



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

μ. σ: Die deutsche Kunst und Kanlbachs Zeitalter der Refomation.

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

Die deutsche Kunst und Kanlbachs Zeitalter der Reformation.

Es war ein kühner Gedanke, den man vor Jahren in Berlin faßte und alsbald auszuführen beschloß, im Treppenhause des neuen Museums „die gesamte Culturentwicklung der Menschheit in ihren geschichtlichen Hauptphasen“ zur Darstellung zu bringen. An dem Hauptsitze der norddeutschen Intelligenz wollte man auch auf dem Gebiete der Kunst durch die That beweisen, daß endlich der menschliche Geist zur Reife und Selbständigkeit gelangt sei. Es sollte sich zeigen, daß nicht mehr die heiteren Gestalten einer spielenden Mythenwelt und die religiösen Vorstellungen eines jenseitigen Reiches seine Phantasie erfüllen, sondern daß er von der geschichtlichen Wirklichkeit als von der wahren Heimath des Menschen in der Kunst wie in der Wissenschaft Besitz ergreife. Die Errungenschaft der modernen Philosophie, daß im Verlauf der Weltgeschichte der menschliche Geist fortschreitend sein eignes Wesen entwickle, daß die Götterkreise der verschiedenen Zeitalter ebensowohl wie die Handlungen und Schicksale der Nationen nur seine Erzeugnisse auf den verschiedenen Stufen seines Fortganges seien, daß ebendeshalb der Mensch erst im Verständniß der Geschichte zu sich selbst und auf seine eigenen Füße komme — diese Einsicht, eben erst aus dem Kopfe des Denkers hervorgegangen, sollte unverzüglich an den öffentlichen Wänden ihren sichtbaren Ausdruck erhalten.

Nun schien auch der Kunst geholfen. Diese hatte durch die neue Weltanschauung, welche die Phantasie entvölkerte und auf das greifbare Diesseits verwies, vorerst nichts gewonnen, dagegen ihren ganzen bisherigen Besitz eingebüßt. Den Gestalten, die sie Jahrhunderte lang in sich getragen, war die Seele genommen:

„Und der alten Götter bunt Gewimmel
Hat sogleich das stille Haus geleert.“

In der Gegenwart, die von der Staatsmaschine bis zum Frack mit Selbstzufriedenheit den Charakter der knappsten, überlegtesten Nüchternheit zur Schau trägt, konnte sie keinen Ersatz finden. Aber die Geschichte als das ächte, unvergängliche Reich des menschlichen Geistes war ja entdeckt, und an die Kunst, die jung und unreif, verlassen und rathlos bei Seite stand, erging nun

vom ersten bis zum letzten Aesthetiker der einmüthige Ruf: „Greife zur Geschichte, male die großen Wendepunkte, in denen sich der Geist zur entscheidenden, die Geschichte einer Welt bestimmenden That zusammenfaßt, aus denen ja seine Unendlichkeit in Einen Strahl gesammelt leuchtet, und du wirst das moderne Ideal schaffen, das keinem früheren weder an Gehalt noch auch an Schönheit nachstehen wird.“

Berlin unternahm es, die neue Epoche, welche sich unvermuthet der Kunst aufthat, mit einem großen Beispiel einzuleiten. Eine umfassendere Aufgabe war der monumentalen Kunst noch nicht gestellt worden: das ganze geschichtliche Leben sollte in seinen Hauptmomenten durch einen Cyklus von Gemälden veranschaulicht werden. Also nicht ein einzelnes Ereigniß, nicht die eigenthümliche Erscheinung dieses oder jenes Weltzustandes, sondern der eigentliche Kern der Geschichte, ihre Seele, wie sie in den einzelnen Höhepunkten ihrer durch die Zeiten und Nationen fortlaufenden Entwicklung herausschlägt.

Wir untersuchen hier nicht, wie weit diese Lichtblicke der Geschichte malerisch sind und Vorwürfe der Kunst werden können, ohne ihr Zwang anzuthun, auch dies nicht, ob in dem Nebeneinander solcher Darstellungen der Beschauer auch nur eine Ahnung von dem großen Lauf der Dinge erhalten kann. Aber zweierlei Bedenken, die sich dem Unternehmen entgegenstellen, sind um so mehr hervorzuheben, als sie von vornherein unbeachtet geblieben sind.

Die Ergebnisse des geschichtlichen Denkens wollte man von der bildenden Kunst festgehalten sehen; aber ob diese Stoffe Leben und Gestalt in der Phantasie gewinnen können, von der doch allein die Kunst ihre Vorwürfe empfängt, darnach frug man nicht. Der Künstler braucht ein Object, das seine Phantasie entzündet, weil es in der allgemeinen Phantasie, in der inneren Anschauung des Volkes lebendig und wirksam ist. Die weltgeschichtlichen Ideen aber und ihre Verwirklichung im Weltenlauf sind erst Ergebnisse der Forschung und der allgemeinen Phantasie noch ebenso fremd, als Raum und Zeit nach Kantischen Begriffen. Vor solchen historischen Stoffen steht der Künstler wie vor einer starren Masse, der er mühselig von außen den Lebenshauch erst einblasen muß, statt daß sie aus sich selber bewegt ihm lebendig entgegenkommt. Diese Schwierigkeit ist mit die Schuld, daß er gegenwärtig zwischen zwei entgegengesetzten, gleich einseitigen Richtungen hin- und hertreibt. In der einen hält er sich an das Aeußerliche der Geschichte, an ihr Kleid, die malerische Erscheinung ihrer Trachten und Geräthe und an die Haut gleichsam ihrer Individuen: der neueste Realismus. In der anderen holt er die Gestalten und Bilder der Mythe, welche die Kunst als abgethan eben erst zur Seite gelegt hat, als einen ihm geläufigen Apparat wieder hervor, um das, was er in seiner eigenen Erscheinung nicht recht fassen kann, wenigstens annähernd durch die noch immer denkbaren Figuren einer vergangenen Phantasiwelt zu verbildlichen.

Diese Richtung, mit der wir es hier zu thun haben, hat bekanntlich Kaulbach ausgebildet. Aber weil jene Welt nicht mehr im Künstler wirksam ist und ihre Gestalten zum leeren Zeichen herabgesetzt sind, werden sie nur noch wie ausgehöhlte Schemen aussehen, wie die abgezogenen Hüllen, die Tricots einer längst begrabenen Götterwelt. Der Meister, der sich berufen fühlte, die monumentale Kunst unseres Zeitalters im Berliner Treppenhause zu vertreten, war ganz dazu angethan, durch die ebenso unwahre als unreine Vermischung der mythologischen mit der wirklichen Welt beiden gleich übel mitzuspielen. Ihm fehlte ebenso sehr der ächte historische Sinn, als die Empfindung für die stillen Gestalten einer ächten künstlerischen Phantasie. Der Maler früherer Zeiten, glücklicher Kunstperioden verband heiter und harmlos die Geschichte mit der Mythe; denn eben dieses Ineinanderspielen der realen in die Phantasiwelt und umgekehrt lag in der Anschauung jener Zeitalter. Allein die Gegenwart denkt anders, sie hat die Seele des Lebens und der Geschichte ganz in das Diesseits verlegt, im Reich der Mythe das bloße Spiegelbild des menschlichen Innern erkannt, das daher nur noch wie ein Phantom vor dem geistigen Auge steht. Will uns der Künstler diese idealen Gestalten um ihrer Schönheit willen zurückrufen, gut, wenn er sich für sie begeistern und uns diese Begeisterung mittheilen kann; aber er vermische beide Kreise nicht, und will er uns Geschichte malen, so suche er nicht durch diese Schemen des „oberen Stockwerkes“ für die nichtsagende Hölzernheit seiner auf der Erde sich umtreibenden „historischen“ Personen einen Ersatz zu geben. In der That ein bequemes System, an die Gespenster in der Luft gewissermaßen die Schönheit, an die irdischen Figuren den geschichtlichen Charakter zu vertheilen und durch die Beziehung beider in das Ganze eine Art Seele zu bringen. Nur Schade, daß von den drei Zwecken kein einziger erreicht wird; denn eben weil der Künstler den Stoff nicht in seinem eigenen Wesen zu fassen vermochte, fehlt es den Theilen, wie dem Ganzen an der Hauptsache: am Leben. So wird die Schönheit zum leeren Formenspiel, der geschichtliche Charakter zur Caricatur, die „seelenvolle“ Beziehung zum launenhaften, im besten Falle geistreichen Verknüpfen zweier Gestaltenkreise, die sich im Grunde aufheben.

