



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Springer: Die deutsche allgemeine und historische Kunstaussstellung in
München. 1.

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

Die deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung in München.

1.

Nach Manchester! lautete die Losung der Kunstfreunde im vorigen Jahre, München ist ihre Parole in diesem Jahre geworden. Wer als pflichttreuer Soldat beiden Losungen folgte, wird bei dem besten Willen die Vergleichung der großen englischen und der nationalen deutschen Ausstellung nicht unterlassen können. Er wird natürlich nicht die Fülle der hier und dort dem Auge vorgeführten Kunstschätze gegeneinander abwägen, da der münchener Ausstellung freiwillig engere Grenzen gesetzt wurden, oder aus dem geringern Umfange der letzteren allein auf ihren geringeren Werth schließen, er wird aber unwillkürlich die verschiedenen Weisen der Anordnung, die mannigfachen Mittel, das Interesse des Volkes zu erwecken und rege zu erhalten und endlich die in England und Deutschland beobachteten Grade der Opferfreudigkeit der Kunstsammler zusammenhalten und prüfen. Noch gegenwärtig kann man in einzelnen deutschen Bahnhöfen die Riesenplacate wahrnehmen, welche die Ausstellung von Manchester pomphaft ankündigten, noch jetzt sind die lockenden Anschläge der verschiedenen Dampfschiffahrt- und Eisenbahngesellschaften, auf welche Art man sich den Genuß der großen Ausstellung am wohlfeilsten verschaffen könne, vorhanden. Es war überreiche Sorge dafür getragen, daß die Erinnerung an das Schauspiel von Manchester jedermann zu jeder Stunde und an jedem Orte nahe gerückt werde. Kam man vollends nach England und Manchester, so merkte man auf Weg und Steg die großartige Bedeutung des Unternehmens. Selbst die indischen Wirren waren nicht im Stande, die Ausstellung aus dem Vordergrund, den sie im Kreise der Tagesinteressen einnahm, zu verdrängen. Jeder Omnibus, jede Eisenbahnlinie suchten dieselbe auszubeuten. Bis unmittelbar an die Eingangsthür waren die Schienen gelegt worden, auf welchen tagtäglich gefüllte Extrazüge heranbrausten. Keine Woche verging, die nicht ein besonderes Schauspiel im Innern des

Glaspalastes bot. Heute waren es Schüler, denen das Comité großmüthig den Besuch der Ausstellung gönnte, morgen kamen mit klingendem Spiel und wehenden Fahnen die Fabrikarbeiter eines Industriebezirkes, von ihren Brotherrn zu ihrer Belehrung hierher gesendet, ein anderes Mal wimmelte es wieder von Uniformen. Ein kunstfinniger Oberst hatte seinem ganzen Regiment das Eintrittsgeld bezahlt. Zu viel des Guten, mußte man oft rufen, wenn man sah, daß vor lauter Anregungen der ruhige Genuß nicht erlangt werden konnte und über dem Streben, den Besuchern jeden nur erdenklichen Comfort zu verschaffen, diesen es unmöglich gemacht war, bequem und ungestört zu schauen und zu studiren. Aehnliche Störungen sind in München nicht zu befürchten. Vielleicht wäre es hier nützlich gewesen, nicht die Tugend der Bescheidenheit bis zum Uebermaß zu üben und ohne grade den Weg der Reclame zu betreten, doch die Aufmerksamkeit des Publicums in nachhaltiger Weise auf die „nationale“ Ausstellung zu richten. Außerhalb Münchens erfährt man, da die Zeitungen schweigen, über das Unternehmen, seine Bedeutung und Erfolge blutwenig, aber auch in München selbst erscheint alles festliche Gepränge, alles, was das Interesse auch in den nichtkünstlerischen Kreisen anregen, die Wichtigkeit des Unternehmens auch dem Laien zu Gemüthe führen könnte, sorgfältig vermieden. Nicht einmal eine Fahne oder Flagge weht auf dem Glaspalaste, doch freilich, mit welchen Farben hätte man dieselbe schmücken sollen? Auch in der Erwartung, jetzt, wo so viele Kunstfreunde nach München strömen, würden die übrigen Kunstanstalten und Sammlungen zugänglicher gemacht werden, findet man sich getäuscht. Nach wie vor bleiben die Tage und Stunden des öffentlichen Zutrittes eng beschränkt, und nach wie vor geht an diesen Tagen zur Eröffnungsstunde die Uhr der Aufseher eine halbe Stunde zu spät und wenn die Schlußzeit naht, merkwürdigerweise ebenso viel zu früh. Man muß den Werth der in der Ausstellung vorhandenen Schätze sehr hoch und die Kunstliebe des deutschen Publicums sehr eifrig und warm voraussetzen, um trotz dieses Mangels an jeglichem Festapparate, an Winken und deutlichen Fingerzeigen den Erfolg der Ausstellung gesichert zu halten. Zu beiden Voraussetzungen hat man auch ein gewisses Recht. Was insbesondere den innern Werth der Ausstellung anbelangt, so kann man nicht leugnen, daß sie eine große Zahl anziehender und bedeutender Kunstwerke in sich birgt. Aber diesem Zugeständniß folgt der hinkende Bote unmittelbar nach. Wir müssen ein Auge gar fest zudrücken, um den Titel: Allgemeine und historische Ausstellung gerechtfertigt zu finden. Wir dürfen von derselben nicht die Enthüllung eines vollständigen Bildes der deutschen Kunstentwicklung in den letzten sechzig Jahren erwarten, sondern müssen uns damit begnügen, Beiträge zu dieser Erkenntniß hier zu sammeln. Fünfzehn Architekten haben bloß zur münchener Ausstellung beigezeichnet, vierundfünfzig

