



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Steinles Frescoentwürfe für das kölnische Museum.

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

## Steinles Frescoentwürfe für das kölnische Museum.

Wer Spaß liebt und gern lachen möchte, dem empfehlen wir als sicheres Mittel einen Gang durch die permanente Kunstausstellung zu Köln, wo gegenwärtig die Entwürfe G. Steinles für die Treppenhausebilder des neuen Museums dem Publicum vorgeführt werden. Es ist, wie jeder Eingeweihte weiß, nicht leicht, in der permanenten Ausstellung zu lachen. Schon die Localitäten, ein Hinterbau auf einem Packhose, erwecken gar trübe Gedanken über die Würde der Kunst in der modernen Handelsstadt. Die Erinnerung, daß hier vor einiger Zeit eine Schlange ungestört hauste, ist nicht geeignet, heiterer zu stimmen, auch die grobe Unempfindlichkeit, welche dem Geruchssinne zugemuthet wird, keineswegs darnach angethan, behaglich anzuregen. Und Behaglichkeit gilt doch als eine Grundbedingung, um für komische Eindrücke empfänglich zu werden. Durchschreitet man vollends das Innere dieser kunstgeweihten Räume, wie es zufällig in diesen Tagen dem Beschauer entgegentritt, mit künstlerischem Schmucke farg bedacht, wegen der vorgerückten Jahreszeit der meisten Schaustücke schon beraubt, — einzelne Spätlinge, wie z. B. ein violett schimmernder Hirtenknabe von Professor Chr. Köhler in Düsseldorf wären im Interesse der Kunst und des Künstlers besser weggeblieben — so kann man sich niederdrückender Empfindungen nicht erwehren. Und dennoch, kaum steht man den colorirten Entwürfen Steinles gegenüber, fühlt man auch schon die Lachmuskeln sich bewegen und ist von allen trüben Gedanken befreit. Um Mißverständnissen vorzubeugen, fügen wir gleich hinzu, daß dieser spaßhafte Eindruck keineswegs vom Künstler beabsichtigt wurde. Die komische Kraft seines Werkes ist nicht die eines fein angelegten und witzig durchgeführten Lustspiels, sondern die einer grausam mißhandelten Tragödie. Wie hart ein solcher Vergleich ist, wie wenig glaubwürdig bei dem ausgedehnten Ruhm, den Steinle genießt, unsere Behauptung erscheinen wird, daß wir es hier mit einer der faulsten Früchte moderner Kunst zu thun haben, wissen wir gar wohl. Wir hätten auch das Schweigen nicht gebrochen, handelte es sich um flüchtige Einfälle eines Anfängers, bestimmt in seinem Skizzenbuch begraben zu bleiben. Im Angesicht eines Werkes jedoch, das auf monumentale Würde Anspruch erhebt und mit einem öffentlichen Bau in Verbindung gebracht wird, das den Intentionen seines Schöpfers gemäß das

Volk belehren und begeistern soll, erscheint das offene Urtheil Pflicht. Ein strenges Urtheil aber ist bei einem Künstler von Steinles reicher Wirksamkeit und glänzender Begabung gewiß gestattet, es wird überdies herausgefordert durch die unbeschränkte Lobspende, die auch diesem Werke gezollt wurde und dasselbe als eine hervorragende Schöpfung unserer Zeit pries.

Ein durch Gemeinsinn ausgezeichnete kölnner Bürger, Hr. Richard, schenkte bekanntlich vor einigen Jahren seiner Vaterstadt die zum Neubau eines Museums erforderliche Geldsumme, er vermehrte sie bereitwillig, als die erste Dotation nicht ausreichte, und beschloß auch die Kosten der innern malerischen Ausschmückung zu tragen. Das Treppenhaus sollte mit einer Reihe von Frescobildern geziert werden. Ihre Ausführung wurde dem im Rheinlande beliebten und bekannten Maler Ed. Steinle aus Frankfurt übertragen, als Motiv der Darstellung die kölnische Kunstgeschichte bestimmt. Eine schlimmere Wahl konnte man nicht treffen. Wir wiederholen hier nicht die grundsätzlichen Bedenken gegen das Einschmuggeln abstracter Vorstellungskreise in das Reich der bildenden Kunst. Sie wurden an einem andern Orte ausführlich vorgebracht, von andern aufgenommen, bald noch weiter ausgedehnt, bald heftig bestritten, so daß vom allgemeinen Standpunkt nicht füglich Neues darüber gesagt werden kann. Da es für unsern Zweck völlig gleichgiltig erscheint, ob wir reinen Verstandesproducten das Recht der bildlichen Verkörperung im Princip zusprechen oder abstreiten, so wollen wir unsern Gegnern alle denkbaren Zugeständnisse machen und gemalte Kunst- und Literaturgeschichten und wenn sie wollen auch Handelsgeschichten und Gewerbgeschichten als durchaus zulässig ansehen. Selbst in diesem Falle bleibt dennoch der Vorwurf einer kölnischen Kunstgeschichte für die malerische Darstellung höchst unglücklich zu nennen.