Dies also die eine Gefahr, der das neue Unternehmen ausgesetzt ist. Diese Klippe, an welche die moderne Kunst gleich bei ihrem ersten Schritte anprallt, konnte wohl dem Mann der Wissenschaft, dem Aesthetiker entgehen, der sich in das künstlerische Empfinden nicht versetzen kann und das dunkle Bild, das ihm von diesem oder jenem Vorgang in der Seele schwebt, für einen malerischen Vorwurf nimmt. Allein die ächte Künstlernatur hätte sie fühlen, vor der Sprödigkeit, welche der weltgeschichtliche Stoff vorab in jener innerlichen Bedeutung für die gestaltende Phantasie hat, zurückschrecken müssen. Ihr wäre die Aufgabe undankbar, ja unausführbar erschienen. Nicht so dem

Meister Kaulbach. Einerlei, ob der Plan zu dem Gemäldecyclus seinem Kopfe entsprossen ist, oder ihm gegeben wurde: genug, daß er ihn mit beiden Händen ergriff. Es hat im Grunde etwas Komisches, daß die Kunst es unternahm, das Gesetz des welthistorischen Fortschritts dem romantischen König zu Berlin, der es durch seine eigenen Handlungen unausgesetzt verlegte, ad oculos zu demonstrieren. Indessen Kaulbach war der Mann dazu, die Sache, wenn auch nicht auszufinnen, doch auszuführen. Er verstand die Zeit und die seltsame wissenschaftliche Selbstgefälligkeit, die ihr eigenthümlich ist: die eben erst entdeckten Ideen auf monumentalen Mauerflächen sich ausbreiten zu sehen, mußte dem Geschlecht imponiren. Was lag daran, wenn auch hier und da in der Wahl des Stoffes neben das Ziel geschossen war? ob das Object von weltgeschichtlicher Bedeutung auch erscheinen, malerisch erscheinen konnte, wenn nur der Beschauer erstaunt den Blick von der irdischen Gruppe zur himmlischen, und von der himmlischen zur irdischen wandern ließ und in dieser anmuthigen Abwechslung seinen Kopf wirbeln fühlte? Und diese Mythenwelt, welche in den Hauptbildern die obere Region ausfüllt, die sich außerdem in den Nebenbildern in eine Anzahl personificirter Begriffe umgesetzt hat, sie hat, wie die dunkle Sage geht, noch einen tieferen Sinn. Sie soll zugleich den inneren, unfaßbaren, verborgenen Fortgang, „den rothen Faden“ der Geschichte zur Anschauung bringen. Man sieht, Kaulbach wird um so gelehrter, je weiter er von der Kunst sich entfernt. War's da noch wunderbar, daß eine gewisse Kunstgelehrsamkeit für ihren Mann einen eigenen Stil entdeckte, dem sie den prunkenden Namen des „symbolisch-historischen“ gab?

Das andere Bedenken, das dem Unternehmen entgegenstand, ist ein Nebel, an dem die gegenwärtige Kunst überhaupt leidet, das aber da, wo es sich um monumentale Aufgaben handelt, am fühlbarsten hervortritt. Um es kurz zu sagen: die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts hat keine rechte Schule durchgemacht, sie hat nicht genug gelernt. Das unerquickliche Thema auszuführen, ist hier nicht der Ort; aber auch dem oberflächlichen Auge kann nicht entgehen, wie seit dem Beginne des Jahrhunderts unsere Malerei ein immer neues Ansehen zu Versuchen aller Art ist, wie sie die verschiedensten Einflüsse bald von fremden Kunstweisen, bald aus früheren Perioden in sich aufnimmt, ohne auch nur ein Element der Darstellung, das sie sich anzueignen sucht, gründlich zu verarbeiten. Noch jede Kunst, die zu einer selbständigen Bedeutung gelangt ist, hat entweder, von der Pike auf dienend, eine langsame, stetige Entwicklung durchlaufen oder die reife Frucht einer großen vorangegangenen Kunstperiode als bildendes, belebendes Element in sich aufgenommen. Die bildende Kunst ist Darstellung, d. h. gestaltete Erscheinung des Lebens; also ist die richtige Anschauung der Form (im weitesten Sinne des Wortes), welche der möglichst vollendete Ausdruck des Lebens ist, die erste Bedingung

aller Kunst. Und diese ist es, welche die jüngere Kunst von der älteren zum freien Gebrauch sich aneignen kann, ohne deshalb an der Selbständigkeit ihrer Empfindungs- und Vorstellungsweise Schaden zu leiden. So hat die Kunst der Renaissance zur Antike zurückgegriffen und die unvergängliche, plastische Anschauungsweise der Alten zum freien, lebendigen Ausdruck ihrer mehr malerischen Phantasie und ihrer Ideenkreise umzubilden gewußt. Die altdeutsche Kunst freilich mit ihrer fast eigenwilligen Vorliebe für das tiefinnerliche, in sich verhaltene Leben ist in allmähligem Gange zu ihrer Höhe nur aus sich selbst gekommen; aber ihren bald harten, bald phantastischen Gestalten fehlt doch auch die Freiheit und letzte Vollendung der Schönheit.

Ueber die Art und Weise, wie die jüngere Kunst von der älteren lernen soll, kann kein Zweifel sein. Nicht um ein Nachahmen der eigenthümlichen Erscheinungsweise handelt es sich, ebensowenig um ein äußerliches Absehen gewisser Kunstgriffe und Fertigkeiten, sondern darauf kommt es an, daß die neue Kunst an der Art sich bilde, wie in den vollendeten Denkmälern der classischen Zeiten die natürliche Form und Erscheinung künstlerisch angeschaut, wie in ihnen die Natur ungetrübt in dem vollen Ausdruck ihrer schöpferischen Kraft festgehalten, von innen heraus frei und lebendig bewegt ist. In dieser Anschauung und Gestaltung, welche die Natur aus der künstlerischen Phantasie neu hervorbringt, liegen die ewigen Gesetze der Kunst. Sie machen die Elemente der Bildung aus, welche die junge Kunst sich als die Mittel erwerben soll, um das, was ihre eigene Phantasie bewegt, zur schönen Erscheinung zu bringen, um ihre eigene künstlerische Welt aufzubauen. Geht sie auf diese Weise bei der älteren in die Schule, so versteht sich ganz von selber, daß sie zugleich mit Ernst und Liebe die Natur zur Lehrerin nimmt. Die ächte Rückkehr zu den Alten ist immer zugleich die zur Natur gewesen. Der Künstler soll an den Meisterwerken lernen, wie die Natur in mustergültiger Weise aufgefaßt und gestaltet wird: er muß also auch um das Verständniß der Natur sich ernstlich bemühen.

Daß der Durchgang durch eine solche Schule ein gründliches Studium voraussetzt, und daß durch dieses allein der Künstler seiner Phantasie die wahre Freiheit gibt — das ist eine Bemerkung, die überflüssig scheinen könnte, wenn nicht gerade in der Mißachtung dieses einfachsten Gesetzes die deutsche Kunst durch einen knabenhaften Uebermuth sich auszeichnete. Sie gerade hat den verkehrtesten Weg eingeschlagen. Seit fünfzig Jahren wandert sie über die Alpen, seit fünfzig Jahren müht sie sich in den Akademiefälen an den Gypsabgüssen classischer Gestalten ab. Aber es fehlt von vornherein am wahren Interesse, am liebevollen Eingehen, dem Verständniß für die schöne Formwelt, die uns bessere Zeiten der Kunst überliefert haben. Es fehlt den jungen Talenten an der Bescheidenheit tüchtiger Naturen, die von dem Gefühl durch-

brungen sind, daß sie, um etwas zu sein, erst werden, lernen, an den Vorbildern wachsen müssen. Die Zustände, die wir hier nur berühren können, wären einer näheren Beachtung werth. Mit der Eilfertigkeit, die wir an dem Jahrhundert gewohnt sind, ging die neue Kunst, nachdem sie kaum die Kinderschuhe ausgetreten, an die Darstellung einer in bisher ungekannter Weite erschlossenen Stoffwelt, in die sie sich dann auf Zureden einer voreiligen Kritik immer tiefer verrannte, ohne sich zu besinnen, ob ihre ungeschickte Hand auch wohl im Stande wäre, die spröde Materie in den Fluß der Gestaltung zu bringen. Wußte der Figurenmaler doch nicht einmal, wie der menschliche Kopf auf Hals und Schultern sitzt, wie in der Verbindung der Flächen die Form, in den Uebergängen der Gelenke die Bewegung erscheint, wie der Körper nur durch die Kraft des innerlichen Baues zusammenhängt. Aber kam es auch darauf an? Ueber derlei Dinge fühlte sich der Maler durch die Größe seines Stoffes hinaus.