Bildhauer und unter diesen die Mehrzahl unbekannte Namen — wahrscheinlich Schüler der Akademie — Werke ausgestellt. Eine solche Vertretung zweier Kunstzweige, in welchen die Entwicklung überdies so überaus rasch und erfolgreich war, bleibt auch hinter den billigsten Erwartungen zurück. Selbst im Kreise der Malerei, welche 1744 Werke (Kupferstiche, Holzschnitte und Photographien mitgerechnet) von etwa 571 Künstlern eingesendet aufweist, machen sich empfindliche Lücken bemerkbar. Keine einzige Landschaft von Lessing, kein größeres Werk von Leuge, keines der ihrer Zeit so hochgefeierten Werke von Sohn, die berliner Schule, wie die norddeutschen Künstlergruppen überhaupt auf das spärlichste vertreten, das sind dunkle Flecken, die dem sonstigen Glanze der Ausstellung wesentlichen Eintrag thun. Wer die Schuld dieser mangelhaften Vertretung trägt, wird wol der Rechenschaftsbericht des Comité sagen. Die Fehler in der Organisation des letztern, die seiner Zeit in diesen Blättern aufgedeckt wurden, erklären den Uebelstand nicht vollständig. Es scheint auch in einzelnen Kreisen an der rechten Opferfreudigkeit gefehlt zu haben, auffallend bleibt wenigstens die Kargheit der Zusendungen aus den streng akademischen Kreisen und das Zurückbleiben bestimmter landschaftlicher Bezirke. Das wäre ja auch keine rechte deutsche Ausstellung, die nicht unseren Zwiespalt und unseren Particularismus offenbarte. Hoffentlich verfuhr das Comité bei dem Suchen und Prüfen der für den Zweck der Ausstellung passenden Kunstwerke nicht so cavaliermäßig, wie bei der Abfassung des Kataloges. Er ist der leibliche Bruder des berüchtigten Kataloges zur Pinakothek, der wirkliche Künstler todtschweigt, um selbstgeschaffenen Leben zu geben und beweist, freilich nur durch den Contrast, wie richtig die Behauptung sei: ein guter Katalog mache das Beschaun der Bilder noch einmal so leicht und bequem. Wir verlangen keinen wissenschaftlich gearbeiteten Katalog, wir verlangen also nichts, was über die Kräfte der münchener Akademie geht. Billig wäre es aber gewesen, nicht bloß ausnahmsweise, sondern regelmäßig das Entstehungsjahr der Bilder anzugeben. Wir hätten gern die Kunde dem Verfasser des Kataloges geschenkt, daß Schinkel das Amt eines „Oberlandesbaudirectors“ bekleidet — Faust ist von Sr. Excellenz dem Geheimrath von Goethe verfaßt — hätte er uns dafür bei mehr als zwanzig Ausstellern mit ihrem Wohnort bekannt gemacht. Geburtsjahre mit Sterbejahren zu wechseln, einen Maler zur wiener Schule zu rechnen, weil er seine Kunstbildung in Belgien empfangen und seitdem in Paris lebt und wirkt, längstverstorbene noch unter den Lebenden anzuführen, das heißt denn doch mehr als bloß nicht pedantisch verfahren. Wir befinden uns in einer historischen Ausstellung, wir sollen ein anschauliches Bild von der deutschen Kunstentwicklung seit dem Schlusse des vorigen Jahrhunderts erhalten. Ist es denn gleichgiltig, ob wir, auf die Angabe des Kataloges vertrauend, einen Künstler funfzig

Jahre früher oder später auftreten lassen? Wir finden bei vielen, selbst unbedeutenden Künstlern das Todesjahr im Katalog angegeben, folgerichtig schließen wir, daß, wo dasselbe nicht verzeichnet ist, der Künstler noch als Mitlebender gedacht werden muß. Also lebt Friedrich noch, auch Wachter und Fäger, auch sogar der alte Koch! Wenn aber Friedrich noch als „Professor“ in Dresden fungiren kann, dann lebt auch die Romantik in ihrer rohesten Form noch unter uns und wir waren Lügner oder Thoren, sie längst als überwunden anzunehmen. Wenn Fäger und Wachter noch unter uns wandeln, so haben wir Davids Richtung nicht bloß als eine historische Existenz zu betrachten. Die Ausstellung ist doch nicht bloß zu Rug und Frommen der Kunsthistoriker veranstaltet worden. Daß man an dieselben nicht dachte, beweist schon der Umstand, daß man Friedrich und Runge in entgegengesetzte Winkel verbannte, die doch dieselbe Zelle im Narrenhause der Romantik bewohnten. Ein solches Herzeleid hätte man wissentlich gewiß nicht den Kunsthistorikern zugefügt. Die Laien, zu welchen die Mehrzahl der Besucher gewiß gehören, werden Dank der leichtfertigen Fabrication des Kataloges täglich zahlreiche Irrthümer lernen und auf diese Art den beabsichtigten Zweck der Ausstellung in das Gegentheil verkehren. Doch lassen wir diese unerquicklichen Katalogstudien und wenden wir uns lieber zur Sache selbst und zwar zunächst zu den Alten, zu dem alten Carstens insbesondere, bei welchem die Wechselbezeichnung: Alt und Classisch eine so treffliche Anwendung findet.