Die kölnische Kunst besitzt vor jener der modernen deutschen Städte den großen Vorzug einer ziemlich stetigen Entwicklung. Hildesheim spielt nur in der Zeit des Bischofs Bernward eine hervorragende Rolle, die kunstgeschichtliche Bedeutung der sächsischen Städte überhaupt tritt bereits nach dem Ausgange des sächsischen Kaiserhauses zurück, jene der schwäbischen Städte und insbesondere Nürnbergs beginnt erst gegen das Ende des Mittelalters. Köln dagegen, (und in ähnlicher Weise Regensburg) offenbart in seinen Denkmälern Zeugnisse für die deutsche Kunstthätigkeit jedes Jahrhunderts und jeder Stilperiode und spiegelt die Wandlungen der deutschen Kunst treu und vollständig im eigenen Bilde ab. Das ist ein beneidenswerther Vorzug, welcher besonders bei Forschern und Gelehrten dies kölnische Kunstleben in hohe Gunst gebracht hat. Aber auch die Schattenseite fehlt nicht. Vergebens sieht man sich nach inhaltreichen Persönlichkeiten, nach dramatischen Motiven um, vergebens lenkt man den Blick fragend von den zahlreich uns erhaltenen

Monumentalresten nach den lebendigen Schöpfern derselben. Keine Antwort wird uns zu Theil. Die kölnische Kunstgeschichte kennt keine Namen, und wo ausnahmsweise solche auftauchen, sind es eben leere Namen ohne Substanz, hinter welchen auch die kühnste Phantasie kein persönliches, volles Leben zu errathen vermag. Der Laie (oder Laienbruder) Albero, der im J. 1219 die Apostelkirche wölbte, der Goldschmied Gilbertus, der im zwölften Jahrhundert einen kleinen Altar (in der Schloßkapelle zu Hannover) emailirte, das ist so ziemlich die ganze Ausbeute von Künstlernachrichten aus der romanischen Periode. Wer hat die großartig belebte Choranlage in der Kirche Maria auf dem Capitol zuerst gedacht, wer der kölnischen Architektur am Schlusse des zwölften Jahrhunderts die glänzende äußere Decoration verliehen? Welchem genialen Künstler verdanken wir die Wandgemälde zu Schwarzerheindorf, zu Brauweiler und in andern Kirchen des kölnischen Kunstkreises? Wir wissen darüber so wenig, wie über den ersten Dombaumeister und die näheren Umstände, welche die Dombaustiftung begleiteten. Das gleiche Dunkel herrscht über die kölnische Malerschule des funfzehnten Jahrhunderts. Bloßem Zufall verdanken wir die Kenntniß der Namen: Meister Wilhelm und Stephan. Das Resultat einer Combination ist die Beziehung des letzten Namens auf das Dombild, keineswegs noch sicher gestellt die Identität des Dombildschöpfers mit dem aus Constanz gebürtigen Stephan Lorthener, der im Jahr 1452 im Hospitale verstarb. Und wäre dieselbe auch gewiß, für die persönliche Würdigung des Mannes brächte das geringen Gewinn. Drei ziemlich willkürlich erfommene Collectivnamen endlich fassen die ganze Kenntniß in sich, die wir von den Nachfolgern des Meister Stephan besitzen. Auch wenn wir die Kunde von dem Erbauer des straßburger Münsterthurmes: Johannes Hülz aus Köln und von dem in Burgos wirksamen Architekten Johann von Köln heranziehen, wird unsere Anschauung von dem kölnischen Künstlerleben nicht greifbarer. Es ist stets ein bloßes Geschehen, keine lebendige Thaten, die wir erfahren; an die Stelle der sinnlich ansprechenden Erzählung tritt die mühselige Analyse der uns überdies oft nur fragmentarisch erhaltenen Denkmäler. Wer sich mit der Vergangenheit Kölns eingehend beschäftigt hat, weiß wie wir, daß, um einen glücklich gewählten Ausdruck zu wiederholen, die kölnischen Monumente den Palimpsesten gleichen, deren verschiedene Schichten zu trennen und nach Zeit und Charakter richtig zu bestimmen, erst unseren Tagen gelungen ist, und ihre historische Erkenntniß zeichnet sich durch unmittelbare Anschaulichkeit keineswegs aus. Will man in sinnlichen Bildern das alte kölnische Kunstleben uns vorführen, so bleibt nichts Anderes übrig, als zu zeigen, einmal, daß man baute, das andremal, daß man malte. Man kann den Bau verschieden schildern, ihm bald romanische, bald gothische Formen verleihen, man kann in den Gegenständen der malerischen Thätigkeit einen Wechsel eintreten lassen, hier

