idealisirt, d. h. man begnügt sich mit einer größern oder kleinern Anzahl dem Meister abgelernter Formen, man setzt die Subjectivität auf den Thron.

Es muß leider zugestanden werden, daß Michel Angelo in dieses Reich der subjectiven Willkür unter den Neuern hauptsächlich den Weg gezeigt hat, da dieser ruhige Geist von dem Streben erfüllt war, die Ideen, die ihn trugen, und die also auch der Zeit gehörten, in Formen zu kleiden, die außer und über aller Tradition nicht nur, sondern auch außer dem Kreise individueller Wahrnehmung überhaupt standen. Das schlimmste aber ist, daß dieser idealisirende Stil der Epigonen, wie wir gezeigt, durchaus keinen eignen Inhalt mehr hat, da er sich vom gesunden Boden des Volksthums losgesagt, sondern nur noch den der vorhergegangenen Culturperiode nachäfft. Diese Künstler können also nicht mehr naiv und frisch empfinden, sondern nur reflectirt denken, die Gedanken aber stellen sie durchgängig geziert, übertrieben dar, um die innere Kälte und Gleichgültigkeit, den Mangel aller Unmittelbarkeit zu verbergen, in der sie sich zu ihrem Stoffe verhalten. Sie gleichen alten Coquetten, die

sich um so ärger aufpuzen, um so heftiger gestikuliren und coquettiren, je häßlicher sie werden.

Je höher nun die vorhergehende Kunstperiode gestiegen war, um so tiefer ist gewöhnlich ihr Fall. Darum hat der der Michel Angeloschen und Raphael'schen Schulen schier drei Jahrhunderte gedauert, und die Carraccisten, die eigentlichen Akademiker in dieser Zeit haben ihn nicht aufzuhalten vermocht, da sie nur doctrinäre Reflexionsmaler waren, und die katholisch religiöse Reaction, die sie trug, ebenfalls eine nicht aus dem echten religiösen Gefühl hervorgegangene war, wie dies auch in der modernen Reaction der Fall ist. Es ist aber bekanntlich ein großer Unterschied, ob man fromm ist aus innerem Drang in echter Demuth, oder nur aus Reflexion, weil man sieht, daß sonst die Welt zusammenfällt. So ward der Sturz so riesig und der Zopf so arg, daß man über ihm den aller vorhergegangenen Perioden eine Zeitlang vergaß. Nur der gesunde Realismus der venetianischen Schule, so wie der Niederländer vermochte über ein Jahrhundert lang seiner Wirkung zu widerstehn, d. h. genau so lange, als sie ihrem eignen Princip nicht untreu wurden.

Jede Kunstperiode fängt also durch eine realistische Belebung und eine Wegwerfung des Idealismus der vorhergehenden an, die sie durch Schilderung des eignen Glaubens, der eignen Interessen ersetzt, dann verliert sie denselben und hält ihn nur durch Reflexion fest, sie wird akademisch und hört idealistisch d. h. zopfig, wenn man lieber will im Manierismus, auf, ihr bleibt nur noch die todte Form, die Larve und Frage eines früheren Glaubens, für den sie alles innere Verständniß verloren, wie wir gezeigt haben.

Es ist nur noch übrig, die Nyanwendung auf unsere gegenwärtige Zeit zu machen.

Was an einem langen Zopf zunächst ins Auge fällt, ist sein reflectirtes künstliches Wesen, die Verleugnung der eigentlichen Natur. Alle Historienbilder des Barockstils sind steife Staatsactionen, sogenannte offizielle Bilder. Man schildert eine historische Begebenheit nicht etwa wie sie ihrem innern Kern nach gewesen sein könnte, sondern als fable convenue, wie sie in der Hofzeitung stand. Da man sich des herrschenden Idealismus halber abgewöhnt hat, in der Natur zu beobachten, wie sich die Menschen bewegen und haben, man also keine neuen und wahr empfundenen unmittelbaren Figuren, sondern nur noch repräsentirende geben kann, so ist der Rückschritt zu den symbolischen ganz leicht, daher die Vorliebe für das kindische Spiel mit Allegorien, die Flut von symbolisirenden Figuren, die eine aussehen wie die andere. Die religiösen Vorstellungen haben denselben repräsentativen Charakter, es wird immer nur Comödie gespielt, und jeder Aeteur sagt: „was ist mir Hefuba!“ Da mich die ganze Geschichte doch eigentlich nichts angeht, so will ich wenigstens möglichst

schön aussehen. Ja selbst Myrtill und Daphne, die frommen Schäfer, schließlich selbst ihre Schafe müssen Attituden machen, um die innere Leere zu verbergen.