Dreizehn Nummern des Kataloges fallen auf Carstens, die uns mit neun verschiedenen Werken bekannt machen. Sein unglückliches Leben, die Selbstverzehrung seiner Kraft aus Mangel an einem großen Wirkungskreise, die ausschließliche Betonung des antiken Elements in Motiven und Formen, die Schilderungsweise mit den elementaren Mitteln der Malerei, alles das brauchen wir wol nicht ausführlicher zu schildern. Ist auch Carstens kein Name, den jedermann auf der Lippe trägt, so wird doch im Allgemeinen seine historische Stellung richtig bestimmt, seine Bedeutung gewürdigt. Den Nachdruck darf man bei Carstens nicht auf seine Vorliebe für die Antike legen. Zahlreiche Zeitgenossen theilten dieselbe mit ihm. Ihn unterscheidet vorzugsweise ein vollendetes Verstandniß des Plastischen, ein feines Gefühl für einfache Formenschönheit. Das letztere war der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts beinahe vollständig abhanden gekommen. Die Pöppelkünstler malten nicht schlecht, in einzelnen Fällen sogar vortrefflich; wenn wir ihre Werke mit den modernen zusammenhalten, so werden wir bemerken, daß sie uns in technischer Beziehung weit überragen. Sie hatten noch gar mannigfache Kunstgriffe und Recepte überliefert erhalten, die seitdem verloren gingen, ihre Bildung ruhte mehr noch auf einer handwerksmäßigen Grundlage und gestattete eine tüchtigere technische

Schulung. In der Gegenwart, wo die Maler gewöhnlich nur eine dilettantenhafte Erziehung genießen, ist die letztere bloß ausnahmsweise noch anzutreffen. Unausstehlich erscheint uns an den Werken des vorigen Jahrhunderts der Mangel an ernster Auffassung, das frivole Spiel mit den Motiven, deren wahre Natur ohne subjectiven Beigeschmack zu verkörpers keinem in den Sinn kam; widerlich wirkt die gezielte, verzwickte Formengebung, die weder naiv an die Wirklichkeit sich anschließt, noch von reinem idealen Sinn getragen auf die ewigen Grundformen menschlicher Erscheinungsweise zurückgeht, sondern mit der Wiedergabe abgegriffener conventioneller Typen sich begnügt. Die Reaction dagegen war in einer Zeit, wo Gluck auf musikalischem, Winckelmann, Lessing, Diderot auf literarischem Gebiete den Kampf gegen das Conventiönelle im Interesse der charakteristischen Wahrheit und einfachen Schönheit schon siegreich eingeleitet hatten, unausbleiblich. Sie konnte so bewirkt werden, daß man den Gedankengehalt in den Kunstwerken änderte, das stoffliche Interesse an den Motiven hervorsuchte, das Nationale und Volksthümliche betonte. Es wäre dadurch Ernst und Kraft in die künstlerischen Gedanken, strengere Wahrheit in die Formen gekommen. Oder man beseitigte bloß das Symptom der Krankheit und setzte an die Stelle der conventionellen, gemachten Typen wahrhaft ideale, wobei man zwar auf die innigere Theilnahme des Volkes verzichten mußte, aber in das Formelle der Kunst ein mächtiges Element der Bewegung und Entwicklung hineinwarf. Eine Zeichnung des älteren Tischbein: Götz von Berlichingen — vielleicht die älteste künstlerische Illustration, die Goethes Werke erfuhren — deutet an, daß man auch den ersten Weg versuchte und einen nationalen Gehalt, ein unmittelbar stoffliches Interesse der Malerei einverleiben wollte. Es blieb jedoch bei dem bloßen Versuch. Weltbekannte Verhältnisse empfahlen in der Poesie wie in der bildenden Kunst die Flucht aus der Wirklichkeit und ließen für die Correctur des Zopfgeschmackes bloß den zweiten Weg offen.

Carstens Verdienst besteht übrigens nicht bloß in dem ernsten und tieferen Rückgange auf das antike Formengerüst. Die Antike ist für ihn nichts Aeußerliches, kein fremdes Gewand, in welches er erst nachträglich seine Phantasiegebilde einhüllt. Seine ganze Natur ist plastisch angelegt, auch durch seine leisesten Empfindungen klingt jener unendliche Wohlklang, für welchen nur die Antike den entsprechenden Ausdruck besitzt. Goethes Liebe zu Carstens, der wir die Erhaltung der Werke des letzteren vorzugsweise zu danken haben, und welche auch die Bestrebungen der weimarer Kunstfreunde grundsätzlich bestimmte — die Spuren derselben sind leider auf der münchener Ausstellung nicht zu erblicken — ruht auf innerer Wahlverwandtschaft, die Verhältnisse, welche die Wandlungen des Dichters erklären, sind auch für Carstens Entwicklung maßgebend geworden.