Man war mit der Antike, wie mit der Kunst des Cinquecento fertig. Gibt es doch ganze Richtungen, welche geradezu den überlieferten Meisterwerken den Rücken kehren, um an ihrer Originalität keinen Schaden zu leiden! Armselige Phantasie, die sich vernichtet glaubt, wenn sie gut sprechen lernt, weil sie dann nur noch nachplappern könnte! — Aber auch diejenigen, welche es noch der Mühe werth halten, an die Beschäftigung mit der alten Kunst ein paar Jahre zu wenden, bleiben an der Oberfläche haften und kommen über ein halbes, ungefähres Verständniß nicht hinaus. Warum? Weil es an dem fortlaufenden Zusammenhang der Schulen fehlt, an dem Verhältniß von Meistern und Jüngern, an der richtigen Ueberlieferung, welche fortschreitend von dem älteren zum jüngeren Geschlechte immer tiefer in das Wesen der Kunst eindringen würde. Von einer eigentlichen Schule, wie sie fast jeder Maler des Cinquecento durchgemacht hat, zeigt uns die junge Kunst in Deutschland vielleicht nicht ein Beispiel. Was der junge Künstler in den dumpfen Stuben der Akademie gelernt hat, das todte Spiel der Nachahmung unverstandner Formen, das schüttelt er ab mit dem ersten Schritt, den er ins Freie thut, falls ihm ein Rest frischer Phantasie noch geblieben ist; oder er schleppt es zeitlebens als Maske mit sich, die er allen seinen Gestalten anklebt. So pilgert er mit halb betäubtem, statt mit gewecktem Sinn nach Italien, macht ein paar Copien, schüttelt dann, in die Heimath zurückgekehrt, den Staub von den Füßen, damit seine schwachen Erinnerungen classischer Kunst — und wird ein Meister auf eigene Hand. An einer noch zu bemalenden öffentlichen Wand wird's wohl in den dreiunddreißig Staaten auch nicht fehlen, und Deutschland hat das Glück, das halbe Hundert Raphaels endlich voll zu sehen.

Daher denn überall das Herumtasten, Probiren, Experimente aller Art, die verschiedensten Manieren. Die geschlechtslose, hermaphroditische Kunst

blüht nie üppiger als in solchen Epochen. Daher überall ein nur nahezu menschliches Aussehen der Figuren, die Verzertheit oder Mattigkeit des Ausdrucks, ein kraftloses Linienpiel, die Gespreiztheit der Gruppierung, die Süßigkeit eines porcellanenen Colorits oder die verschwommene Saftigkeit eines unfertigen, über das Ganze gestrichenen „Tons“. Daher endlich die Zerfahrenheit der Richtungen, der Mangel an Entwicklung, ein unaufhörliches Vor und Zurück, das Charakterlose einer mit allen Darstellungsweisen liebäugelnden Kunst, die schwächliche Geilheit einer Treibhausproduction. Und an allen diesen Uebeln leidet namentlich die Historienmalerei.

Wir scheinen von Kaulbach weit abgekommen, doch haben wir ihn mehr in der Nähe, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Was die Kunst unsrer Zeit vermag, das wird sich an den Wänden des Treppenhauses zeigen müssen. Ein Gestaltenkreis, der den classischen, wie den romantischen Menschen umfaßt, das schöne Heidenthum, die innige Christenheit: eine ganze Welt in Formen und Farben. Aber gleich anfangs kommt uns ein gegründeter Zweifel auch an dem Können Kaulbachs. Der Kaulbachsche Genius steigt nicht gern in die Tiefe und Wärme der farbigen Erscheinung herab, in der Herausbildung seiner Entwürfe zum vollen Schein des Lebens erlahmt sein Flügelschlag. Daß ein Michel Angelo in seiner sizilianischen Kapelle nicht eine fremde Hand duldet, daß ein Raphael in den Stanzeln des Vatikan nur in den Bildern, die er selber bis zum letzten Strich vollendet hat, wirklich Raphael, in den andern dagegen unter den plumpen Fingern selbst der geschicktesten Schüler unkenntlich geworden ist: was kümmert das einen Kaulbach! Seine Cartons sind unsterblich; sie an den Mauern in einem beliebigen bunten Gewande für die Nachwelt zu fixiren, überläßt er den Händen von Schülern. Es ist doch endlich an der Zeit, das von der Aesthetik gehätschelte Vorurtheil abzulegen, daß ideale Compositionen der Ausführung, des lebendigen Farbenscheines im Grunde nicht bedürften, daß sie in der Zeichnung, im Schwung der Linien den gemäßen Ausdruck fänden. Ein Anderes ist, das harmonische Spiel, den Duft, die Gluth des Colorits zur Hauptsache machen, ein Anderes, den Gestalten der Kunst die einfache, aber lebendige Vollendung der Farbe geben. Die einzigen Maler, die es wirklich vermocht haben, ideale, große Vorstellungen, in denen ebensoviel geistige Tiefe als bildende Phantasie ist, so naturwahr auszudrücken, daß mit der Erscheinung zugleich der Gedanke in die Seele des Beschauers schlägt, daß sie vollkommen so wirkt, wie der Künstler sie empfunden hat — Leonardo da Vinci und namentlich Michel Angelo haben ihre Werke entweder selbst vollendet oder unvollendet gelassen. Gerade deshalb wirken die Gemälde der Sixtinadecke, in denen Michel Angelo dem biblischen Stoff eine große Lebensanschauung zu Grunde gelegt hat, so wunderbar, weil die Motive in der ursprünglichen Tiefe ihrer ewigen Bedeutung gedacht, zugleich ganz in die

warme Fülle des Daseins hinausgeführt sind, den Zug mächtiger Natur haben. Dazu gehört freilich die eingeborene geniale Anschauung, die Vollendung der Form, die Meisterschaft der Behandlung. Jene Entdeckung der modernen Aesthetik erklärt sich im Künstler ganz einfach nicht sowohl durch ein Verzichten auf die Sinnlichkeit des Colorits, als durch ein Nicht-Können. Ist aber zu fürchten, daß das zarte Kind einer nur von „Ideen“ erfüllten Phantasie unter der Wucht der farbigen Erscheinung ersticke — nun, so wäre besser, die Puppe wäre überhaupt nicht geboren.

Indessen wir wollen die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts nicht mit dem Maßstab des Cinquecento messen; der Vergleich möchte ihr das schwache Lebenslicht vollends ausblasen. Nehmen wir unsere Meister, wie sie sind, halten wir uns an die Seiten, die sie selber als ihre besten rühmen; bei Kaulbach also an die Entwürfe, die Cartons und an das, was ihre Eigenthümlichkeit ausmacht: die Erfindung, Auffassung und Zeichnung. Hier haben wir es ohnedies nur mit einem Carton zu thun, dem neuesten Werk des Künstlers, dem „Zeitalter der Reformation“; das Gemälde, als Abschluß jenes Cyclus, soll erst noch ausgeführt werden. Und da durch die Ausführung eingeständenermaßen der gezeichnete Entwurf nicht gewinnen, höchstens verlieren kann, so darf die Kritik um so ungeschweuter nach diesem urtheilen. Nur noch einige vorläufige Worte über die Eigenschaften, welche Kaulbachs Stärke in der Zeichnung ausmachen sollen. Alle die Merkmale herzunehmen, welche den modernen Apelles und Polygnot in einer Person bezeichnen, ist überflüssig: sie sind uns satzfam aufgezählt worden. Auch läßt sich schon in Kaulbachs erstem namhaften Bilde, der Hunnenschlacht, das sein bestes war und geblieben ist, die wahre Natur seines Talentes nachweisen: das wirklich Künstlerische in seiner lebhaften und erfinderischen Phantasie, welche leicht und wie im Fluge eine Menge Ideen in einen gewissen Fluß zu bringen weiß, das Anmuthige mit dem Bedeutenden zu verbinden und gleich sehr durch den Reiz des Linienspiels, wie die überraschende Gewalt des Ausdrucks zu wirken sucht. Allein ebenso sehr das Uebermaß einer Phantasie, die nicht fertig werden kann, die nicht sowohl aus productivem Drang überquillt; als mit Absicht auch den entlegensten Inhalt des Stoffes herbeizieht, Gestalten auf Gestalten, Beziehungen auf Beziehungen häuft und plötzlich mit dem Gegenstande, mit dem es ihr so ernst schien, nur spielt, weil dem Künstler für die eigentliche Sache, das Herz fehlt; und zugleich eine merkwürdige Stumpfheit für das Wesentliche in der Kunst, für das einfache Leben der aus der künstlerischen Anschauung wiedergeborenen Natur, die Vollendung der Form, die anspruchlose Größe oder Anmuth der Erscheinung. Daher die Ueberfülle der Composition, der es am einigenden Mittelpunkt fehlt, die Uebertriebenheit des Ausdrucks und der Bewegung neben gesuchter Grazie, die schwammige Behandlung der Körper und doch das Steinerner,

Einförmige der Typen: eine nicht unbedeutende Geschicklichkeit, ein gewisses Talent, aber nirgends eine wahre künstlerische Empfindung und ein solides Können. Diese Eigenschaften, wie diese Mängel scheinen nun gerade in der Stoffwelt, in der sich Kaulbach bisher und namentlich in Berlin bewegt hat, ein günstiges Feld gefunden zu haben. Bei allen Motiven, die er dort behandelt hat, ließ sich mit dem Realen das Sagenhafte leicht vermischen, sich der Bestimmtheit wirklicher Erscheinungen ausweichen, sich Alles mehr oder minder in den lustigen Kreis eines „idealen“ Gestaltenreiches hereinziehen. Mit der Reformation dagegen betritt er ein neues Gebiet: und nun wollen wir sehen, wie seine Phantasie die Härte der geschichtlichen Realität, der sie nicht mehr aus dem Wege gehen kann, überwindet, wie sich auf diesem Felde sein gestaltendes Vermögen zurechtfindet.