Diese repräsentative Kunst der Hauptzopfperiode hätte aber begreiflich nicht so lange dauern können, wenn sie nicht mit der politischen Reaction, mit der Entwicklung des Absolutismus durch Richelieu und Louis XIV. gleichen Schritt gehalten, ihr eigentlicher Ausdruck gewesen wäre, ganz so wie die Erscheinung des Raphael, Titian und Leonardo, des Holbein und Dürer vollständig eine Frucht jenes Jahrhunderts der Aufklärung ist, des Wiederaufblühens der Wissenschaften, dessen letzte bewunderungswürdige Wirkung die Reformation war, wie Dante, Giotto, Nicolo Pisano, Orcagna, Brunelleschi eben so die Erstarkung der italienischen republikanischen Freiheit, der nach dem Untergang der Hohenstaufen wieder gewonnenen nationalen Unabhängigkeit bezeichnen, wie der große Nicolo Pisano in einer Aufschrift am Brunnen zu Perugia selbst ausspricht, ein merkwürdiger Beweis von der Geistesklarheit dieses Mannes. Auch entspricht jene Periode 1250—1360 genau der Erscheinung der demokratischen Gestaltung des Städtewesens in Deutschland, und dem Aufschwung, den die Kunst auch bei uns damals nahm. Wie man denn bekanntlich die Kunstentwicklung niemals verstehen kann, wenn man sie nicht mit der politischen zusammenhält.

Der Anfang der französischen Revolution ist auch das Ende des Zopfes und es wurde derselbe vorläufig durch den antikisirenden Stil Davids ersetzt, der auch in Deutschland an Carstens, Wächter, Wagner, Mathäi, Fäger, Schil seine Vertreter fand, und dessen affectirte Einfachheit gegen das falsche Pathos des Zopfes allerdings ein Fortschritt zur Natur, aber nur ein geringer war, da alle diese Künstler, selbst der beste unter ihnen, Carstens, durchaus nicht von der Natur, sondern nur von natürlicheren Kunstwerken inspirirt sind. — Statt der erlogenen Welt des Zopfes bringen erst Cornelius, Overbeck, Veith, Führich u. s. w. eine ganz neue, die durchaus der Abdruck der damaligen Zeit ist (bei Cornelius des wiedererlangten männlichen Bewußtseins, der deutschen Reaction gegen die Fremdherrschaft, also ganz ähnlich wie bei Giotto und Nicolo Pisano) und der Bewegung der Literatur unsrer classischen Periode entspricht, wie denn auch die Aehnlichkeit Cornelius' mit Schiller ganz unverkennbar in die Augen springt.

Diese totale Veränderung des Inhalts, das rasche Ergreifen der neuen Ideale und Anschauungen, die die damalige Zeit bewegten, ist denn auch der Hauptcharakterzug, das Hauptverdienst der neuen Schule.

Wie Schiller fängt auch Cornelius mit einer gewissen naturalistischen Maplosigkeit an, welche durch die der Dürerschen nachgeahmte Form nur wenig maskirt wird, sich bald aber in Italien vom deutschen Neckenthum lossagt,

um wie Schiller mehr und mehr sich antiken Kunstformen zuzuwenden, ohne deshalb jemals das Streben nach der Wahrheit und Energie des Ausdrucks aufzugeben, der alles andere, selbst die Schönheit aufgeopfert wird.