den unbekanntem Künstler eine Madonna, dort eine h. Ursula malend darstellen, über diese Allgemeinheit hinaus jedoch zu besondern, durch einen lebendigen Inhalt gegliederten, sinnlich ansprechenden Gedanken wird man niemals gelangen.

Wir können unmöglich glauben, daß die Wahl des Gegenstandes zu den Museumsfresken von dem Künstler selbst ausging, wir wollen zugeben, daß ihm die kölnische Kunstgeschichte als das Motiv der Darstellung aufgedrungen wurde. Wenn wir ihn aber auch freisprechen von der Schuld, einen ungefügigen und für die bildliche Verkörperung durchgängig spröden Vorstellungskreis gewählt zu haben, so bleibt doch die viel größere Schuld an ihm haften, daß er die innerhalb dieser Grenzen gestattete Freiheit theils nicht zu gebrauchen verstand, theils in schönester Weise mißbrauchte.

Jeder Billigdenkende würde den Künstler gerechtfertigt finden, hätte derselbe eine einfache Decorationsarbeit geliefert. Ein Treppenhaus hat nicht die Bestimmung, die Eintretenden zum ruhigen Verweilen einzuladen; flüchtigen Fußes pflegt man dasselbe zu durchheilen, um zu dem innern Kern des Hauses zu gelangen. Da aber vielleicht die Absicht thatsächlich vorlag, das Treppenhaus zu dem bedeutsamsten Raume zu gestalten, solche Mißgriffe sind ja leider heutzutage förmlich traditionell geworden, so wollen wir auch das dem Künstler zu Gute halten, daß er die Schranken der Decoration überschritt und nicht bloß die Vorbereitung und Anregung der Eintretenden zum Ziele setzte, sondern hier im Vorraume die Belehrungen und Genüsse ideell zusammenfaßte, die eigentlich erst im innern Heiligtum den Beschauer erwarten. Zwei Wege, keiner tadellos, aber beide erträglich, standen dann dem Künstler offen. Wir haben oben den eigenthümlichen Vorzug des kölnischen Kunstlebens hervorgehoben, und die Thatsache erwähnt, daß die kölnische Kunst des Mittelalters jeden Schritt und jedes Glied der allgemeinen deutschen Kunstentwicklung in sich widerspiegelt. Indem man das Schickal der kölnischen Kunst verfolgt, lernt man den Gang und Verlauf der mittelalterlichen Kunst überhaupt kennen. Auf dieses Zusammenfallen des Allgemeinen und Besondern gestützt konnte der Künstler in Hauptbildern nur das sinnliche Auftreten des mittelalterlichen Kunstlebens vorführen, in Randbildern sodann die wichtigsten Kunstereignisse auf kölnischem Boden andeuten. Darin werden wol alle mit uns einverstanden sein, daß die Stiftung der Pantaleonskirche durch Erzbischof Bruno, jene der Apostelkirche durch Pilgrim, der Georgskirche durch Anno u. s. w. nichts für die malerische Wiedergabe Faßliches und Greifbares in sich schließen, daß es am wenigsten gestattet ist, diese Stiftungen eine nach der andern dem Auge vorzuführen, da kein innerer Unterschied zwischen ihnen waltet, und die Malerei, wollte sie dieser Aufgabe sich unterziehen, offenbar zu der erniedrigenden Rolle einer chronologischen Tabelle ver-

urtheilt würde. Wohl an, so fasse man den allgemeinen Kern, der in diesen Stiftungen sich wiederholt, zusammen, schildere den Vorgang ein für allemal in den lebendigen Zügen, wie uns solche in Klosterannalen zahlreich genug erhalten sind.