Wie man auch über die historische Bedeutung der von Kaulbach bisher gewählten Momente denken mag: darüber kann kein Zweifel sein, daß die Reformation den Wendepunkt zwischen der mittleren und neuen Zeit bezeichnet. Wenn der Künstler in der Auswahl der „weltgeschichtlichen“ Stoffe bis jetzt wenig historischen Sinn bewiesen hat, so ist ihm um so höher anzurechnen, daß er seinen neuesten Vorwurf gegen die kleinlichen Rabalen, mit denen man vom privilegirten Sitz der Aufklärung aus sich dagegen stemmte, durchzusetzen wußte. Freilich wäre das Berliner Unternehmen für immer mit dem Mal der Lächerlichkeit gebrandmarkt gewesen, wenn man in einer Darstellung des weltgeschichtlichen Lebens der Reformation ihre Stelle verweigert hätte. Auf dem Motiv zu bestehen, war daher dem Künstler sowohl durch sein eigenes Interesse, als durch die Sache geboten. Auch scheint die neue Aufgabe Bedingungen zu enthalten, die seinem Talente eine neue und vielleicht glücklichere Richtung geben könnten. Der Umschwung der Dinge, welcher die Reformation bezeichnet, ist jedem Gebildeten gegenwärtig; die frische Strömung des wieder erwachenden Geistes, welcher jene Epoche durchzieht, die glückliche Stimmung, mit welcher er von der Erde Besitz ergriff, um von nun an die Welt mit sich in Einklang zu bringen, empfinden wir um so lebhafter, als sie auch in uns noch fortwirken. Das neunzehnte Jahrhundert hat entschiedener als jedes andere das Erbe des sechzehnten angetreten. Demgemäß stehen auch Personen und Ereignisse zum Theil wenigstens in lebendiger Deutlichkeit vor uns, die Erscheinungsweise der Männer, welche an der Spitze der Bewegung, ist durch treffliche Bildnisse bis auf unsere Tage gekommen, und selbst die Culturformen, die Denk- und Lebensart jener Zeit sind uns nicht fremd geblieben. Dem Künstler kann dies Verhältniß nur zu Gute kommen. Hier hat er nur eine Welt vor sich, zu der er sich hingezogen fühlt und die ihm als eine charaktervolle, deutlich ausgeprägte Wirklichkeit gegenübersteht.

Indessen faßte sich naturgemäß die reformatorische Bewegung des sechzehnten
Grenzboten I. 1863.

Jahrhundert nicht in ein bestimmtes Ereigniß zusammen. Es war eine Weltumbildung, die sich auf allen Gebieten des Lebens — und nicht mit einem Male — vollzog. Jeder derartige Umschwung schlägt wohl vorab in den Grund alles geistigen Lebens, in die Religion, erschütternd ein und erhält daher von dieser Veränderung sein Hauptgepräge; aber dieser Schlag ist vorbereitet sowohl als begleitet von einer Umgestaltung im ganzen Umkreise des Cultur- und öffentlichen Lebens. So lag im Bruch mit dem hierarchischen und scholastischen Mittelalter eine Rückkehr des Geistes zu sich selbst und zur Natur, die sich nach allen Seiten bethätigte. Der Humanismus entdeckte im Alterthum eine Welt, die ihm mit der Vollendung eines zur Freiheit schon entwickelten Geistes entgegnetrat, und lernte von ihr die Freiheit des eigenen üben, die neue Bildung aufbauen. Mit dem Verständniß der griechischen Philosophie ging dem Denker zugleich der Sinn für das geheimnißvolle Leben der Natur auf. Die bildende Kunst führte — nicht ohne Hülfe der Antike — die Gestalten des Glaubens zu schöner Menschlichkeit heraus und nahm ihnen so den blendenden Nimbus der Jenseitigkeit, die Jahrhunderte lang um das menschliche Auge eine Binde gelegt hatte. Die Erde selber erschien dem Menschen wieder als seine ächte Heimath, und der Trieb erwachte, auch ihre unbekannte Hälfte als seine Domäne in Besitz zu nehmen; zugleich entdeckte er ihre Stelle und Bewegung im Welten-system. In der Natur endlich sah er nicht mehr die bloße ihm feindliche Creatur, sondern, da er ihr nun frei gegenüberstand, ein Reich von Kräften und Stoffen, das er nur zu erforschen brauchte, um es sich dienstbar zu machen: Naturforschung und der entdeckende, erfindende Sinn reichten sich die Hände. Und wie sich im religiösen Leben der Geist von jedem Gängelbände der Autorität losriß, um nur nach dem geprüften Wort der Schrift und nach der innern Gesinnung zu leben, so sagte sich die neue Philosophie in ihren Begründern Bacon und Cartesius von allen Vorurtheilen und hergebrachten Meinungen los, um mit der Selbstgewißheit der Erfahrung oder des Denkens neu anzuhängen. Allein mit allen diesen Richtungen ist der Kreis der neuen Bewegung noch nicht geschlossen. Die Weltereignisse, welche die Reformation zur Folge hatte, die Wirkung, welche sie als die nationalste That des deutschen Volkes insbesondere auf dessen Schicksale ausübte, überhaupt ihr Verhältniß zum politischen Leben sind ebenso wesentliche Momente als ihre geistigen Verzweigungen.

Ein Aufschwung also, der die Mannigfaltigkeit einer ganzen Welt in sich faßt, dessen verschiedene Ausgangspunkte mehr als ein Jahrhundert auseinanderliegen. Die Beschränkung auf ein bestimmtes Ereigniß war bedenklich; zudem ließ sich von Kaulbach nichts Anderes erwarten, als daß er den Stoff in seiner möglichsten Vollständigkeit geben würde. Eine geschichtliche Form aber, in der auch nur einige jener Mächte auftreten würden, ließ sich nicht finden; auf Geschichte im eigentlichen Sinne mußte daher auch hier verzichtet werden. Es

handelte sich darum, eine ideale Form zu finden, in welcher die Vertreter jener verschiedenen Lebenskreise zu bezeichnenden Gruppen sich verbinden und ihr innerer Zusammenhang durch die Anordnung zum Ausdruck kommt. Und hierfür fand sich ein treffliches Vorbild: die Schule von Athen.

In dieser hat Raphael unternommen, die Hauptzüge der griechischen Philosophie und Wissenschaft in ihren hervorragenden Repräsentanten darzustellen: diese in einem idealen Raum versammelt, erhaben gleichsam über die Noth und den Zufall des geschichtlichen Daseins, in ihrer Größe und unvergänglichen Wirksamkeit vereinigt. Der Gegenstand war ihm nicht so fremd, als es scheinen könnte, möge ihm immerhin der Graf Castiglione oder Pietro Bembo die leitenden Gesichtspunkte an die Hand gegeben haben; in jener Zeit, da das Alterthum sich frisch dem Geiste erschloß, die Kunst an der Antike groß wurde und der gebildete Italiener für Plato schwärmte, lag das Interesse für griechische Gedanken und Anschauungen in der Atmosphäre der allgemeinen Bildung. Daher konnte es der Meisterschaft Raphaels gelingen, jene Gestalten in ihrer großen Ursprünglichkeit aufzufassen und in der einfachen, monumentalen Anordnung ihre geistige Bedeutung wenigstens annähernd auszudrücken. Die architektonische Umgebung, eine Halle im edlen Stil des Bramante, die mit der klaren Ruhe der Antike den Reichthum der Renaissance verbindet, gibt den passenden Raum ab für die ideale Versammlung. Plato und Aristoteles, sicher und groß dastehend, nur leicht bewegt, durch einfache Gebärden den Inhalt ihres Gesprächs andeutend, bilden mit dem Chor ihrer Zuhörer den festen Mittelpunkt, zu dem der Lichtgang und die Linienordnung der verschiedenen Gruppen das Auge immer wieder zurückführen. In freierer Bewegung hat sich links anschließend die Sokratische Schule mit ihrem Lehrer versammelt, rechts in bezeichnenden Stellungen und Gegensätzen die späteren Philosophen. Zu diesen im oberen Raum Vereinigten, den eigentlichen Vertretern der Philosophie, leiten die im unteren Theil der Halle angeordneten Gruppen in anmuthigem Flusse den Blick hinauf, links die schweigsame Gesellschaft der Pythagoräer, rechts Archimedes — Bramante mit seinen Schülern und den Astronomen. Die Mitte des Vordergrunds ist freigeblichen. Auf den Stufen liegt (im Mittelgrunde) allein und selbstgenügsam Diogenes, während von ihm weg ein vornehmer Epikuräer leichten Schrittes hinaufschreitet; auch diese Figuren führen zum Mittelpunkte zurück. Auf das Einzelne einzugehen, ist hier nicht der Ort: sonst ließe sich leicht zeigen, daß sich besser die Aufgabe, ein Bild vom geistigen Leben der Griechen zu geben, nicht lösen, einfacher und anschaulicher die Sache nicht darstellen ließ. Nicht darin zeigt sich das Verständnis der Auffassung, daß im Detail und Kostüm das Alterthum genau wiedergegeben, der eine und andere Kopf nach antiken Büsten gebildet ist; sondern darin, daß der Künstler seinen Stoff in wenige klare Gruppen aus-