Ist Cornelius der Ausdruck der Befreiung des Deutschthums, so stellt dagegen Overbeck die religiöse und politische Reaction der Romantiker, deren Schule er durchaus angehört, vollständig dar, und zwar mit weit mehr Talent, als die Schriftsteller dieser Partei, obgleich er das gemachte reflectirte Wesen jener auch nie ganz los wird. Sein Genie lehrte ihn wie Heß, Veith, Führich u. a., was die romantischen Schriftsteller nicht vermocht haben, wahr und edel empfundene Gestalten zu bilden. Es nimmt sich ihre etwas gesucht schlichte Frömmigkeit neben der geheuchelten Ekstase in den Figuren der Zopfmaler immer noch aus wie die lautere reine Natur, sie sind, so eng und kümmerlich uns die Welt vorkommt, in die sie uns führen, doch nach jenen ein ungeheurer Fortschritt zur Wahrheit und Wirklichkeit. Sämmtliche Regeneratoren unsrer Kunst dieser Periode gingen zu Anfang des Jahrhunderts nach Italien und bildeten dort ihre vorher den altdeutschen Malern entnommenen Formen um, um sich die Formengebung der classischen Zeit anzueignen. Damit gaben sie in der Hauptsache ihre Unmittelbarkeit und Frische auf, sie wurden Classificisten, ein verhängnißvoller Schritt für die Meister wie für die Schule. Um die Mitte der dreißiger Jahre hatte indeß die neue Richtung, und sicherlich mit Recht, die unbestrittene Herrschaft in Deutschland errungen, sie hatte alle Akademien besetzt, ja selbst die zweite Generation derselben mit Kaulbach, Schwind, Genelli, Schnorr, Steinla, Daegen, Schraudolph u. s. w. u. s. w. kam bereits zu hoher Geltung. Die drei ersten gewiß mit vollkommenem Recht. Der vielseitigste von ihnen allen, Kaulbach, repräsentirt uns den ganzen politisch-philosophischen Idealismus der Periode von 30—48, sein, wenn auch reflectirter und gemachter, immer aber edler und großartiger Schwung, und die Ironie, der Scepticismus, der alles wieder zerstört, sind echte Kinder dieser vielfach so unwahren, wenn auch glänzend begabten Zeit, der Meines und Heines Wintermärchen sind durchaus derselben Quelle entsprossen. Daß er der Repräsentant dieser Zeit geworden, wird ihn für alle Zeit erhalten, so groß auch die innere Kälte ist, in der er sich zu seinen Stoffen verhält.

Dieser merkwürdige Künstler ist der eigentliche Repräsentant der zweiten Generation der classificirenden Richtung und ihres Endes, wie Cornelius der ihres Anfangs war. So sehr uns der Reichthum seiner Phantasie, die ungeheure Masse seiner Schöpfungen blenden, so wenig kann man sich darüber täuschen, daß er recht eigentlich diese Richtung zu Grabe trägt. Was allein eine Kunst groß machen kann, der Glaube an sich, die Wärme und Begeisterung, die Liebe und der Ernst, die Cornelius in so hohem Grade hat, fehlt ihm gänzlich. Nichtsdestoweniger gehört manches, was er geschaffen,

zum besten was die deutsche Kunst an Conceptionen hervorgebracht, denn die Ausführung läßt in der Regel ebensoviel zu wünschen übrig, ja entbehrt noch mehr der Realität, Lebenswahrheit und Vollendung, die das Kennzeichen classischer Perioden ist, als die übrigen Werke der Schule, ja wir ziehen die disharmonische harte Malerei des Cornelius der süßlichen an die Zopfmalerei erinnernden Kaulbachs noch weit vor. Ueberhaupt ist der letztere eine durchaus weibliche Natur, der erstere eine durchaus männliche, das coquette Wesen ist ein Hauptcharakterzug jener, die sich mit der ebenberührten großen innern Kälte sehr gut verträgt. So schöne Gruppen voll Adels der Form wir Kaulbach verdanken, einen wie großen Kreis von Empfindungen und Leidenschaften er darzustellen versteht, Liebe, Innigkeit, Hingebung sind nicht darunter, man wird unter den sämtlichen Figuren die er je geschaffen keine finden, die diese Empfindungen wahr und innig aussprache, sie nicht durch bloße Süßlichkeit ja Grimasse zu ersetzen suchte. Um so besser gelingt ihm die Darstellung der Nachtseiten des menschlichen Herzens, der Tücke, des Hohns, der Arglist, der Rache und Eifersucht, wie die des Schmerzes und der Wuth, weshalb denn auch seine Darstellungen, wie sehr man sie sonst anerkennen mag, selten einen wohlthuenden erhebenden Eindruck machen, sondern eher das Herz zusammenschnüren, oder die Schadenfreude reizen, wenn uns nicht einmal die schwingvolle Macht und die Schönheit einzelner Gruppen wirklich fortreißt. Er hat in diesem Stücke eine große Aehnlichkeit mit der Rachel, nur daß er umfassender und reicher, niemals aber so intensiv ist als diese.