Carstens Werke, einfache Zeichnungen, zuweilen schematisch gefärbt, blenden das Auge nicht. Hat man aber einmal die Aufmerksamkeit auf dieselben gerichtet, so wird man Mühe haben, sich von denselben zu trennen. Der Preis gebührt dem goldnen Zeitalter aus der Sammlung des Baron von Uexfüll. Hier der Vater, der mit dem Kinde spielt, daneben der Greis, der befriedigt und neidlos der genießenden Jugend zusieht, weiter nach hinten die Liebespaare und der lustige Tanzreigen, rechts davon die selige Mutter, die in ihren tändelnden Kindern sich wiederfindet, der naschende Knabe, der Schläfer endlich, dem auch im Traume das Glück und die Freude zulächelt, geben ein Bild des reinen Genusses, der ungetrübten Seligkeit zu leben und zu athmen, wie es wahrer und ergreifender nicht geschildert werden kann. Der Bildhauer, der mit geschickter Hand die Graziengruppe auf dem Aquarell: Apollo und die Musen verkörpern könnte, hätte die Unsterblichkeit sich gesichert. Von unendlicher Poesie ist auch auf einem dritten Bilde: Die Ueberfahrt des Megapenthes der Zug, daß die beiden Kinder, die auch auf Charons Rahne Platz gefunden, unbekümmert um ihre Umgebung, ohne Ahnung der kommenden Schrecknisse heiter in den Strom gucken und mit den Wellen spielen. Und so kann man Bild für Bild und auf jedem Bilde Gruppe für Gruppe betrachten und wird stets Gebilden der lauterer Schönheit gegenüberstehen. Als Kind des achtzehnten Jahrhunderts offenbart sich Carstens am meisten in dem Traumorakel des Amphiaraoos. Das Motiv besitz kein poetischen Reiz, ist für die bildende Kunst nur undeutlich zu verkörpern, interessiert aber insofern, als es zeigt, wie sehr jedes Gemüth von den Wirkungen der französischen Revolution erfüllt war. Die Bilder der Freiheit und des Despotismus, die aus den Pforten der Träume emporsteigen, sind offenbare Anspielungen auf das politische Drama in Frankreich.

Carstens Beispiel blieb zwar nicht ohne Nachfolge. Wir besitzen in Genelli den rechten Erben seiner Phantasie und seines lauterer Schönheitsinnes, wenn auch die poetische Natur bei dem letzteren nicht so reich auftritt, und die Anwendung antiker Formen nicht immer das Gepräge innerer Nothwendigkeit offenbart. Einen weiteren Raum und ausgedehnteren Umfang gewann schon unter Carstens Zeitgenossen die im Ganzen verwandte Richtung, welche David in Paris angebahnt hatte. An einem reizenden Bilde von Schick: Christus im Schoße der Engel vom Kreuze träumend, bei dem man freilich die trockne Färbung in Gedanken wegwischen muß, bemerkt man den Einfluß von Carstens am deutlichsten. Es ist derselbe Wohlklang der Linien, die gleiche Formenannuth, die wir hier antreffen. Aber schon an Schicks großem und mit Recht vielbewundertem Bilde: Apoll unter den Hirten, deutet das Colorit, in der Wirkung schönen Gobelins nahestehend, den Uebergang zur französischen classischen Manier an, welche vollends bei Wachter (durch

dreizehn Werke vertreten) herrschend erscheint. Wären sein: Letzter Schlaf des Sokrates, seine Andromeda, Hiob mit seinen Freunden im Louvre aufgestellt, keinem Menschen würde ein Zweifel über ihren französischen Ursprung auftauchen. Das „Lebensschiff“, ein reizend erfundenes Motiv, brauchte bloß um einen Ton heller angelegt zu sein, um für eine Arbeit des bekannten Hamon zu gelten. Nur im „Bakchus, der Amor den Trank der Unsterblichkeit zeigt“, fühlt man die keuschere deutsche Natur durchbrechen, nur in seinen Zeichnungen und ebenso in jenen Wagners, Hetschs u. a. bemerkt man die ernstere Vertiefung in die Antike, wie sie die Franzosen mit ihrer rhetorischen Anlage niemals kennen. Will man Davids Einfluß auf die deutsche Kunst noch weiter verfolgen, so trete man vor Matthaeis (in Dresden) Ermordung des Meghisi oder Fingers (Wien) Tod des Germanicus. Patriotische Klagen brauchen wegen dieser raschen Entfremdung der deutschen Kunst vom nationalen Boden nicht laut zu werden. Zunächst greift die Bildung der modernen Völker enger ineinander, und läßt sich eine gegenseitige Absperrung auf diesem Gebiet nicht mehr erreichen. Und dann war dadurch noch keineswegs eine eigentliche Französisierung des deutschen Geschmacks erreicht, keine Huldigung dem französischen Geiste beabsichtigt worden. David hatte eben den scheinbar richtigen Ausdruck für die malerische Verwerthung der antiken Formen gefunden, hatte die Zugänglichkeit der letzteren erweitert und wurde so für einige Zeit das Vorbild zahlreicher Maler aus aller Herren Ländern. Uebrigens dauerte auch seine Herrschaft in der deutschen Malerei nicht lange, und wurde noch zu einer Zeit, wo der französische Imperialismus officiell galt, von andern bestimmten Einflüssen abgelöst.