Wir führen z. B. die Beschreibung an, welche ein bekannter alter Annalist vom Neubau der Klosterkirche S. Trond liefert, und die in so vielen Fällen wiederkehrt, daß sie füglich das Ansehen einer allgemein giltigen Regel ansprechen kann. „Wunderbarlich,“ sagt er, „war es anzusehen, aus welchen Entfernungen und in welcher Fülle die Menschen herbeiströmten, mit welchem Eifer und welcher Freude sie Steine und Kalk und Holz und alles, was die Nothdurft des Baues verlangte, herbeischleppten. Kein Berg und kein Fluß hemmte ihre Schritte. Die Begeisterung, die sich in Hymnen und Gebeten aussprach, ließ sie nicht warten, bis Brücken gebaut und Gräben ausgefüllt wurden. Hunderte und Hunderte von Armen waren bereit, die schwersten Säulenlasten durch die Tiefen der Flüsse und über die Spizen der Berge zu ziehen. Am Tage der Grundsteinlegung selbst eilen die Grafen und Ritter der Landschaft herbei, umgeben von ihren Weibern, Söhnen und Töchtern, um ihren Tribut zu zollen; alle legen ihren Eckstein und auf diesen ihren Beitrag zum Baue; ihnen folgen die Niederen, die Gemeinden bis zum Ärmsten, alle opferwillig, alle voll Hast und Eile, nach ihren Kräften das Gotteswerk zu fördern.“ Um ein solches Hauptbild konnten ohne Zwang die um die kölnische Kunst verdienten Kirchenfürsten, die entsprechenden localen Ereignisse angebracht werden. Wir wissen aus der kölnischen Kunstgeschichte selbst, welchen mächtigen Anstoß zur Bauthätigkeit Uebertragungen von Reliquien darboten. Wie nahe lag es da, eine solche Translation und was gewöhnlich mit derselben zusammenhängt, die Ausstrahlung wunderthätiger Kraft von den Reliquien und infolge dessen wiederholte Pilgerfahrten zu schildern. Wer nur einigermaßen mit der Geschichte des Mittelalters vertraut ist, kennt die lebendigen, farbenreichen Bilder, welche namentlich alte Klosterannalisten von solchen Pilgerzügen entworfen haben. Die Straßen, ja die Felder und Wiesen selbst erscheinen besät von den Heilung suchenden Fremden. Die Häuserzahl reicht nicht aus, sie alle zu bergen, Zelte werden aufgeschlagen, Laubhütten errichtet. Durch die Reihen der Andächtigen drängen sich die Händler und der große Haufe der Betriebsamen, die auf die leibliche Nothdurft der Pilger rechnen und auf Saumthieren und Karren alles herbeigeführt haben, was die Bedürfnisse derselben befriedigen oder ihre Kauflust reizen könnte. In der Nähe der Kirche staut sich das Gedränge an. Hier haben die Opfereinnehmer ihren Platz aufgeschlagen, die im Schweiß ihres Angesichtes empfangen, was Frömmigkeit und die dankbare Hoffnung, von leiblichen Schäden und geistigen Nöthen geheilt zu werden, ihnen darbringen.

Die Thiere aller Art, Wachs und Hanf, Brot und Käse, die unzählbar gereicht werden, finden keine Beachtung, kaum ist es möglich, die Summe der kostbaren Geschenke zu übersehen. —

Mit leichter Mühe könnten wir solche Bilder des mittelalterlichen Lebens, in welchen uns die Wurzeln der künstlerischen Begeisterung entgegentreten, vervielfachen. Doch wozu. Ist es ja doch bekannt, daß grade jene Künstler, welche der Wiederbelebung mittelalterlicher Kunstformen am eifrigsten das Wort reden, die leichteste Kenntniß vom Inhalte des Mittelalters besitzen und mit banalen Kunstphrasen und schlechter Zeichnung ihren Enthusiasmus auszahlen.