einandergelegt, diese in rhythmische Beziehung gesetzt und über das Ganze die eigenthümliche Stimmung, gleichsam den Hauch geistigen Lebens ausgebreitet hat.

Und dennoch: nicht bloß war schon alsbald nach dem Tode Raphaels das Verständniß des Bildes ganz verloren, wie aus Vasari sowohl als aus dem Kupferstich des Giorgio Mantuano (die Unterschrift legte es als eine Darstellung der Predigt des Apostel Paulus in Athen aus) von 1550 erhellet, nicht bloß schwanken auch heutigen Tages noch die Erklärungen, von denen die eine am liebsten den vollständigen Entwicklungsgang der griechischen Philosophie herauslesen möchte; sondern — und das ist das Schlimme — der Beschauer muß, wenn er ehrlich und vom Interesse für den Inhalt nicht befangen ist, sich gestehen, daß ihn die Totalwirkung als Ausdruck eben dieses Inhalts kalt läßt. Dieser gehört nun einmal dem Reiche des Gedankens an, und Raphael mußte zur symbolischen Geberde greifen, um auszudrücken, was seine Personen bewegt. Ein solches Geberdenspiel aber, statt den Ausdruck des natürlichen Lebens zu steigern, hebt ihn vielmehr durch den Zusatz des Künstlichen und Gemachten wieder auf: die vorgeführten Gestalten treiben dies Wesen nur scheinbar, und der Eindruck geht verloren. Auch die ideale Welt, die uns der Künstler aus seinem Geiste aufbaut, muß wirken wie die Natur und daher den vollen Wurf des Lebens haben: was sollen aber diese Figuren, die in den unbequemsten Stellungen mathematische Probleme lösen, an Säulen gelehnt auf den Knien schreiben, auf man weiß nicht woher geholte Steinblöcke sich stützen? Die mit einem erhobenen Arm die Macht der Idee, mit einem zur Erde gestreckten die der Wirklichkeit beweisen? So unbequem, so zubereitet, so hergerichtet, lebt sich hoffentlich im Reich der Geister nicht. Die Seele, welche diese Welt treibt, kann eben der Maler nicht packen. Er sucht sie zu beschreiben, anzudeuten, in diese oder jene Bewegung zu fassen; doch der leichtgeflügelte Gedanke ist seinen Händen schon entschlüpft, da er eben meint, ihn festzuhalten, und der Beschauer erwartet nun vergebens, daß er ihm belebend aus dem Bilde entgegenschlage. Wie ganz anders wirkt da die Vertreibung des Heliodor, in welcher der Künstler den lebendigen Moment der Handlung ganz in seine Gestalten goß! Indessen, nicht zu vergessen: man kann dennoch an der Schule von Athen seine Freude haben, wenn man sich an die Vollendung der Körper, den Reiz des Malerischen, den Rhythmus der Linien hält. Auch da, wo ein Raphael nicht das Höchste erreichte, weil er den vollen Einklang der Erscheinung mit ihrem innern Leben nicht zu fassen vermochte, wirkt noch die Meisterschaft der äußeren Darstellung. Und dann sind es doch immer Menschen von einem großen Schnitt, wahrhaft schöne Gestalten, die er uns vorführt, während durch die Klarheit und das Ebenmaß der monumentalen Anordnung auch das Ganze nicht ohne Wirkung bleibt.

Und Kaulbach? Wird er die Klippe umgangen haben, an der Raphael

nicht vorbei konnte? Nun, wir werden das nicht von ihm erwarten. Ihn auch nur mit Raphael vergleichen, also mit einem Maßstabe messen zu wollen, für den er von vornherein zu kurz befunden würde, wäre ungerecht. Sehen wir zu, was er nach seinem Vorbilde erreicht hat, und wenn es ihm auch nur halbwegs gelungen ist, seinem Stoff eine künstlerische Seite, ein monumentales Ganze von lebendigen Gestalten abzugewinnen, wird sich die deutsche Kunst zu dem neuen Product nur Glück wünschen dürfen.

Zunächst läßt sich allerlei gegen die Auffassung sagen*), und wenn wir auch sonst nicht viel Gewicht darauf legen, ob der Künstler den geschichtlichen Stoff richtig verstanden hat, so darf man doch bei Kaulbach, der ja auf eine geistvolle und erschöpfende Behandlung seiner Vorwürfe sich nicht wenig zu Gute thut, wenigstens beiläufig darnach fragen. Der Künstler hat die Bewegung des sechzehnten Jahrhunderts lediglich in ihrer positiven Einwirkung auf Cultur und Geschichte betrachtet und ihre Vertreter friedlich in einem gothischen Dome versammelt: nebenher bemerkt ein seltsamer Aufenthalt für die Männer der Reformation, denen es vor Allem auf Befreiung von der Kirche ankam, ein sonderbares Stelldichein für Naturforscher und Philosophen. Wir wollen dabei nicht verweilen, daß eine Darstellung jenes Zeitalters doch nicht so ganz von dem Momente der Opposition und des Kampfes absehen sollte, da doch der Bruch mit der abgängigen Weltordnung im Wesen jedes neuen Aufschwunges liegt. Dagegen müssen wir uns gegen die im Grunde psäffische Auffassung verwahren, mit der Kaulbach die Menschen einer von Gewaltthaten und Fehde erfüllten Zeit, eberne, leidenschaftliche Naturen, denen es vor Allem um Selbstständigkeit auf eigene Faust zu thun war, knieend und das Abendmahl empfangend um die Reformatoren versammelt. Selbst der treuherzige und religiöse Churfürst Johann, der sittlich strenge Johann Friedrich hatten in ihrem entschlossenen und thatkräftigen Wesen etwas Derbes, das unter dieser frommen Hülle ganz verloren geht. Wie aber paßt erst ein Moriz von Sachsen hierher, der ganz in seine politischen Ränke und in das Leben des Tages aufging! Nichts Besseres weiß uns Kaulbach von den protestantischen Fürsten und den wohlgemuthen Städtern, die sich an die Spitze der Bewegung, einer Weltmacht entgegenstellten, zu berichten, als daß sie das Abendmahl in beiderlei Gestalt nahmen? Freilich, die Herren sind auch darnach: so weit sich in der nebelhaften Ferne die Köpfe erkennen lassen, sehen sie ganz so nichts sagend und beschränkt aus, wie man nur heutigen Tages bei derlei Gelegenheiten aussehen kann. Und wie dumpf, wie schwül, wie weihrauchartig muthet uns der geschlossene Hintergrund an, in den das Licht nur wie verstohlen fällt, statt sich auf eine solche Gesellschaft in vollen Strömen zu ergießen! Wie ganz

*) Da die Photographie des Cartons überall verbreitet ist, ist die Beschreibung wohl überflüssig.