Ein Grundunterschied seiner Kunst, wie der ganzen Schule, der ihre Werke im einzelnen oft so reizlos macht, selbst wenn uns die ganze Conception gefällt, ist, daß er an den Dingen fast nur den Organismus wiedergibt, aber nicht die Art der Erscheinung, der durchaus die Realität fehlt. Die Kunst hat es aber mit der Erscheinung zu thun.

Schwind ist ein Romantiker wie Uhland, Rückert oder Chamisso, eine lebenswürdige Specialität, fast der einzige ganz nationale Künstler dieser Epoche, da er auch die altdeutschen Formen nie verleugnet hat, während in Genelli's Compositionen uns ganz die Weltansicht Byrons mit Platenscher Reinheit und Größe der Form verbunden erscheint. Auch Heß und Führich haben sich das germanische Element mehr als die andern religiösen Maler zu erhalten gewußt, während sonst der Classicismus immer mehr überhand nahm. Haben nun diese Künstler viel und bedeutendes Neues ihren Vorgängern hinzugefügt, so zeigen uns wie gesagt fast alle übrigen Glieder der Schule mehr jene classificirende Form der zweiten Cornelianischen Epoche als den Geist der ersten, alle miteinander unterscheidet von dieser hauptsächlich eine bewußte Tendenz zur Idealisierung, das eigentliche nationale Lebenselement ist fast ganz verschwun-

den, alles wird dem Stil aufgeopfert, daher dürften wir nur eine Reihe weiterer Namen und Productionen nennen, um männiglich zu beweisen, daß auch dieser Schule der Pöps und zwar ein um so langweiligerer und steiferer nicht mangelt, als er durch keinerlei technische Geschicklichkeit aufgewogen wird, bei gleicher innerer Leere nicht einmal den äußern Reiz der Farbe besitzt.

Wie also der Stoff der Cornelianischen Epoche die deutsche Begeisterung der Freiheitskriege verbraucht, so hatte inzwischen die Schule auch ihre Unfähigkeit bewiesen, etwas zu lernen, sie hatte es nicht vermocht, sich mehr Kenntniß der Natur, eine höhere technische Ausbildung in Rundung und Färbung zu erwerben, sie begnügte sich mit immer geistloserer Nachahmung classischer Muster, ja die Fortbildung ist ihr bei ihrem Cultus der Linie, des Contours, bei ihrer immer ausschließlicher idealisirend gewordenen Tendenz gradezu unmöglich. Mit jenen drei vorgenannten Meistern stirbt Geist und Inhalt aus, die leere Form bleibt, vollkommen unfähig, einen neuen Geist zu fassen. Was dieser classicirenden Schule aber vollkommen alle Wirkung raubt, ist ihr totales Unvermögen, Profangesichte so zu malen, wie wir sie heutzutage verstehen. Sie verhält sich zu derselben just wie Livius zu Mommsen oder Niebuhr, sie macht allemal einen Mythus daraus, sie ist in nichts wahr, weder in der Schilderung der einzelnen Personen, wo ihr alles individuelle Leben abgeht, noch in der Auffassung des Ganzen, das sie als fable convenue behandelt. In diesem Stück hat sie gegen Cornelius, der uns selbst den Olymp zu verlebendigen weiß, die bedauerlichsten Rückschritte gemacht.

Ein neuer Geist, eine neue Zeit waren aber inzwischen erschienen. Die Erschütterungen des Jahres 1848 hatten einen guten Theil unsrer politischen und nationalen Ideale vernichtet, noch mehr zeigten sich die philosophisch religiösen als unzulänglich, Idealismus, romantische Reaction und der Uebermuth philosophischer Speculation, die jenes Jahr miteinander erzeugt hatten, und die in der Literatur der Romantik, der Kunst der classicirenden Schule ihre Hauptrepräsentanten fanden, haben vollständig Bankerott gemacht.

Es mag uns sehr unangenehm sein anzuerkennen, daß unsre Träume vom deutschen Reich vorläufig zerfloßen sind, daß wir uns als unfähig erwiesen haben, diese Ideale ins Leben zu führen, daß die emancipirte Dame mit dem altdeutschen Ritterfräulein der derben Realität der Ruhmagd haben weichen müssen, die Augen aber kann man vor so brutalen Facten deshalb doch nicht schließen.