Noch ein anderer Weg stand offen. Wie überall, so hat auch in Köln die Kunst einen unmittelbaren und nothwendigen Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen und politischen Leben. Für den Aufschwung der Kunst in einem bestimmten Zeitalter, für ihren Niedergang, für die besondere Richtung, die sie einschlägt, ihre heiteren oder glänzenderen Formen finden wir stets den ausreichenden Grund in den gleichzeitigen oder kurz vorangehenden allgemeinen Zuständen. Dem Künstler, der diesen Wink benutzte, bot sich insbesondere in Köln eine Fülle malerischer Bilder. Und diese fielen nicht etwa aus dem Rahmen, der seine Thätigkeit umspannte, heraus, sie waren fruchtbar an unmittelbaren kunstgeschichtlichen Beziehungen. Welches Leben hätte z. B. die Schilderung des Einzuges der hh. drei Könige in Köln entfaltet, an welchen schon alte Berichte den Beginn des Dombaues anknüpfen; an die Bauthätigkeit in Köln im elften Jahrhundert erinnert der kölnische Aufstand zu Ostern 1074, der ja seine Veranlassung darin gefunden haben soll, daß die Bürgerschaft dem heiligen Anno den Thurbau bei St. Georg, ein gefürchtetes Zwinguri, wehren wollte. Die nüchterne Kunstkritik unserer Tage hat freilich diesen Zusammenhang zerstört und den späteren Beginn des Thurbaubaus nachgewiesen. Die Thatsache ist aber mindestens ebenso wahr als die Geburt Rubens' in Köln, der trotz der erwiesenen Thatsache, daß Rubens zu Siegen geboren wurde, dennoch in Steinles Bildern eine Stelle fand.

Wir halten uns nicht länger bei diesen Vorschlägen auf. Genug daß wir zeigten, wie sich selbst dem undankbaren Stoff eine bildliche Schilderung, der kölnischen Kunstgeschichte malerische Seiten abgewinnen ließen. Wie hat Steinle seine Aufgabe gelöst?

Für den Grundton, der in Steinles Schilderung angeschlagen wird, haben wir keinen Namen. Wir denken vom Idealismus viel zu hoch, um ihm ein Werk, an dessen Schöpfung die künstlerische Phantasie nicht den geringsten Antheil hat, anrechnen zu wollen; wir finden auch nichts von der eingehenden Liebe zur Wirklichkeit, nichts von der naiven, frischen Lebensfülle, die an und für sich poetisch wirkt und vollends eine große Anziehungskraft bewährt, wenn

ein leiser Hauch von Humor die Darstellung durchzieht. Der Künstler und seine Freunde werden uns wahrscheinlich grober Unwissenheit beschuldigen und uns empfehlen, die Wandgemälde des pisaner Campo Santo, die Leistungen der älteren italienischen Schulen genauer zu studiren. Dort wird, wenn wir nicht irren, das Vorbild der Steinleschen Werke zu suchen sein. Das Gerücht behauptet nämlich, daß Steinle jener ästhetischen Anschauung huldige, welche in der Rückkehr zur Formenweise der echten Präraphaeliten das Ziel der modernen Kunst erblickt. Zum Glück für Steinles Künstlerruf offenbaren seine besseren Leistungen, daß er Theorie und Praxis wohl zu scheiden weiß, und während er sich zur Lehre der Naturverächter hält, das Beispiel eines gewandten und fleißigen Naturstudiums gibt. Wir hätten auch die Sache hier nicht weiter berührt, hätten wir nicht jüngst in Erfahrung gebracht, daß es eine beliebte Vertheidigungswaffe einzelner Künstler und ihrer literarischen Trompeter ist, dem tadelnden Urtheile über ein Kunstwerk das Muster irgend eines alten großen Meisters drohend entgegenzuhalten. Findet Kaulbach angeblich in Raphael einen sichernden Schild, warum sollte nicht zu Steinles Gunsten Orcagna oder Benozzo Gozzoli angerufen werden. Wie wenig sein Werk mit den naiven, lebenerfüllten Schilderungen der alten Florentiner etwas gemein hat, mögen die Leser selbst beurtheilen. Das erste große Wandbild versinnlicht die kölnische Kunst in der römisch-fränkischen und romanischen Periode. Damit wir nicht darüber im Unklaren bleiben, daß die kölnische Kunst keineswegs, wie es von der hellenischen behauptet wird, in der unmittelbaren Heimath geboren wurde, wird der landschaftliche Hintergrund zur symbolischen Darstellung der Vorgeschichte der kölnischen Kunst benutzt, ihr Stammbaum auf diese Art geliefert. In der linken Ecke begegnet unser Auge den ägyptischen Pyramiden, an welche sich die Akropolis von Athen und das römische Capitol anreihen. Schneebedeckte Berge deuten den geographischen Weg an, den die Kunst nahm, um von Rom durch das Alpengebiet zum rheinischen Siebengebirge zu gelangen, das wir an der rechten Ecke des Bildes gewahren. Der Eindruck, den diese Zusammenstellung von Linien und landschaftlichen Fragmenten (als Vorbild dienen ohne Zweifel die vergleichenden Höhentabellen in geographischen Werken) auf das Auge ausübt, braucht gewiß nicht näher beschrieben zu werden. Dieser „symbolisch-landschaftlich-historische“ Hintergrund schließt die Hauptscene oder richtiger gesagt die verschiedenen Gruppen ein, welche die ältere kölnische Kunstentwicklung charakterisiren sollen. In der Mitte steht die heilige Helene, welche aus den Händen eines Baumeisters den Entwurf zum Gereonsdome prüfenden Auges entgegennimmt, mehr im Vordergrunde links bemerken wir Kaiser Constantin auf dem Throne, hinter welchem der letzte ubische Varde ernst horchenden Kriegsgesellen Lieder singt. In Stellung und Bedeutung Constantin ent-

