



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 Kunstausstellung in
München. 2.

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

nothwendig erkannten, nicht länger mehr zu umgehenden Regelung dieser in das gewerbliche Leben so tief einschneidenden Frage unverweilt zu schreiten. Die Staaten, welche sich dieser Nothwendigkeit entziehen, haben den unausbleiblichen Nachtheil sich allein zuzuschreiben.

Die deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung in München.

2.

Es besteht in England eine Künstlersekte, welche eine übermäßige und bloß aus gedankenloser Nachbetung des Ueberlieferten erklärliche Macht des Conventionellen in der neuern Malerei entdeckt zu haben meint und mit gewaltigem Geräusch nun gegen diese Herrschaft ankämpft, nur die reine Natur, nichts als die Natur, die natürlichste Natur in der Kunst wiederzubilden erstrebt. Als conventionell betrachten diese Männer die Farbenharmonie, die Mehrzahl der perspectivischen Geseze, vor allem die sogenannte Luftperspective; auch die Auswahl der Formen, die Rücksicht auf reinen Linienfluß in der Zeichnung halten sie vom Uebel, überhaupt die Entwicklung der Malerei seit dem sechzehnten Jahrhundert für eine dauernde Verirrung. Die Schutzpatrone dieser Sekte sind die italienischen Maler des funfzehnten Jahrhunderts, der Name, unter welchem sie sich in England eingebürgert hat, jener der Praeraphaeliten. Wir besitzen in Deutschland nicht den Namen, wol aber die Sache. Die erkünstelten Schönheitsformen, die Aufgedunsenheit, die als markige Kraft galt, die verzwickte Geziertheit, die für Grazie genommen wurde, kurz alle in akademischen Kumpelkammern bewahrte Schablonen fanden vor vierzig oder funfzig Jahren auch bei uns in der strebenden Künstlerjugend heftige Gegner und erzeugten in dieser den Entschluß zur Rückkehr auf primitive Formen. Mitbestimmend wirkten literarische Einflüsse und jene bekannte Gemüthsdesperation, die, zu schwach, um aus den Wirren der neuern Zeit sich herauszuarbeiten, die letztere lieber völlig verneinte. Die Flucht aus der Gegenwart war hier ganz anders gemeint, als bei den antik gesinnten Künstlern. Diese nehmen auf ihre einsamen Höhen doch eine allgemeine Lebensfreude, eine für alles Schöne offene Stimmung mit, sie stehen mit dieser grade jetzt existirenden Menschheit, nicht mit der Menschheit überhaupt im Unfrieden, bei der letzteren

Gruppe macht sich oft ein allgemeiner Lebensüberdruß, der Mergel über die ganze Welt bemerkbar. Viele mit dieser Kunststrichtung nicht auch die Wiederbelebung altdeutscher Weise zusammen, wir wüßten ihr wenig Dank für die Opposition gegen das akademische Unwesen. Gewiß haben wir uns über den Untergang des letzteren nur zu freuen; am wenigsten beklagen wir den Tausch der ausgelebten Phraseologie, wie sie unter den Akademikern galt, mit primitiven Formen. Grobheit ist immer besser als Heuchelei. Wäre nur diese Heuchelei nicht durch eine andere Thür wieder in die deutsche Kunst hineingekommen, sähen wir nicht, wie ehemals die Herrschaft scheinheiliger Formen, jetzt die Macht scheinheiliger Gesinnung, die, statt Gott in seinen Werken zu verehren, diese ansieht, als hätte sie der Gottseibeius eigenhändig bezeichnet, wäre endlich nicht das Schwächliche präkonisirt worden und ein System der künstlerischen Anschauung gepredigt, das in Wahrheit lungenstüchtige Schneidergesellen zu Idealen der Männlichkeit erhebt. Es ist kein Unglück, daß die münchener Ausstellung nur geringe Proben dieser Richtung aufweist. Dagegen bleibt es zu beklagen, daß die Entwicklungsgeschichte des Mannes, der wieder Kraft und Muth in die deutsche Kunst brachte, nicht vollständig durch Proben belegt ist. Man braucht allerdings nur einige Straßen weiter zu wandeln, um eine vollständige Uebersicht von der münchener Wirksamkeit des Meister Cornelius zu gewinnen. Aber die Werke aus der älteren Periode, die ohnehin im Gedächtniß jüngerer Zeitgenossen nur schwach leben, hätten wir gern reicher vertreten geschaut.