Schick und Wachter, durch das geräuschvolle Auftreten des spätern Künstlergeschlechts in den Hintergrund gedrängt, in den besuchteren deutschen Gemädegalerien nicht vertreten, werden für die Mehrzahl der Besucher der münchener Ausstellung wahrscheinlich eine ganz neue, jedenfalls eine überaus anziehende Erscheinung bilden, durch welche die Frage nach der Entwicklung unsrer Kunst bei vielen eine von der gewöhnlichen Meinung abweichende Lösung erfahren dürfte. Man wirft uns häufig Parteilichkeit gegen Cornelius und Kaulbach vor und nennt es Undank gegen die Größe dieser beiden Männer, daß wir ihre Bedeutung einschränken, ihre Wirksamkeit als bereits theilweise der Geschichte verfallen darstellen. Mit größerem Recht könnte man uns, d. h. das gegenwärtige Geschlecht, der Parteilichkeit für diese Künstler und ihre Zeitgenossen zeihen und uns anklagen, daß wir die Verdienste ihrer unmittelbaren Vorgänger der Vergessenheit überlieferten. Wir lassen die Größe unsrer Kunst, mag sie nun eine wirkliche oder nur eine scheinbare Größe besitzen, durch die Einklehr in das Heimathliche und Ursprüngliche, wie sie gewöhnlich von den Bewohnern des Klosters San Isidoro gerühmt wird, bedingt werden, wir

knüpfen die Wiedergeburt der nationalen Kunst an die Romantiker an, feiern in den Nibelungen- und Faustillustrationen patriotische Thaten, welche uns erst wieder eine eigenthümliche Kunst schenkten und denken gering von der frühern deutschen Künstlerkraft. Einen scheinbaren Vorwand dazu gibt noch die unleugbare Berührung deutscher und französischer Kunst am Schlusse des vorigen Jahrhunderts. Wir können aber nur wiederholen, daß keine Abhängigkeit von der nationalen französischen Kunst beabsichtigt wurde, daß vielmehr die Uebereinstimmung in dem antiken Cultus diese Verwandtschaft hervorrief. Wir bemerken in einzelnen Fällen ein Zusammentreffen mit der Kunstweise Davids, wo wir keine Spuren unmittelbarer Beziehungen zu dem französischen Altmeister nachweisen können. Es lag eben diese Richtung in der Luft und theilte sich unwillkürlich allen Strebenden mit. Wenn wir billig sind, werden wir eingestehen, daß bei Schick und Wachter die Phantasie, die specielle malerische Begabung ungleich höher entwickelt war, als bei den meisten Großmeistern der gegenwärtigen Kunst. Zum Ausdruck ihrer Gedanken brauchten sie freilich nicht so große Maschinen, wie die Franzosen spöttisch unsere monumentale Malerei nennen, aber in dem beschränkten Raume zeigen sie eine Fülle malerischer Reize, eine Gewalt über plastische Formen, einen Sinn für reine Schönheit, Hoheit und Anmuth, wie wir sie bei unsern Zeitgenossen oft schmerzlich genug vermissen. Es wäre nicht schwer, auch bei Carstens die buonarottische Inspiration, bei Schick eine Rafaels würdige Grazie nachzuweisen. Hält man vollends mit ihren Werken die älteren Schöpfungen der Neurömer, die Anfangsarbeiten Schnorrs, Overbecks, u. a. zusammen, dann empfängt man unwillkürlich das Gefühl, als würde man mit einem Zauberschlage aus dem Sige hoher Civilisation in eine Urwildniß versetzt. Auch diese Rohheit und Unförmlichkeit hat ihr historisches Recht. Wir wollten überhaupt nicht unsern gegenwärtigen Künstlern zu nahe treten und halten für ihre Eigenthümlichkeit den gleichen empfänglichen Sinn bereit. Nur meinen wir, es sei nicht rathsam, für unsere jüngste Gegenwart stets nur das sechzehnte Jahrhundert zum Vergleiche heranzuziehen und unbillig, die Außenstehenden glauben zu machen, als wäre erst mit dem Jahre 1810 oder 1812 das Licht in die Welt gekommen. Der Hellenismus in der Malerei fand in dem erweiterten Gedankenkreise eine nothwendige Schranke, er besitz nur für eine abgeschlossene Ideenwelt die entsprechenden Formen, über jene hinaus sinkt er zur leidigen Manier herab. Man sehe nur in dem Bilde des jüngern Tischbein: Conradin von Schwaben wird das Todesurtheil verkündigt, welche Caricaturen mißverständene Classicität schafft. Auch das geben wir zu, daß der Hellenismus namentlich durch die Wahl fernliegender Motive die Kunst vom Leben trennte und ausschließlich an einen Kreis der Eingeweihten sich wendete. Wer nicht Freimaurerei in künstlerischen Dingen trieb, höhere Grade

in der Kunstkennerchaft erreicht hatte, für den waren die Werke der Hellenisten nicht vorhanden. Die Neurömer appellirten an die Armen im Geiste, ihre Formlosigkeit, ihre Derbheiten grade ließen die Kunst wieder in weiteren Kreisen wirken und machten sie volksthümlich. Wenn aber auch Carstens und Wachters u. a. Nachfolger so weit im Recht waren, daß sie mit dem Hellenismus brachen, so folgt daraus noch keineswegs, daß sie alsdann den rechten Weg einschlugen. Im Gegentheil scheint seitdem die Unruhe und Unbefriedigtheit, das Rathen und Suchen und Uebertreiben die oberste Gewalt in der deutschen Kunst erlangt zu haben. Wunderbar wäre es keineswegs, da wir nicht ein starkes und troziges Geschlecht sind, wenn wir, um der Unruhe loszuwerden, für einige Augenblicke wieder in den Hafen des Hellenismus flüchteten. Daß die dramatische Poesie der jüngsten Tage mit Sack und Pack in das Lager der Antike überging, ist ein Zeichen der Zeit, welches wahrscheinlich unsere bildenden Künstler zu dem gleichen Vorgang anfeuern wird.