sprechend ist sodann rechts im Vordergründ Karl der Große thronend angebracht, von Eginhard, Alcuin, Turpin u. a. umgeben, und das ganze Bild endlich durch die Kirchenstifter der romanischen Periode, die in einer Kirchenbank sitzend die betreffenden Modelle vor sich halten, abgeschlossen.

Was wir zuerst tadelnd hervorheben müssen, ist die durchaus ungenügende und schiefe Charakteristik der kölnischen Kunst. Große und gegründete Bedenken lassen sich schon gegen das Herbeiziehen Constantins anführen, da dessen Brückenbau doch unmöglich als ein Moment der kölnischen Kunstgeschichte gelten kann. Vollends unbegreiflich erscheint aber die anspruchsvolle Stellung Kaiser Karls d. Gr., der bekanntlich auf die kölnische Kunst, wie auf die Geschichte Kölns überhaupt nicht den geringsten Einfluß übte. Wir hatten Steinle in Verdacht, daß er das aachner Münster mit dem kölnner Dom verwechselt habe, als wir uns erinnerten, daß Boisserée in seiner Geschichte des kölnner Domes sagt: „Die drei christlichen Kaiser, welche am meisten Epoche gemacht, Konstantin, Karl d. Große und Friedrich Barbarossa übten auch auf den Bau der kölnner Domkirche großen Einfluß.“ Offenbar liegt in diesem Ausspruch die Quelle der Schilderung Steinles vor uns. Mit dem würdigen Boisserée wollen wir keineswegs über seine Ueberschätzung des ältern kölnner Domes rechten, ihn nicht anklagen, daß die kunsthistorische Bildung zu seiner Zeit eine mangelhafte war, dagegen verargen wir es dem Künstler, daß er aus antiquirten Büchern Belehrung schöpfte, und sich in der kölnischen Geschichte nicht besser und genauer umsah. Hätte er das gethan, er würde nicht die weitere, noch viel gröbere Sünde verschuldet haben, daß er die Vertreter der romanischen Periode in einen Winkel zurückschob, als ob während dieses Zeitraumes die Kunst zu Köln bedeutungslos geblieben, und erst mit dem Antritt des gothischen Stiles zu neuem Leben erwacht wäre. Steinle hat keine Ahnung von der Macht und Herrlichkeit der kölnischen Kunst während der romanischen Periode, er weiß nicht, daß sie grade im 12. Jahrhundert ihren eigenthümlichen, reichen und reizenden Ausdruck gefunden, ihre Blüte über alle Gattungen der Kunst ausgedehnt, mit einem Worte ihren Höhepunkt erreicht.

Und wären noch die fremden Eigenschaften des Bildes darnach angethan, uns die schlechte Wahl der Motive vergessen zu lassen. Aber auch in dieser Hinsicht befriedigt es die billigsten Anforderungen nicht. Die beiden Kaiser machen den Anspruch, als die Mittelpunkte der Scene zu gelten. Damit steht es in schneidendem Widerspruche, daß sie für ihre Umgebung auf dem Bilde so gut wie gar nicht vorhanden sind, diese für sich thätig auftritt, und durch Stellung und Bewegung eine vollkommene Unbekümmertheit um die beiden Helden ausdrückt. Wenn den letztern eine gewisse statuarische Existenz verliehen wäre, so könnte man dieselbe rechtfertigen, wenn nur nicht wieder ins-

besondere Constantin durch Blick und Bewegung zur dramatisch thätigen Persönlichkeit gestempelt würde. Es fehlt, kurz gesagt, die Einheit der Composition, die bei einem größeren decorativen Werke nicht füglich entbehrt werden kann. Noch schlimmer ist es freilich bei dem zweiten Wandbild, welches die gothische und Renaissanceperiode behandelt, in dieser Hinsicht bestellt.