Die Männer, an die man gewöhnlich denkt, wenn von der Blüte unserer Kunst gesprochen wird: Overbeck, Cornelius, Schnorr, Schadow, Kaulbach fehlen natürlich in der Ausstellung nicht, doch bietet, was sich von denselben hier vorfindet, keinen neuen Stoff zur Würdigung dieser oft und viel besprochenen Meister. Die alte Freundschaft wird man für Overbecks biblische Zeichnungen fühlen, gern wieder sich anregen lassen von den frischen naiven Zügen, die in zahlreiche Scenen eingewebt sind, und den unverwischbaren Schönheitsfönn, der aus einzelnen Bildern und Gruppen spricht, bewundern. Wer für Wilhelm Schadow anhängliches Wohlwollen aus alter Zeit empfindet und das Greisenalter schonen will, wird rasch den Blick von einzelnen schwachen Erzeugnissen seiner späteren Jahre wenden. Verweilen darf man vor diesen Bildern nicht, sonst ist ein herbes Urtheil schwer zu verwinden, zumal diesen Werken die Anspruchslosigkeit fehlt und sie etwas Großes bedeuten wollen. Fons vitae steht mit Lapidarschrift auf dem einen Bilde geschrieben. Man erwartet natürlich eine Schilderung, von demselben Geiste inspirirt, der aus den Gypschen Darstellungen leuchtet, und findet schwach erfundene, matt charakterisirte und geistlos gefärbte Gruppen. Von Murillo existirt eine Studie zu seinem großen Mosesbilde, ein einfaches Weib mit Kindern, die

halbverdurstet nach dem frischen Labetrunk greifen. Es ist ein einfaches Bild aus dem Volke, in Sevilla hat es der Künstler wahrscheinlich oft genug erblickt, alltäglich kann man auch jetzt es an heißen Sommertagen schauen. Kein „fons vitae“ steht auf dem Bild geschrieben. Wozu auch? desto deutlicher spricht aus den Gestalten die belebende Kraft der ältesten Gottesgabe. Wenn es eines warnenden Beispiels gegen die symbolische Malerei noch bedürfte, hier wäre es gegeben. Das Bildniß Zimmermanns aus dem J. 1834 zeigt, was Schadow war, ehe ihm unklare Speculationen das einfache Kunstgefühl raubten, und erklärt, warum der Geschichtschreiber der modernen Kunst anerkennender von ihm spricht, als es nach einzelnen hier vorhandenen Proben gerechtfertigt erscheint. Um Schnorr zu beurtheilen, überhaupt eingehend kennen zu lernen, wird man wohl daran thun, in den Residenzbau zu pilgern, hier, wo er nur kärglich (die Hauptwerke nur durch Kupferstiche) vertreten ist, dürfte eine h. Familie aus d. J. 1817 vorzugsweise interessiren. Johannes Estern sind nach Nazareth zu Besuch gekommen und werden vom h. Joseph herzlich begrüßt. Die Madonna selbst sitzt in einem eingezäunten Hof, den Schlaf des Christkinds bewachend. Daß der kleine Johannes von der Ferne bereits schelmisch auf den Spielkameraden weist, ist ein glücklich erfundener, naiver Zug. Im Uebrigen wird man die strenge Nachbildung vorraphaelischer Muster, einen Rückfall in primitive Formen, eine steile, hölzerne Composition, die bloße Färbung der von scharfen Contouren eingeschlossnen Flächen statt eines lebendigen Colorites wahrnehmen. Welche Fülle von Kraft und welche Gesundheit gehörte dazu, um von diesem Bilde die Entwicklung bis zum Nibelungencyclus und zu den biblischen Zeichnungen zu finden.

Es bleiben von den Koryphäen deutscher Kunst noch Cornelius und Kaulbach übrig. Die wahrscheinlich auswärts verbreitete Meinung, die Werke dieser Männer würden den Mittelpunkt der Ausstellung bilden, die gewaltigste Anziehungskraft üben, wird nicht bestätigt. Die Mehrzahl der Besucher geht ruhigen, ja gleichgiltigen Blickes an denselben vorüber und hat Muße und Aufmerksamkeit genug für die Betrachtung und Bewunderung der übrigen ausgestellten Bilder übrig. Doch das entscheidet nicht. Zunächst sind es sämmtlich schon wohlbekannte und oft geschäute Werke, die uns hier entgegentreten. Von Cornelius sehen wir einzelne Cartons zu den Fresken in der Glyptothek, in der Ludwigskirche und im berliner Campo santo. Kaulbach wird repräsentirt durch Fragmente des Bilderschmuckes im berliner neuen Museum: durch die Cartons der Völkerscheidung, des welthistorischen (nicht der Bedeutung, sondern dem Inhalt nach) Kinderfrieses und einzelne allegorische Figuren. Die Hoffnung, den vielgerühmten Entwurf zur Salamisschlacht zu sehen, ging leider nicht in Erfüllung. Dazu kommt noch der weitere Umstand,