anders, wie weit geht Einem das Herz auf, wenn man in die große, ins Freie geöffnete Halle der Schule von Athen sieht! — Uebrigens hätte sich von den übrigen Anwesenden wohl erwarten lassen, daß sie mit etwas mehr Pietät und Aufmerksamkeit der feierlichen Handlung beiwohnten. Kein Mensch achtet auf die heilige Scene, nicht einmal die nächststehenden Elisabeth und Gustav Adolph: Melanchthon ausgenommen, der vom untern Theil der Kirche, wo er gerade Geschäfte halber sich aufhält, doch auf Luther hinzudeuten für gut findet. Alle Uebrigen treiben ihr Wesen in beneidenswerther Unbekümmertheit um das, was an der geweihten Stelle vorgeht. Auch der am Altar stehende Luther hat bis jetzt die Ruhe nicht herstellen können: umsonst läßt ihn der Maler den Text seiner Predigt in die Höhe halten — er predigt tauben Ohren. Der Künstler mag sich in der Darstellung eines idealen Motivs in unwesentlichen Zügen immerhin über die Wirklichkeit hinwegsetzen; aber allen Gesetzen des natürlichen Lebens und eines anständigen Benehmens darf er nicht ins Gesicht schlagen. Was wird nicht Alles in der Kirche getrieben! Im Chor gesungen, disputirt, das Abendmahl genommen, in einem Seitenschiffe gemalt und gedruckt, im andern Astronomie getrieben, im Langhause Frieden abgeschlossen, Verse an den Fingern abgezählt, in die steinerne Leier einer zerbrochenen Statue geklimpert, um einen Globus mit allen möglichen Geberden sich gedrängt, aus einem Sarkophag Schriften ausgepackt u. s. w. u. s. w. Dabei liegen zwar nicht malerisch, doch bunt und wirr, allerlei Geräthe, ausgestopfte Vögel, Tabak und Bildwerke durcheinander, wie das Gerümpel einer eben beginnenden Auction. Hat man in Italien Kirchen zu Lazarethen gemacht, so ist hier der Dom zum Bazar geworden, in welchem alle Gewerbe getrieben werden, in denen der menschliche Geist seit drei Jahrhunderten geschäftig ist.

Hier zeigt sich schon in der Auffassung das Bedenkliche — von der Composition ist noch nicht die Rede — wenn der Künstler die ganze Mannigfaltigkeit seines Stoffs in einen Rahmen bringen will. Das Verschiedenartigste wird wohl oder übel zusammengeschmiedet. Da nun aber die innern Verhältnisse und Gegensätze, die sich zwischen den verschiedenen Läufen einer Weltbewegung bilden, sich durch die Gruppierung nicht ausdrücken lassen, so ist mit dem ungeheuren Aufwande von Figuren doch wenig oder gar Verkehrtes gesagt. Daß z. B. der Humanismus zuerst zwar der Reformation in die Hände arbeitete, dann aber (vorab in Erasmus) zu ihr in Gegensatz trat, weil er durch Huldigungen gegen weltliche und geistliche Fürsten sich Boden zu verschaffen suchte, für seine Bestrebungen durch den entbrannten Kampf fürchtete und gern mit Hülfe des Papstes und der Bischöfe die Kirche reformirt hätte, während die Reformation an das Bedürfniß Aller sich wandte, und daher vornehmlich auf das Volk sich stützte; daß sie selber gar bald in zwei Parteien

sich spaltete, von denen die eine Alles von der stillen Macht der sich ausbreitenden Ueberzeugung erwartete, die andere energisch durchgreifend die öffentlichen Dinge fast gewaltsam umzubilden suchte: das sind wesentliche Momente, die hinter die Scene fallen. Aber nicht nur darin, sondern in der Auswahl der Figuren wird der Künstler vollständig nicht sein können, und so ist es Kaulbach begegnet, daß er zweifelhafte Größen in den Vordergrund geschoben, dagegen wirklich bedeutende Charaktere ganz vergessen hat. Wir wollen nicht über die Einzelnen mit ihm rechten: aber ein Sebastian Münster, ein Leonhard Fuchs, ein Paracelsus, ein Molinaeus — die Franzosen hätte besser noch ein Budaeus vertreten — brauchen uns nicht unter den Ersten in die Augen zu fallen. Nun gar den Wiedertäufer Sebastian Franke, einen Mann, an dessen aufregender Vielschreiberei Luther und Melanchthon nur Aergerniß nahmen, der im Grunde nur das Verdienst hat, eine deutsche Geschichte geschrieben zu haben — gerade den in seiner ganzen Länge, in der geschmacklofesten Haltung und Kleidung so voranzustellen, daß er gewaltsam den Blick auf sich zieht! Doch wir entdecken hier, wenn wir nicht irren, gewisse Rathgeber des Künstlers, denen das unklare Gemisch von Theismus und Pantheismus in der Philosophie des Mannes, die eben deshalb weder das Eine noch das Andere ist, für eine tiefe und unübertroffene Weisheit gilt. Haben doch wohl aus demselben Grunde so ziemlich alle italienischen Naturphilosophen Platz gefunden, unglücklicher Weise freilich in alle Ecken zerstreut. Auf den guten Meister Hans Sachs, der im nächsten Vordergrunde die Gruppen vermittelt und den Abschluß bildet, aus dem das Ganze herauszuwachsen scheint, der, das Bild von unten gesehen, jedenfalls die Hauptfigur spielt, werden wir noch zu sprechen kommen. Wie der treuherzige Sänger, der seine evangelische Gesinnung wohl heiter und anmuthig, aber doch mit der etwas handwerksmäßigen Festigkeit eines gesunden Menschenverstandes vorträgt, zu der unerwarteten Ehre kommt, würde er wohl selber nicht begreifen.

Aber wenn Kaulbach Kopf an Kopf sich drängen läßt, um möglichst viel zu geben, warum zeigt er uns nicht unter den Fürsten den besonnenen und doch festen Friedrich den Weisen, der als der rechte Schutz für die beginnende Bewegung so ganz der Mann Luthers war? Nicht den kühnen Philipp von Hessen, in seiner Energie und Derbheit das ächte Kind jener Zeit, von dem der florentinische Gesandte sagte, daß er bei den Deutschen wie ihr Gott angesehen sei? Weshalb fehlt die herrliche Gestalt Sickingens, in dem sich zwei Welten gleichsam begegnen, der ächt menschlich mit seinem ritterlichen Wesen, seinen politischen Plänen, einen idealen Sinn, eine warme Begeisterung für die Religion verband? Weshalb unter den Malern der fromm evangelische Lucas Kranach, der Freund Luthers, der sein Passional Christi und Antichristi mit Holzschnitten zierte? Weshalb unter den Reformatoren der schottische John Knox? Unter

den Philosophen ein Cartesius, in dem die eine Richtung der neuen Philosophie ihren epochemachenden Anfang fand? — Doch hier gerathen wir an einen andern wunden Fleck, über den so viel zu sagen wäre, daß wir ihn nur berühren wollen. In der Anordnung zeigt sich nur zu oft ein gänzlichcs Mißverständniß jener vielseitigen Bewegung: Kaulbach mag sich bei seinen Rathgebern bedanken. Von der Auffassung der eigentlichen Reformation war schon die Rede. Man kann Petrarca gelten lassen, als einen der Ersten, der Sinn und Liebe für die Weisheit des Alterthums und seine Kunst der Darstellung bewies, auch den schönen, aber confusen Grafen von Mirandola, der gleich sehr für Plato wie für die Kabbala schwärmte, wenn auch das Hervorholen von Manuscripten ein armseliges Symbol ist. Was aber sollen Shakespeare (der überdies dem römischen Geiste wohl verwandt, für den griechischen aber ohne Verständniß war) und Cervantes in der Rolle von Zuhörern? Mitten in die Gruppe sind Erasmus und Reuchlin hineingeworfen, offenbar ohne zu wissen, was sie hier vorhaben; weiter zurück Hutten und Bucer eingeflickt, der Vermittler in allen reformatorischen Streitigkeiten neben dem stürmischen Ritter, mit dem er wenig zu schaffen hat. Was soll dann Bacon knieend vor der Weltkugel, der kühne Reformator der Philosophie, der die Erfahrung methodisch und erfinderisch zu machen suchte, um mit ihr die Herrschaft des Menschen über die Dinge zu begründen? Und vor Allem: weshalb ist das Hauptmotiv des Bildes in den Hintergrund gedrängt, wo es im Dämmerchein trüber Kirchenfenster so gut wie verschwindet?