Es ist im Gegentheil ein glücklicher Beweis von der frischen und gesunden Lebenskraft unsrer Nation, daß sie dieselben nicht geschlossen hat, sondern unverdroffen an die Arbeit ging, ein neues Fundament zu ihrer künftigen Existenz zu legen. Dieses Fundament konnte begreiflicherweise zunächst kein

andres sein, als ein sehr trocken realistisches. Hatte es sich ausgewiesen, daß wir nicht so waren wie wir uns eingebildet, daß die Natur und die Dinge um uns wesentlich anders sich verhielten, als wir geglaubt, und daß sie die idealistische Form nicht vertrugen, die wir ihnen aufzwingen wollten, so war es nicht mehr als billig, daß wir zum Studium dieser Natur zurückkehrten, ihre Gesetze, ihre Bedürfnisse besser kennen zu lernen suchten, kurz daß wir die gesetzvorschreibende idealistische mit der realistischen gesetzsuchenden Gesinnung vertauschten, die bei der Masse, die nicht zum Untersuchen berufen ist, sogar in eine materialistische vielfach umschlagen mußte. Kann man es uns verargen, daß wir, nachdem uns alle unsre Heiligen im Stich gelassen, vorläufig nun einmal gar nichts mehr von Heiligen wissen wollen? Daß wir in der Kunst wenigstens an keine andere Offenbarung glauben als an die, welche die Natur uns täglich durch unsre Sinne predigt. Diese leidenschaftliche Liebe, die durchaus objective Hingabe an Natur und Geschichte sind der wohlbe gründete geistige Inhalt der großen realistischen Revolution, die wir dermalen auf dem Gebiete der Malerei vor sich gehen sehen, nachdem ihr die Wissenschaft die schöne Literatur, ja selbst die Architektur und Sculptur in den Aufbauten und der Rauchschen Bildhauerschule dazu bereits früher den Weg gezeigt haben. Oder wäre das Vornamen der historischen und naturhistorischen Bestrebungen in der Wissenschaft, das Auftreten eines Gerwinus, Mommsen, Sybel, Liebig u. s. w. und wie sie alle heißen, der Dichter Gottlieb, Auerbach, Freytag, Otto Ludwig ihr genauestes Zusammentreffen in Tendenz und Methode mit der realistischen Schule in der Kunst so zufällig und bei letzterer unberechtigt, was man bei den andern längst mit Jubel anerkannt? Man muß merkwürdig verblendet sein, um dergleichen zu behaupten und nicht zu sehen, daß die deutsche Kunst und Wissenschaft damit dermalen nur den alten Antäusprozeß vollführen, und nachdem sie in der Luft besiegt worden, auf der Erde wieder neue Kraft holen, die ihnen sicherlich nicht ausbleiben wird. Es erübrigt uns nur noch den Beweis zu liefern, daß diese just so berechnete, weil eben so notwendige und unausbleibliche Revolution in der Malerei als jede vorhergegangene, auch wirklich schon stattfindet. Wer die Verhältnisse näher kennt, kann darüber freilich nicht im Zweifel sein, zur Orientirung für das große Publicum mögen einige rein statistische Notizen nicht ganz überflüssig erscheinen, um die Allgemeinheit derselben zu zeigen. Indem wir aber hier eine Menge Namen nennen, verwahren wir uns im voraus dagegen, als ob wir in jedem dieser mehr oder weniger begabten Künstler einen Raphael im Keime sähen; indem wir den Irrthum zu bekämpfen suchen als wäre die dahingehende classificirende Schule eine wirklich classische Periode gewesen, müssen wir von vorneherein erklären, daß wir eine solche überhaupt erst dann für möglich

halten, wenn wie zu Ende des 15. Jahrhunderts die durchschnittliche künstlerische Bildung schon einen ungleich höheren Grad erreicht hat als er in Deutschland gegenwärtig noch zu finden ist.

Die ersten Keime der neuen Richtung kommen unstreitig in dem genialen Peter Hesz, später in Ludwig Richter, ja selbst in Lessing, obgleich die beiden letzteren mit einem Fuß noch in der Romantik stecken, zu Tage, weitere Anregung ward in Frankreich durch das Auftreten Delaroche's gegeben, gerade so wie in der Literatur durch Walter Scott, Voz, Macaulay, Thierry und selbst Thiers.