daß reich, oft buntgefärbte Delgemälde den Cartons benachbart sind, wodurch natürlich das Auge des Beschauers für die Auffassung einfacher Cartonzeichnung abgestumpft wird. Wer sich durch diese Hindernisse hindurchwindet, wird nicht anstehen, die energische Kraft, die ergreifende Schilderung des tragischen Leidens und mächtiger Affecte bei Cornelius, die geistreiche, pointenreiche Auffassung bei Kaulbach bewundernd anzuerkennen. Wenn auch die Darstellung der Passion und der Evangelisten (aus der Ludwigskirche) keine große Wirkung übt und es scheint, als ob die Seele des Künstlers nicht am Werke Theil genommen, er vielmehr mit der Anordnung kunstvoller Gruppen sich begnügt — der Untergang Trojas und die apokalyptischen Reiter, die wir in der Ausstellung erblickten, bleiben große künstlerische Schöpfungen.

Nicht ohne Einfluß auf den geringeren Erfolg des Meisters in dem religiös-historischen Fache war vielleicht die beschränkende Nähe musterhafter Vorbilder, welche die Phantasie unwillkürlich in die von ihnen breitgelegten Geleise zurückführten, jedenfalls die Hoffnung, in der Schilderung neu und doch eben so gut zu verfahren, vernichteten, und die Gefahr minderer Einfachheit und Wahrheit heraufbeschworen. Bei den apokalyptischen Scenen ist der moderne Künstler nicht in gleicher Art gezwungen, gegen Sonne und Wind zu kämpfen, die Tradition hat hier keine Auffassungsweise so geregelt, wie dies z. B. bei der Passionsgeschichte der Fall ist, die Phantasie bewegt sich freier, das Bewußtsein, gleich den großen Ahnen, schöpferisch auftreten, einen bis dahin spröden Stoff künstlerisch gestalten zu können, gibt dem Auge Schärfe, der Hand Schwung. Hier wird die Kühnheit herausgefordert, dort auch eine reiche Kraft gelähmt. Bei einem Künstler, dessen Erfindungsgabe so hoch gerühmt, als die stärkste Eigenschaft gepriesen wird, ist die Neuheit oder Abgegriffenheit der Motive keineswegs gleichgiltig. Die Erfindungsgabe unserer Meister bezieht sich nicht allein auf neue poetische Verbindungen größerer Gedankenreihen, die selbst wieder erst aus dem tiefstimmenden Geiste des Meisters geboren wurden, auch die Formenwelt muß sich seinem Willen beugen, ihre Maße seinem Belieben sich unterordnen. Vom artistischen Standpunkt bildet der letztere Umstand den wichtigsten Unterschied zwischen Cornelius und den übrigen Idealisten, die geringe Sorge um den allgemeingiltigen Kanon der Verhältnisse, der als Gesetz die endlichen und in ihrer Reinheit getrübten Erscheinungen umschwebt und von allen auf plastische Schönheit ihrer Gebilde bedachten Künstlern befolgt wird, die Aufstellung besonderer von der Wirklichkeit bloß abweichenden, nicht ihr zu Grunde liegenden Maßverhältnisse ist ein wesentliches Charaktermerkmal seiner Kunstweise. In den letzten Werken von Cornelius, z. B. in der auch sonst völlig unbedeutenden „Erwartung des Weltgerichtes“ macht sich diese Manier am stärksten geltend, doch auch in den ältern apokalyptischen Bildern, auch in den Deckenbildern der Glyptothek, kann

man diese Vorliebe für fictive Formen und Verhältnisse wahrnehmen. Die Erinnerung an ähnliche Vorgänge bei Dürer läßt Viele diese Eigenthümlichkeit als nationalen Zug erkennen und gibt ihnen einen neuen Grund, Cornelius zu preisen. Es bliebe aber zu erwägen, ob denn das verschiedene Material, in welchem Dürer und Cornelius ihre Gedanken verkörpern, nicht auch für die Formgebung verschiedene Gesetze feststellt. Der Holzschnitt und Kupferstich geht seiner ganzen Natur nach auf die Detaillirung der Daseinsformen nur in geringem Grade ein, er besitzt (von modernen Stichen ist hier nicht die Rede) nicht die Mittel, hat auch nicht den Zweck, die selbstständige Geltung der letzteren zum Ausdruck zu bringen, er begnügt sich mit der halb-wirklichen, träumhaften Schilderung und wird eben dadurch ein unübertreffliches Mittel, jene Ideen, wo das Phantastische mitspielt, zu verkörpern. Kann man diese Darstellungsweise, die ganz wesentlich durch die Natur des Holzschnittes und Kupferstiches bedingt ist, ohne Gefahr, manierirt zu erscheinen, auch auf den Kreis monumentaler Malerei übertragen, verwischt man nicht vielleicht dann die Grenzen in Wahrheit scharf voneinander geschiedener Kunstzweige?