Doch mit dieser Frage treten wir in das eigentliche Gebiet der Kunst ein — und hier athmen wir wieder auf. Nichts unerquicklicher und unergiebiger, als mit dem Künstler über das Stoffliche rechten, und nichts ärgerlicher, als durch dessen Präention, geist- und gehaltreich zu sein, dazu gezwungen werden. Nur indem sie nach der Darstellung fragt, hat die Kritik es mit der Kunst zu thun und nur mit dieser will sie zu thun haben. Beginnen wir mit der Composition, für die man ja von jeher Kaulbach ein besonderes Geschick zugeschrieben. Nun ja, eine Menge von Gruppen und Figuren zusammenzubringen, die man mit der Erklärung in der Hand allenfalls entwirren mag, selbst sie in eine gewisse rhythmische Anordnung zurechtzuschieben, ist Kaulbach nicht ohne Talent. Aber wie immer, so fehlt es auch hier dem Ganzen vor Ueberfülle und Ueberhäufung an Anschaulichkeit und Klarheit. Von einer Gruppe zur andern schweift der Blick, ohne Ruhe zu finden; denn es fehlt der feste Mittelpunkt, von dem er ausgehen, zu dem er zurückkehren könnte. Luther und seine Umgebung können nicht dafür gelten; denn sie sind, wie bemerkt, in eine dämmerige Ferne zurückgerückt, selber in einem grauen Lichte verschwimmend, können sie sich vom grauen Hintergrunde nicht abheben, und ohnedieß läßt der überladene Vordergrund das Auge nicht los. Die versuchte Vermittlung zwischen beiden, gebildet aus den Friedensschließenden und den an den

Treppen Betenden, ist zu matt, in Form und Ton zu kraftlos, um wirken zu können; auch sie verschwinden vor der herausdrängenden vorderen Masse. Deshalb erscheint der Friedensschluß, der wohl das zweite Hauptmoment des Bildes sein soll, ohnedies eine Gruppe von nichts sagendem Geberdenspiel, ebenfalls nur wie eine gleichgültige Episode. In die Gruppe der Humanisten und Dichter schneiden Erasmus und Reuchlin der Form wie dem Lichtgang nach gleich zwei Flecken ein; links bildet der Mantel des Franke einen häßlichen Abschluß, das zopfige, weitläufige Gewand des Bacon eine aufdringliche Zugabe. In der Mitte liegt klobig, knotig, wie ein Haufen zersägter Holzblöcke, mürrisch und plump, ganz das Gegentheil des classisch hingelagerten Diogenes in der Schule von Athen, dessen Seitenstück er doch wohl sein soll, mit einem Ausdruck, für den Referent einen anderen Ausdruck als Versimpelung nicht finden kann, Hans Sachs, der Held des Bildes. Daß ihm so mitgespielt wurde, nachdem ihm der Ehrenplatz eingeräumt worden, hat der Meistersänger wahrlich nicht verdient. — Und nun das unruhige Gedränge der Figuren! Keine, außer Luther und Hans Sachs, hat Platz, Kopf stößt an Kopf, viele Körper werden so durchschnitten, daß man den ganzen Bau sich kaum mehr vorstellen kann. Links drängt man sich um den Globus, der eben erst herbeigeschafft wird, rechts zum Sarkophage. Elisabeth und Gefolge drängen sich zum Altar. Astronomen drängen sich im einen Seitenschiff, Maler und Buchdrucker im andern: die ersteren, wie die letzteren ein Bild im Bilde. Aber damit nicht genug. Wie eine Schaar von Schatten sitzen hinter den Reformatoren, also Figuren hinter Figuren, auf Chorsthühlen die Vorboten der Reformation: ein schlechter Nachdruck der Erzväter und Apostel aus der Disputa, eine Art Ersatz für das Mythenstockwerk, das der Künstler diesmal nicht anbringen konnte. Und als Abschluß in der Höhe drängt sich wieder bei der Orgel die Gemeinde!

Man mag an diesem Reichthum, diesem Taumel einer nüchternen, nur künstlich erhitzten Phantasie sich ergößen: künstlerisch ist er nicht, am wenigsten monumental. Die Vergleichung mit der lichten, maßvollen Anordnung der Schule von Athen überlassen wir dem Leser. Wer so den ersten Gesetzen der Kunst zuwiderhandelt, wem es so sehr an der Großheit monumentaler Anschauung, am Sinn für die einfache, gediegene Erscheinung des Lebens und für das Ebenmaß fehlt, mit dem die Kunst sogar die kämpfende, bewegte Welt in das Reich der Schönheit erhebt — nun, der mag immerhin diese Mängel durch den Reiz des Allerlei und Vielerlei und ein mosaikartiges Spiel mit dem Stofflichen zu ersetzen suchen; zu dem aber, was den wahren Künstler ausmacht, gebricht ihm so ziemlich Alles.

Doch das Urtheil könnte voreilig erscheinen, so lange nicht von der Darstellung der Charaktere die Rede gewesen ist. Dadurch, daß hier Kaulbach ge-

schichtlich ausgeprägte Menschen vor sich hatte, an deren individueller Erscheinung seine ausschweifende Phantasie einen Halt finden konnte, war ja seinem Gestaltungsvermögen Gelegenheit gegeben, sich zu bewähren. Hier konnte er zeigen, ob er im Stande ist, lebendige Menschen zu bilden, eine charaktervolle Schönheit hervorzubringen. Sehen wir uns zuerst den Luther an, der, wenn er auch die Hauptfigur nicht ist, doch sie sein soll. Kaulbach hat es verschmäht, das treuherzige Portrait Kranachs zu benutzen, in dem mit der Klarheit eines gesunden Verstandes zugleich der Ausdruck des gediegenen Charakters ist. Nun gut; er will uns Luther in der Blüthe des Mannesalters geben. Der Reformator war damals noch hager; in seinen Zügen las man die kühne Entschlossenheit, den inneren Sturm, die Begeisterung für seine Sache, die Gesinnung, die sich zwar ganz auf das Wort Gottes stützte, aber in diesem Worte „Schwert, Krieg und Verderben“ fand. Mit der Tüchtigkeit des geraden Sinnes hätte uns also Kaulbach zugleich das Schwungvolle, den Genius, die Arbeit des inneren Lebens zeigen müssen. Wer aber wird diese Züge in dem flach idealisirten Kopf und dem doch pfäffisch geschwollenen Gesichte finden! Ebenso wird man in dem Kopfe und der Haltung Zwinglis, des wohlgestalteten, lebensfrohen Mannes, die Kraft und republikanische Entschiedenheit, die ihn auszeichneten, vergebens suchen. Zu unbestimmt sind übrigens die meisten Figuren des Hintergrundes gehalten, als daß die Charaktere heraustreten könnten; nur so viel läßt sich doch auch in dieser Ferne erkennen, daß die Individualität meistens entweder verflacht oder verzerrt ist. Ist der stolz daherschreitende Pfau mit dem verlebten, geschminkten, ausdruckslosen Kopf die Königin Elisabeth, die mit ungebrochenem Muth gegen eine halbe Welt kämpfte? Wußte uns Kaulbach von dem Weibe, das, wie ein Zeitgenosse rühmt, ebenso klug im Regieren und sorgsam bei Berathung, als fest und umsichtig im Handeln war, nichts als seine Eitelkeit zu zeigen? Dem schönen Kopfe Gustav Adolphs keinen anderen Ausdruck zu geben, als den eines Blicks zum Himmel, während der Körper sich eben zurechtgestellt hat, um zu imponiren, um zu sagen: „ich bin auch noch da?“ Dem biedereren Albrecht Dürer keine andere Stellung, als die kokette Wendung eines Tänzers, der vom Gerüst herab der Gesellschaft sein Compliment macht? — Und — gehen wir weiter vor — dieser Melanchthon! Ein Kopf von matter Süßigkeit mit dem Beigeschmack heftischer Sentimentalität, das also ist der Kopf eines Mannes, dem es bei aller Milde und Feinheit eines attischen Geistes doch nicht an dem Muth der tiefsten Ueberzeugung fehlte! Was ferner ist aus Hutten geworden! Nach dem Bericht von Zeitgenossen war er ein schwächtiger, unscheinbarer Mann, der aber in seinem blassen Gesichte etwas Wildes hatte, das von dem tief leidenschaftlichen, sein Leben wie sein Gemüth bewegenden Sturme zeugte. Da steht nun der gekrönte Poet, das Schwert in der Hand, mit aufgerissenen Augen, das ächte Bild eines Statisten. Beim Erasmus hätte Kaulbach gleich sehr dar-

stellendes Talent und Feinheit der Auffassung zeigen können; die geistvollen Porträts Holbeins, in denen die Individualität anspruchslos, gesund realistisch und doch in der ganzen Tiefe ihres Lebens wiedergegeben ist, machten ihm die Sache leicht. Aber wie hat er den behutsamen, diplomatischen Kopf mit den feinen Zügen und dem launigen Ausdruck zur leblosen Larve versteinert, das individuelle Gepräge zur Maske, die an das Narrenhaus erinnert, zum ächten Kaulbachkopf! Ebenso hölzern ist der Körper, die Haltung, es ist etwas Glendes in der ganzen Erscheinung, der moderne deutsche Schulmeister hat mehr Wurf und Würde. Eine Art von Gegensatz bildet Reuchlin; der stattliche Mann dessen vornehme Haltung Ehrfurcht einflößte, der aber doch durch sein ruhiges und mildes Wesen anzog, und dessen Zügen „ein dunkler Drang nach verborgenen Tiefen“ etwas Mystisches gab, wie trägt er hier seine Würde und Bedeutsamkeit in der Art eines alten Polterers zur Schau, mit einem Profil, das wieder an Caricatur grenzt.