Es ist eine der vielen Schrullen der deutschen Kunstkritik, daß sie das starke germanistische Element, was in der durch Delaroche angebahnten individualisirenden Methode der Historienmalerei liegt, nicht erkannt hat, und doch ist dasselbe so stark, daß der Meister bekanntlich bei den viel mehr zum Generalisiren und zur Manier hinneigenden Franzosen schon bereits wieder als ein überwundener Standpunkt gilt. Die Werke von Delaroche's Schüler Gallait, der das Streben des Meisters mit starker Hinneigung zum Naturalismus fortsetzt, hatten ebenfalls bedeutenden Einfluß, aber doch konnten weder die einen noch die andern die deutsche Kunst umgestalten, bis die durch das Jahr 1848 herbeigeführte Umwandlung die Gemüther neuerer frischerer Formen bedürftig machte, und nacheinander ohne irgend welchen Partezusammenhang eine Menge ähnlicher Talente in Deutschland auf, früher in Berlin Menzel, Schrader, Richter, in Düsseldorf Leuze, Knaus, Köting, Tidemand, in München Piloty, Horschelt, Franz Adam, Knille u. s. w., die alle früher in der Stille sich gebildet hatten, jetzt aber die öffentliche Aufmerksamkeit und Sympathie zum Theil in ungewöhnlichem Maße auf sich zogen, so daß alles ihnen sich zuwendete, daß buchstäblich die ganze jüngere Generation dieser Fahne so ausnahmslos zuschwor, daß z. B. selbst in München, dem langjährigen Siege des Classicismus, unter zwanzig hoffnungserweckenden Talenten unter dreißig Jahren nicht eins ist, welches noch der classischen Richtung angehörte, daß Kaulbach, Schwind, Schraudolph so gut wie keine Schüler haben, und selbst die wenigen, die nothgedrungen die Richtung noch pflegen, sobald sie der Akademie und ihrem Zwang entrinnen, gewöhnlich auch die hoffnungslose Partei verlassen, daß fast alle Künstler, die erst in neuerer Zeit sich Ruf erworben, im Fache der Figurenmalerei Realisten sind, ja daß wenn wir noch Beispiele von äußern Erfolgen anführen sollen, bei der letzten pariser Ausstellung von den drei großen goldenen Medaillen, die auf Deutschland fielen, ihr zwei gehörten, die Knaus und der Bildhauer Rietschel, der der Rauch'schen realistischen Schule angehört, erhielten, während von den Classicisten bloß Cornelius eine solche zuerkannt wurde.

Thatsächlich wird daher der Streit zwischen den beiden Richtungen sehr

bald erledigt sein, da die ältere eine Armee ohne Soldaten ist, die dermalen selbst nicht einmal ausschließlichen officiellen Schutz, die großen Staatsaufträge, noch für sich hat, die sie dem wohlbegründeten Ruhme der Vergangenheit verdankte, den wir weit entfernt sind schmälern zu wollen, den wir vielmehr als ein schönes Besitztum der Nation betrachten, wenn wir auch vertrauen können, daß dieser Classizismus den Bedürfnissen, dem Geschmack und den Neigungen der Gegenwart nirgends mehr genügen kann, ihre Denkungsart, ihre Anschauungen und Empfindungen nirgends mehr widerspiegelt. Denn eine idealisirende Kunst in einer realistischen Zeit wird zu nichts als zu officieller Lüge, während sie bei ihrem Entstehen den höchsten Beruf aller Kunst, die Seele zu erheben und zu erweitern, in ungewöhnlichem Grade erfüllte, denn wer freute sich nicht an dem Ernst und der Größe der Cornelianischen, der Innigkeit und dem Adel der Overbekischen, der Grazie der Schwindschen Zeichnungen? Der Realismus hat bis heute noch kein Talent von so eminenter Stärke hervorgebracht, als es diese drei großen Künstler besitzen, so einseitig ausgebildet ihre Werke auch sind, so sehr sie der technischen Vollendung einer wirklich classischen Periode entbehren. Aber sollen wir uns nicht freuen, daß sie uns einen Frühling, keinen Herbst gebracht? Wenn dies im Augenblicke die Lage der Dinge, wenn nichts gewisser ist, als daß die aus der gegenwärtigen Revolution hervorgehende realistische Kunst bald zur vollständigen Herrschaft gelangen wird, so nehmen wir dies Factum als einen Beweis von Lebenskraft unsrer Nation mit ungetheilter Freude entgegen; denn voraussichtlich wird diese Periode uns erst zu einer eigentlichen classischen verhelfen, als welche man die Cornelianische nicht bezeichnen kann, da ihre Stärke der Composition weit entfernt war, von der Originalität der Form oder von der Meisterschaft der Ausführung irgendwie erreicht zu werden, vielmehr eine tiefe Kluft zwischen beiden immer bestand und sie ihre Aufgaben stets nur auf dem Papiere des Cartons nicht auf der Leinwand zu lösen verstand. Diese Schule ist den Fehler ihres Anfangs nie los geworden neuen Inhalt in alte Formen gießen, sich nicht im Studium der Natur, sondern im Studium anderer Kunstwerke bilden zu wollen. Sie hat deshalb nur einen einzigen naiven Künstler hervorgebracht, Schwind; denn Richter gehört zur größeren Hälfte schon der neuen Zeit an. Lernen wir also immerhin erst die Wirklichkeit verstehen und darstellen, so werden die Talente nicht ausbleiben, die die neuermorbene Geschicklichkeit dann auch wieder zur Lösung der größten Aufgaben der Kunst verwenden und uns eine classische Periode der Malerei schenken werden, wie wir schon eine der Dichtkunst besitzen, deren Werken die hingebende Epoche allerdings noch nichts von gleichem Werth entgegenzusetzen vermocht hat.