Wir wohnen im Mittelgrunde der Grundsteinlegung zum kölnner Dome durch Erzbischof Konrad von Hochsteden bei, die mit dem obligaten Prunkapparate ausgestattet ist und wie die in Wirklichkeit geschaute Scene den Beschauer mit unendlicher Langeweile erfüllt. Doch das ist nicht der Vorwurf, den wir auf Steinle laden. Er folgte darin eben der allgemeinen Meinung, welche hohen Stil und erhabenen Ausdruck mit bedeutungslosen Prunkscenen am besten vereinbar wähnt. Hätte sich Steinle nur in den Schranken der gewöhnlichen Tradition gehalten. Er wollte aber auch pikant sein, durch frische, lebendige Motive ergößen und zerstörte dadurch alle einheitliche Wirkung. Lächerlich erscheint die gesuchte Stellung eines Steinmeger, der mit eingestemtem Arm und gehobenem Bein man weiß nicht gegen wen seinen kriegerischen Muth wendet. Er paßt vortrefflich zu zwei Rittern und papageiengrünen Pagen, die auf der andern Seite der Handlung zusehen und ihr Aeußeres der Kumpelkammer eines kleinstädtischen Theaters entlehnt haben. Die linke Ecke des Bildes nehmen Albertus Magnus auf der Kanzel, Duns Scotus auf einem Spaziergange begriffen, Thomas von Aquino, Casar von Heisterbach und andere Kleriker ein, Gestalten, die passend gewählt, aber unglücklich zusammengestellt sind, nicht die Ruhe athmen, die den Trägern eines symbolischen Gedankens, den Figuren eines decorativen Bildes innewohnen soll und doch über die verfehlten Ansätze zum Leben und individueller Bewegung nicht hinausreichen. Das Drolligste aber sind schon die Repräsentanten des Hansabundes, welche auf der andern Seite in der Nähe von Geldorp und Rubens mit ihren Fahnen zu einem Kreise, als ob sie ein Ringelspiel beginnen wollten, sich scharen und von welchen der eine, wahrscheinlich um das kölnische Element schärfer anzudeuten, dem h. Gereon im alten Dombilde in den Fehlern ziemlich treu nachgebildet ist.

Wahrlich, schmeichelhaft für den Künstler fiel unser Urtheil in Bezug auf diese beiden Bilder nicht aus. Ihre Motive sind theilweise ohne Kenntniß der kölnischen Geschichte ausgewählt, die Composition entbehrt des phantasievollen geistigen Lebens, der Verstand wurde zu Hilfe gerufen, um mühselig die einzelnen Figuren und Gruppen zusammenzusetzen, in dem Detail werden arge Flüchtigkeiten wahrgenommen, im Ausdrucke, so weit nach den Entwürfen geschlossen werden kann, nur scharfe Extreme beliebt, insbesondere in der Darstellung der Erzbischöfe aller Adel, jegliche Würde vermißt. Und dennoch sind die bis jetzt geschilderten Bilder wahre Meisterwerke, voll genialen

Schwunges und sittlicher Kraft, wenn man sie mit den beiden Bildern vergleicht, welche das moderne Kunstleben Kölns behandeln.