Wie wenig Kaulbach im Stande ist, einen Kopf künstlerisch aufzufassen und wiederzugeben, selbst dann, wenn er ein treffliches Vorbild hat, zeigt sich auch an dem Anatomen Vesalius; dessen geistreich behandeltes, höchst individuelles Bildniß von Tintoret in der Münchener Pinakothek ist hier zum flachen Typus verkümmert, für dessen Leere und Flaubeit wir keine andere Bezeichnung wissen, als eben Kaulbachsche Manier. Es ist in dieser etwas eigenthümlich Starres, eine Verknöchertheit der Form, der das Lebenslicht ausgeblasen ist, und die sich vergeblich mit der leeren Allgemeinheit schöner Linien zu schmücken oder durch die Schärfe übertriebener Charakteristik bedeutungsvoll zu machen sucht. Wenn die Form nicht die lebendige Erscheinung des künstlerisch verstandenen Organismus ist, die Individualisirung nicht einfach das Wesentliche gibt, den Charakter in seiner Gediegenheit faßt, so bringt es die Kunst weder zur schönen, noch zur ausdrucksvollen Gestalt; streift dagegen, wie so oft bei Kaulbach, an die Puppe oder an die Frage. Man wird es müde, das an den einzelnen Figuren nachzuweisen. Wer für die erhaltenen Meisterwerke der Kunst Sinn und Liebe hat, wer sich an die herrlichen, tüchtigen Menschen eines Masaccio und Ghirlandajo erinnert, die aus der Wirklichkeit heraus im vollsten Momente ihres Lebens in das ewige Reich der Kunst erhoben sind, dem wird ebensosehr die hohle und modern-anspruchsvolle Schönheit in den Köpfen von Bacon, Petrarca und Pico abstoßen, als die Caricatur in den Fuchs, Münster, Paracelsus und Franke. Diese zeichnen sich überdies durch lächerliche, automatenhafte Geberden aus. Selbst ein Schwärmer, wie Paracelsus, ist doch durch die Art, wie er jede Autorität abwarf und die Kräfte der Natur zu ergründen suchte, ein zu bedeutender Mensch, als daß man ihn mit der Geberde des dummen Erstaunens charakterisiren dürfte. Man mag übrigens in diesen Gestalten die bekannte Ironie des Künstlers wiederfinden; uns ist sie hier nur ein

Zeichen, daß es ihm am ernstesten Sinn für das Große im Leben, wie in der Kunst und am ächten Humor fehlt, der immer auf dem Grunde der Begeisterung spielt. Treibt etwa diese Ironie auch in den blasirten Zügen des Cervantes ihr Wesen, denen so recht die Absicht ausgedrückt ist, den geistreichen Kopf zu spielen? So hat der Mann gewiß nicht ausgesehen, der die Darstellung einer abgängigen Weltordnung im Contrast mit der neuen in die Höhe des ächten Humors zu erheben wußte. Wie selbst in den zurücktretenden Köpfen eines Gusanus, Cellés, Grammer der Ausdruck ins Maskenhafte gesteigert ist, wird dem Beobachter nicht entgehen. Doch bleiben noch zwei Figuren übrig — von Hans Sachs war schon oben die Rede — die gewaltsam das Auge herausfordern: Columbus und Shakespeare. Für die in den riesigen Verhältnissen aus ihrer Umgebung ganz herausfallende Figur des Ersteren, für die weltgebieterische Miene, mit der er sich in Scene setzt, und den erhabenen Contrast, mit dem er auch in diesem Momente seine Ketten rasseln läßt, für diese gemachte Größe wird der Beschauer nur ein Lächeln haben. Aber entrüsten mag er sich, daß man ihm den komödienhaften, frisirten, geschneigelten „schönen Mann“, der sich da vorn so recht zur Schau ausgestellt hat, mit seinen Formen kokettirt und Alles anbietet, um nach etwas auszusehen, für einen Shakespeare gibt; für den Dichter, der uns zum ersten Male den ganzen Menschen darstellte, wie sein Charakter und sein Schicksal aus der Tiefe seiner Leidenschaften, aus den Conflicten der Natur und Geschichte hervorgehen. An diesem Shakespeare zeigt sich übrigens deutlich, wie Kaulbach bei aller äußeren Geschicklichkeit gleich wenig Verständniß für die künstlerische Bildung der Form, wie für das Leben eines Kopfes hat. Vergebens sucht man in allen diesen Figuren die feste Erscheinung, den sichern Wurf des Körpers, die doch erst der Gestalt ihr selbständiges Leben geben, und welche die Meisterwerke aller Zeiten kennzeichnen.

Und „das Zeitalter der Reformation?“ Wie die einzelnen Figuren und Gruppen ist auch das Ganze wirkungslos. Hier ist nichts von dem bewegten, schwungvollen Wesen jenes Jahrhunderts, von seiner großen, treibenden Stimmung, von dem frischen Zug, der durch seine Menschen ging. Kaulbach wollte die Geister jener merkwürdigen Epoche beschwören, und es hat sich nichts als eine Schaar von Schatten eingefunden. Das ist die Zeit nicht, von der Hutten ausrief: „O Jahrhundert, die Studien blühen, die Geister erwachen, es ist eine Lust zu leben!“

Vielleicht wird der eine oder andere Leser finden, daß wir Kaulbach mit einem zu strengen Maßstab gemessen haben. Aber es ist an der Zeit, das wahre Gesicht einer Richtung aufzudecken, von der eine gewisse Kritik eine neue Kunstpoche datiren möchte: die durch die Geschicklichkeit zu blenden sucht, mit welcher sie das reiche Bildungsmaterial der Zeit, die Fülle des Stoffs in den

Rahmen zwingt, und die durch allerlei Reize gefallen will, da sie die einfache, vollendete Erscheinung eines schönen Lebens weder zu empfinden, noch darzustellen fähig ist. Indem sie die Gelehrte spielt, zersprengt sie die Grenzen der Kunst und will uns über die Halbheit und Ohnmacht ihrer Formen durch einen Inhalt täuschen, den sie nicht gestaltet, sondern nur andeutet. Indem sie mit Flitterstaub und Schminke die Liebenswürdige spielt, verlegt sie den Ernst und das Wesen der Schönheit. Ginge die deutsche Kunst auf diesem Wege weiter, so wäre nichts mehr für sie zu hoffen; aber in der jüngeren Künstlerwelt regt sich glücklicher Weise ein besserer Sinn, der sich von Kaulbach unwillig abwendet. — p. 9.

Deutsche Briefe aus der preussischen Provinz Posen.

Die deutsche Einwanderung.

„Undank ist der Welt Lohn! Dieses nur den Deutschen eigenthümliche Sprichwort bezeichnet recht correct ihr Verfahren gegen uns. Arm, von ihren Glaubens- und Stammgenossen verfolgt kamen sie im sechzehnten Jahrhundert zu uns, fanden Schutz, Duldung, Vermögen — und suchten ihre gastlichen Freunde zum Lohn für ihre Güte zu unterdrücken.“

So stimmen die polnischen Zeitungen von Zeit zu Zeit den Chorus an, und leichtgläubige Deutsche fallen ein. Sehen wir zu, was an der Sache wahr ist, und ob sie nicht etwa ebensoviel historischen Grund habe, wie die Mittheilung des Grafen Adam v. Plater, welcher vor acht Tagen unsern Provinzial-Landtag darüber belehrte, daß die höhern Lehranstalten Großpolens von der Republik sorgsam gepflegt worden seien, von der preussischen Regierung aber arg vernachlässigt würden.

Zunächst hätten wir freilich folgende Kreise zu reclamiren: a) Fraustadt und Bomst, bis 1343 schlesisch, damals mitten im Frieden und wider verbrieftete Verträge durch Kasimir den Großen an Polen gebracht, b) Kösteln, 1332 durch Wladislaw Lokietek von Schlesien losgerissen, c) Meseritz, vordem schlesisch, d) Birnbaum, bis zur Odra neumärkisch, e) Nekebdistrict, pommerisch.

Doch mögen wir zugeben, daß die meisten dieser Landschaften damals, wenn nicht dem polnischen Reiche angehörig, doch nach Sprache und Cultur polnisch waren, und die ganze gegenwärtige Provinz Posen ins Auge fassen. Auch davon wollen wir absehen, daß Germanen vor den Slawen auf diesem Boden wohnten, und daß Miecislaw der Erste dem deutschen Kaiser Otto tributär und unterthänig war; denn wir erkennen das Recht der Geschichte an, welche diese Verhältnisse umgestaltet hat.