Ähnlich wie mit Schick und Wachter dürfte es vielen Besuchern mit Koch und Reinhardt ergehen, und sie erst durch die Vermittlung der Ausstellung eine anschauliche Erkenntniß vom Wesen dieser Meister empfangen. Reinhardt zwar kann aus den drei Delgemälden und der einen Zeichnung, die von ihm hier vorhanden sind, nicht füglich beurtheilt werden, dagegen ist Koch durch 23 Werke verhältnißmäßig glänzend vertreten. Koch war eine klobige Natur und konnte bei Gelegenheit den Namen eines groben Gesellen sich erwerben, er besaß aber nicht nur eine respectable Bildung, sondern auch eine tüchtige Natur, eine felsenfeste Ueberzeugung von der geistigen Mission des Künstlers, über deren geringe Beachtung seitens der jüngern Künstlerwelt er recht herbe Klage führen konnte. Von dieser selbstständigen Kraft, diesem Künstlertroge legen seine Werke in ihren Mängeln und Vorzügen ein deutliches Zeugniß ab. Koch lehnte sich bereits an jenen Künstlerkreis an, den man früher mit dem Namen der Nazarener zu bezeichnen pflegte. Wir wollen, um Mißdeutungen zu begegnen, die Männer, die theilweise auf der Flucht aus deutschen Akademien, von enthusiastischen Ideen über das Mittelalter erfüllt, in Rom zusammentrafen, lieber als Neurömer bezeichnen. Mit ihnen theilt er die Liebe für Dante und die romantischen Dichter, die Geringschätzung des rein Formellen in der Malerei, die bis zu Einseitigkeit ausgeprägte Abneigung gegen alles, was nicht mit dem Gedanken und der Empfindung in unmittelbarer Beziehung steht. Augenfreude war das letzte Ziel, welches er der Malerei steckte. Auf der andern Seite steht er aber auch noch mit den Hellenisten im Zusammenhange und weiß den Wohlklang der Linien, die Schönheit reiner Formen wohl zu schätzen. Für beide Richtungen weist die Ausstellung charakteristische Beispiele auf. Ein gar seltsames Bild ist der tiroler Landsturm vom Jahr 1809. In der Mitte einer bewegten

Gruppe sitzt hoch auf hölzernem Rosse der biedere Sandwirth, in die complementären Farben, Roth und Grün, gekleidet, in heftiger Action begriffen, hinter ihm gleichfalls in pathetischer Stellung Haspinger, in der einen Hand den häßlichsten Tamboursäbel, der jemals in der österreichischen Armee existirte, in der andern ein Crucifix schwingend. Von allen Seiten strömen die Freiwilligen herbei, Weiber laden Waffen, Gatten umarmen sich, Kinder schreien, Männer fluchen, ein Schneider, nach seinem hungrigen Ansehen zu schließen, massacrirt einen Franzosen, kurz gar lebendig geht es im Vordergrund zu. Nicht minder epischenreich ist der Hintergrund. Rechts knallen die Büchsen und sehen wir die Flammen eines angezündeten Dorfes emporlodern, links läßt sich vor dem Wirthshause ein Freiwilliger von der Frau Wirthin noch einen Scheidetrunk einschenken, nach der Mitte zu öffnen sich die Thüren eines Kirchleins, um eine Procession mit allem Zubehör herauszulassen. Ganz hinten endlich, möchten wir beinahe sagen, wackeln die Berge mit ihren Köpfen über ein solches Durcheinanderschütteln von Episoden, über den gänzlichen Mangel an dramatischer Einheit sowol, wie malerischer Durchführung. Als Kunstwerk steht dieses Bild grade so hoch, wie sein Held als Feldherr und Staatsmann. Sobald wir aber den Blick zu den Kochschen Landschaften wenden, wird unsere Meinung von der Künstlerkraft des Meisters gar gewaltig verändert. Ohne Einschränkung können wir das Lob freilich nicht gelten lassen. Kochs Schweizerlandschaften sind einfach mißlungen zu nennen, seiner Auffassung nordischer Bergnatur fehlt die Wahrheit, fehlt aller Charakter. Auch die Landschaften mit Apoll unter den Hirten und mit Jakobs Heimkehr als Staffage berühren unangenehm durch die bunte, fast schreiende Mannigfaltigkeit der Farbentöne. Die zuletzt erwähnte Staffage hat Cornelius in die Landschaft hineingemalt, keineswegs zum Vortheil für das Werk, da das von Cornelius angewendete Colorit dem Tone der Landschaft vollkommen widerspricht. Dagegen sind die Schilderungen der Ruinen des Kaiserpalastes, des Lago di Nemi, des Albanersees unendlich seelenvoll in der Auffassung, harmonisch in der Stimmung und vor allem reich an schönen Linien. Wir möchten wol zuweilen wünschen, Koch hätte nicht zu viel in die Natur hineingebaut, die Charakteristik nicht durch Pleonasmen beschwert (in einer biblischen Landschaft z. B. mit Boas und Ruth wird das Thema der Fruchtbarkeit, das schon aus der landschaftlichen Schilderung vollkommen klar ist, noch durch eine dreifache Staffage überflüssig erläutert), aber ein tiefer poetischer Schwung der Empfindung, ein feiner und reiner Linienfenn machen alle diese Mängel vergessen und lassen einen nachhaltigen Eindruck im Beschauer zurück. Wir haben seit den letzten zwanzig Jahren so viel in Lichteffecten und frappanten Wirkungen der Landschaftsmalerei geschwelgt, das stofflich Große und Interessante von der Landschaftsmalerei gepflegt gewahrt,