Der dritte Entwurf führt uns Wallraf und seine Zeitgenossen vor. Der liebenswürdige Kanonikus, dem Köln sein Museum verdankt, stützt sich links im Vordergrunde auf das berühmte Medusenhaupt, das hier nicht allein als das werthvollste Stück die ganze Sammlung Wallrafs vertritt, sondern auch nach der Intention des Künstlers die classische Kunstrichtung jener Zeit versinnlichen und dieses Bild mit der vorangehenden Schilderung der Renaissanceperiode vermitteln soll. Wallraf zur Seite stehen Denoël, ein in Localkreisen wohlbekannter Kunstliebhaber und der pariser Architect Gau, welcher schon in frühester Jugend seine Geburtsstadt verlassen; diesem schließen sich Görres und Bertrano an, den Mittelpunkt aber nimmt Friedrich Schlegel mit dem Brüderpaare Voisserée ein, welche beide, insbesondere aber Melchior Voisserée mit einem Paß Bilder unter dem Arme sich eiligt, als suchten sie nach vollbrachter Schuld ihr Heil in der Flucht, von der Mittelgruppe entfernen. Wir sagen nichts von der zopfigen Weise, in welcher Steinle moderne Figuren durch umgeworfene Mantelstücke zu stilgerechten Gestalten zuzugt, nichts von der gezwungenen und für die Freunde des Hrn. Richardz peinlichen Stellung, welchen dieser, von einem Genius mit Fingern gewiesen, auf dem Bilde einnimmt, nichts von der historischen Lüge, als ob Friedrich Schlegel seinen kölnischen Freunden erst die Wunder der mittelalterlichen Kunst geoffenbart, da wir doch die sichere Kunde haben, daß das Gegentheil stattfand. Empört und entrüstet sind wir aber und mit uns alle Gutdenkenden über den an den Brüdern Voisserée verübten Frevel. Man muß nämlich wissen, daß eine Partei in Köln es diesen berühmten Kunstsammlern gar sehr verargt, daß sie zahlreiche Werke der altkölnischen Schule vor dem sichern Verderben gerettet, und durch ihre Sammlung Kölns Ruhm gegründet. Dieser Aerger wurde im Laufe der Zeiten mythenbildend und brachte Anekdoten zur Welt, als ob M. Voisserée in seinem Sammeleifer keine Grenzen und Schranken gekannt. An diese gemeinen wohlbekannten Gerüchte denkt unwillkürlich der Beschauer beim Anblick des fliehenden Voisserée, an dieselben, so müssen wir leider annehmen, um uns die Composition erklärlich zu machen, dachte auch der Künstler. Voisserée theilt übrigens das Schicksal, dem Spotte Preis gegeben zu werden, mit gar hohen Häuptern. Auf dem Gegenbilde malte Steinle als Hauptfigur die riesige gothische Kreuzblume, die vollendet vor dem Domportal aufgestellt und der Bewunderung des königlichen Protectors und des ganzen Hofes vorgehalten wird. Die Auffassung dieses Actes ist so trivial, die Geberde des königlichen Schutzherrn, das Costüm seiner Umgebung (stilisirte Soldatenmäntel mit herabhängenden Ärmeln) so nahe

an die Carikatur streifend, daß es nicht Wunder nehmen kann, wenn die ganze Darstellung von vielen als eine unschickliche gebrandmarkt wird.

Das ist ja, so hörten wir oft vor den Bildern ausrufen, derselbe Stil, die gleiche frivole Auffassung, welche die Wandbilder an der neuen Pinakothek zu München charakterisirt. Wir geben diese Verwandtschaft bereitwillig zu, finden darin nur ein erschwerendes Moment für Steinles Schuld. Er muß doch die Aufnahme, die diesen Illustrationen zu Theil wurde, kennen, er muß wissen, daß selbst der Ruhm und die hohe Liebe, die Kaulbach in den weitesten Kreisen genießt, den Künstler nicht vor herben Vorwürfen sicherte. Kaulbach hat des Gelungenen und Geistreichen sonst so viel geschaffen, daß ihm leicht dieser eine übermüthige Schritt nachgesehen werden konnte. Diese Nachsicht traf aber nur des Künstlers Person, nicht die Sache. Darin blieb alle Welt einig, daß es nicht geduldet werden darf, daß Caricaturen in die monumentale Kunst sich einmischen und das Andenken würdiger Männer dadurch, daß man sie ewigem Spotte Preis gibt, erhalten werde. Ebenso gut könnte man die Helden classischer Tragödien in Karrenjacken auftreten lassen. Steinles Vorgang wird durch nichts entschuldigt, nicht einmal originell ist er in seinen Frescospäßen. Ihm geben wir den guten Rath, die beiden zuletzt besprochenen Bilder zurückzuziehen und zu vernichten. Nicht einmal zum Bewahren in der Mappe sind sie gut genug. Von jenen aber, die über den Museumsbau zu Köln zu entscheiden haben, verlangen wir, daß sie sich selbst und ihre Stadt nicht herabwürdigen durch die monumentale Verewigung von Einfällen, die nicht witzig genug sind, um das Kränkende, was in ihnen liegt, vergessen zu machen. Langweilige und formell mangelhafte Bilder mögen in Gottes Namen gefertigt werden, dagegen wird die öffentliche Meinung nicht mit Erfolg ankämpfen können. Hoffentlich ist sie aber noch stark genug, daß ihre Warnung dort, wo sittliche Interessen verletzt werden, nicht gänzlich überhört wird.

## Johannes von Müller und seine Zeit.

### 9. (Schluß.)

„Ueber Ihrem Geist,“ schreibt Böttiger 7. Mai 1807, „nachtet eine schwere Wolke, das ahnte ich aus Ihren Briefen . . . Es ist nicht Vorwitz, sondern innigste Theilnahme, wenn ich zuweilen den Schleier zu lüpfen wünschte, der Ihre künftige Bestimmung verhüllt. So viel begreife ich, daß der in die ausgemergelte Residenz zurückkehrende König sehr schmale Bissen zuschneiden