Die größten Aufgaben der Kunst liegen für uns aber offenbar nicht da,
Grenzboten II. 1858.

wo sie die alte Schule gesucht hat, in der Nachschöpfung der Ideale anderer Völker und Zeiten. Wenn die griechische Kunst es sich zur Aufgabe setzen konnte, die ihr bekannten Naturkräfte zu personificiren und einen Olymp zu schaffen, in welchen sie ihre großen Männer als Halbgötter und Heroen versetzte, so war sie in ihrem vollen Recht, grade so wie wenn die Kunst des Mittelalters die höchsten Formen für das christliche Bewußtsein fand. Es ist aber eine bloße romantische Grille, wenn sich die moderne Kunst noch einmal an die Lösung dieser schon gelösten Aufgaben macht, da sie die Vorgänger voraussichtlich nie erreichen, geschweige denn übertreffen wird. Wir haben die von unsrer Zeit erforschten und entdeckten Gebiete und Kräfte der Natur zu personificiren, mit ihnen einen Olymp zu schaffen, unsrer Helden und Halbgöttergeschichte zu schreiben und zu malen. Es sind dieß keine andern, als die großen Gesetzgeber im Reiche des modernen deutschen Geistes, die Luther, Friedrich der Große, Lessing, Goethe, Schiller, Mozart, Beethoven, kurz die Schöpfer unserer Cultur, sie werden den Olymp der deutschen realistischen Kunst zu bilden haben, und das Ringen nach politischer und religiöser Freiheit wird der Mittelpunkt der idealen Gedanken sein, wie das Christenthum es im Mittelalter war.

Aus der römischen Kaiserzeit.

Die Frauen.

1.

Schilderungen aus dem Leben der Frauen Roms in der Kaiserzeit können nach der Natur unserer Quellen nur sehr fragmentarisch sein; überdies sind sie ganz und gar auf die Frauen der höhern Stände beschränkt, da wir über den Mittelstand (so weit im kaiserlichen Rom ein solcher existirte) überhaupt sehr wenig unterrichtet sind, und über die Zustände der untern Classen nichts als allgemeine Andeutungen besitzen. Wir bemerken noch, daß wir bei diesen wie bei allen ähnlichen Schilderungen hauptsächlich die Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine im Auge haben.

Der Mädchenstand der römischen Frauen war kurz; kaum dem Kindesalter entwachsen wurden sie schon verlobt und vermählt. Um die Wiege der Kleinen waren Mutter, Großmutter, Tanten und Wärterinnen mit zärtlichen Sorgen und Wünschen geschäftig. Ging die Mutter mit dem Kinde auf dem Arm an einem Tempel der Venus vorüber, so murmelte sie ein inbrünstiges Gebet, die Göttin möchte ihrem Töchterchen Schönheit verleihen. Der Aber-