daß wir von dem Dasein einer solchen Richtung, wie sie uns Kochs Werke zeigen, kaum noch eine Kunde nehmen. Sie pflanzte sich aber nicht allein stetig fort (Rhodens, Helmsdorfs, Steinkopfs, Kobells Bilder in der Ausstellung bürgen dafür), sondern fand auch in den jüngsten Tagen, offenbar als Reaction gegen die übertriebene Stofflichkeit in den Landschaften zahlreicher düsseldorfer und münchener Malereien, eine erhöhte Pflege. Wir lassen uns natürlich die erweiterte Ausdruckskraft der modernen Landschaftsmalerei nicht rauben, wir freuen uns billig über ihre erhöhte Fähigkeit, die Erscheinungen der äußern Natur zu verkörpern. Ohne alle Frage sprechen auch die Naturformen für sich, ist das Colorit eine überaus wichtige Hilfe, poetische Empfindung in uns anklingen zu lassen und charaktervolle Wahrheit am besten geeignet, die entsprechende Stimmung in uns zu erregen.

Es ist eine Sünde, wenn man der landschaftlichen Natur gewissermaßen articulirte Laute abpressen will, aus ihren Formen eine conventionelle Buchstabenschrift zusammensetzen, wo sie doch nur klingen und tönen kann. Es ist ferner eine Sünde, wenn man die wirklichen Naturformen verdreht und willkürlich ändert, und es rächt sich am Künstler auch unmittelbar, wenn er das Eingehen in ihre feineren Eigenthümlichkeiten hochmüthig verachtet. Friedrichs in Dresden Versuch, eine religiöse Landschaft zu gründen, seine Schilderung des Eismeers, in welcher die Eisberge die Gestalt graugrün angestrichener stereometrischer Figuren an sich tragen, sind einfach lächerlich. Sie sollten aber, ähnlich wie Runes symbolische Naturgedichte, nicht vergessen werden, sobald von dem wohlthätigen Einfluß der Romantiker auf den Aufschwung der Malerei gesprochen wird. Auf der andern Seite lassen sich aber der landschaftlichen Natur auch symbolische Beziehungen zu menschlichen Verhältnissen und Leidenschaften abgewinnen. Je nach unserer Stimmung fühlen wir uns von bestimmten landschaftlichen Formen angezogen oder abgestoßen, suchen wir sie auf oder fliehen dieselben. Dem Frieden der Seele, der Ruhe des Genusses, den Stürmen der Leidenschaften, der Klage der Sehnsucht entsprechen gewisse landschaftliche Situationen und wenn sie nicht das innere Leben des Geistes mit der dramatischen Schärfe und Bestimmtheit einer äußeren Handlung wiedergeben können, so lassen sie doch, der musikalischen Begleitung eines Liedes vergleichbar, eine verwandte Empfindung anklingen. Bei einer solchen Auffassung der Natur, zu welcher sich südliche Landschaftsformen am trefflichsten eignen und wo die detaillirende Farbe der allgemein zeichnenden Linie an Ausdruckskraft zurückstehen muß, ist die Staffage schwer zu entbehren. Die Natur spricht zwar für sich selbst, um aber die Aufmerksamkeit gleich in die rechte Bahn zu lenken, liebt man es, den Grundgedanken der Landschaft in der Staffage zusammengefaßt und verdeutlicht zu reproduciren. Neu ist diese Gattung der Landschaftsmalerei keineswegs, sie ist sogar älter

als die entgegengesetzte Richtung, in welcher die Naturstimmungen in selbstständiger Weise, ohne allen symbolischen Anklang wiedergegeben werden. Die Paradiesbilder der alten Niederländer, die von der italienischen Natur begeisterte Gruppe der Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts haben sich in derselben versucht, sie ist auch Rubens nicht fremd geblieben, am Anfange dieses Jahrhunderts hat sie Koch (Macbethlandschaft) wieder aufgefrischt, jetzt sehen wir sie mit verjüngter Kraft, mit weiser Benützung der bisher erworbenen technischen Geschicklichkeit in den Werken Schirmers in Karlsruhe und Prellers in Weimar wieder verkörpert. Die Ausstellung besitz außer Schirmers vier Tageszeiten (Staffage: der barmherzige Samariter) 26 Entwürfe und in Del gemalte Skizzen desselben Meisters zu biblischen Landschaften und Prellers 14 landschaftliche Illustrationen zur Odyssee. Schirmers Entwürfe sind nicht alle von gleichem Werth. Daß die Schilderung des Paradieses weder auf dem mit Kohle gezeichneten Entwurf, noch in der theilweise veränderten Farbenskizze allen Erwartungen entspricht, die Landschaft nach der Vertreibung aus dem Paradies beinahe noch lachender und wohnlicher erscheint, als das Paradies selbst, können wir leicht nehmen. Der Unschuldszustand der Natur ist uns eben nicht bekannt, der Rückgang auf paläontologische Formen, den Naturforscher vielleicht anrathen möchten, war aus malerischen Gründen nicht zulässig. Dagegen scheint die Wahl der landschaftlichen Formen bei der Flucht Kains, der Verstoßung Hagar's und ihrer Wüstennoth nicht glücklich gegriffen. Kain's leidenschaftlicher Grimm ist nach dem Todtschlage ausgebrannt, eine furchtbare Dede ergreift ihn, er weiß nicht, wohin vor dem Geiste zu flüchten und fühlt das Endlose seiner Qual. Dieser Gemüthsstimmung entspricht schlecht eine stürmische Landschaft, in welcher alle Elemente ihre Wuth losgelassen haben, eine öde, leere, todte Natur, die das Ziellose seiner Flucht andeutet, die Ewigkeit der Schuld versinnlicht, wo die Grabesstille der Umgebung die Stimme des Gewissens nur lauter tönen macht, hätte nach unserm Bedünken die Situation wahrer charakterisirt. Bei Hagar's Verstoßung ist das Wüstenelement nicht scharf genug ausgedrückt. Dagegen entwickeln andere Bilder wieder eine Fülle poetischer und geistreicher Züge, welche die Betrachtung derselben zu einem köstlichen Genuß machen. Der Baum der Erkenntniß erhebt sich (in der Farbenskizze) auf einem üppig grünen Hügel, die Sonne hat sich breit auf denselben gelagert, wer könnte der Versuchung widerstehen und auf diesem köstlichen, wohnlichen Plätzchen nicht verweilen. Verführerischer konnte die Schlange nicht sprechen, als die landschaftlichen Formen hier schmeicheln und locken. Die Austreibung aus dem Paradies geht am späten Abend vor sich, ein über den Weg gestürzter Baumstamm zeigt, daß auch die Natur ihre Jungfräulichkeit verloren hat, dem Tode und dem Verderben ausgesetzt ist. In die dunkle Nacht werden die Sünder ge-

trieben, matt leuchtet der Mond, die Schrecken der Finsterniß stehen ihnen bevor. Geistreich ist bei der Schilderung der ersten Menschen nach der Vertreibung dem Wasser, dem wahren Elemente der Thätigkeit und des beweglichen Lebens ein größerer Raum gegönnt, vollendet vor allem Abrahams Einzug in die lachenden Gefilde des gelobten Landes geschildert. Schirmers vollständige Gewalt über die landschaftlichen Formen, die Anmuth seiner Linien, die Schönheit seiner Gruppen sind so bekannte Züge, daß es nicht nöthig erscheint, darauf noch aufmerksam zu machen. Obnehin lassen sich solche Eigenschaften durch Worte nicht verdeutlichen.

Gleich vollendet, vielleicht weniger geistreich, aber durch die einfache Größe noch ergreifender sind Prellers homerische Landschaften. Gleich den Helden, deren Leben und Leiden sie schildern, erscheint die Natur noch größer und mächtiger, als sie seitdem uns gewöhnlichen Menschenfindern entgegentritt. Die Stürme brausen gewaltiger, die Bäume wölben sich höher, die Zweige breiten sich reicher und breiter aus, das Meer birgt größere Schrecken in sich, aber auch der Genuß der Natur lockt süßer. Alle Formen des Auftretens der landschaftlichen Natur finden sich in Prellers Bildern verkörpert, die furchtbarste Leidenschaft und die selige Ruhe und die ganze Scala von Eindrücken, die dazwischenliegt, wird offenbar, überall aber fühlt man sich vom Hauche einer classischen Phantasie angeregt und von der edlen Wahrheit der Schilderung ergriffen. So weit es der Landschaftsmalerei möglich ist, einen epischen Ton anklingen zu lassen, ist es hier geschehen. Wirft man einen Blick auf die in der Nähe von Prellers Illustrationen aufgestellten Zeichnungen von Olivier und Fohr, so erkennt man, daß Schirmer und Preller hier eine Richtung eingeschlagen haben, welche die Landschaftsmalerei schon vom Anfange des Jahrhunderts beherrschte; man erkennt aber auch, daß, wenn die Kunst der jüngsten Tage einen Fortschritt aufweist und Vorzüge über die Werke der ältern Generation besitzt, sie hier zu suchen und auch zu finden sind. Der poetische Geist ist geblieben, die Gewalt über die Formen ist gewachsen.

Springer.

Die Küsten am Kanal La Manche vom militärischen Standpunkt.

1.

Der Kanal von Dover bis Brighton.

Frühere Kriegersereignisse hatten allenthalben und namentlich bei den Engländern den Glauben verbreitet, daß nur in den seltensten Fällen Festungen