Wie bei Cornelius die subjective Vergewaltigung der Erscheinungsformen und geseglich gültiger Verhältnisse, so fällt bei Kaulbach die große Einförmigkeit der Formsprache in hohem Grade auf. Seine Kindergestalten namentlich gehören nicht bloß derselben Familie an, sie sind Zwillingsgeschwister, so seine jungen Weiber, so seine Heldenmänner. Die Zudringlichkeit, mit welcher dieselbe Physiognomie, dieselbe Charaktermaske immer wieder vor das Auge tritt, wird nachgrade lästig. Der witzige Verstand, der an der Hervorbringung Kaulbachischer Werke einen so großen Antheil nimmt, hat für die reinen Formen keinen sonderlichen Reiz, ja selbst das Grobe und Manierirte wird er nicht von sich stoßen, falls nur die gesuchte Pointe zum Ausdruck gelangt. Einfache positive Existenzen zu schildern ist nicht Kaulbachs Sache. Sein Karl der Große, Moses und Solon besitzen durchaus keine Individualität, seine Personification der Geschichte, Wissenschaft u. s. w. keinen besondern Charakter. Das schneidige Wesen Kaulbachs macht ihn für das Erfassen des ruhig Großen schlecht geeignet und zwingt ihn, zu Gemeinplätzen seine Zuflucht zu nehmen. Nur Motive, die in das Traumartige übergreifen, nur Gestalten, die einen negativen Zug an sich tragen, des geschlossenen Charakters entbehren, mühsam innere Widersprüche verhüllen, zwischen Himmel und Erde, noch besser aber zwischen Erde und Hölle schweben, fesseln nachhaltig seine Phantasie und empfangen eine durchdringende Verkörperung. Die sieben Todsünden von Kaulbach gemalt, würden wahrscheinlich ebenso viele Meisterwerke werden, sollte er einmal die sieben Cardinaltugenden darstellen, würde er über die Phrase schwerlich herauskommen. So

nichts sagend die Gestalten der Geschichte und der einzelnen Künste, so ergreifend und charakteristisch ist das Bild der Sage, die mit den unterirdischen Mächten verkehrt und von finstern Dämonengeiste beherrscht wird. Auch auf dem Carton der Völkerscheidung erscheinen die Repräsentanten der niederen Ragen ungleich schärfer und tiefer gefaßt, als die Gruppen, in welchen die reine, entwicklungsreiche Menschheit geschildert werden soll. — Zusammengehalten mit den ältern Meistern der Ausstellung zeigen die zuletzt genannten Künstler einen reicheren und größeren Inhalt. Sie haben neue Gedankenkreise der Malerei zugeführt, die Aufmerksamkeit auf Motive von unbestreitbarer Mächtigkeit gelenkt, Kraft und Kühnheit in die Auffassung der letzteren gebracht. Das reine Formengefühl freilich findet bei ihnen keine vollkommene Befriedigung, die einfache Schönheit, der Wohlklang, der aus den Werken von Carstens, Wachter und Schiel spricht, keine heimathliche Stätte. Mit dem Großartigen, Tiefsinnigen oder Geistreichen ihrer Intentionen beschäftigt, hatten sie keine Muße, nach Art des alten Idealismus die an und für sich gültigen Formengesetze zu durchdringen oder sie fanden sie gar in denselben Schranken für die freie Verkörperung ihrer Phantasiegebilde, welche durchbrochen werden mußten. Es wird gewöhnlich erst in Kaulbachs Werken das Vorwalten des ironischen Elementes wahrgenommen und als Eigenthümlichkeit des Meisters betont. Daß es in dem Verhalten des Künstlers zu dem darzustellenden Motiv schon früher bestand, zeigt Koch, der seinem „Tiroler Landsturm“ noch einen besonderen pikanten Reiz einzuverleiben meinte, indem er zu Hofers Füßen einen Schlund sich öffnen ließ, aus dem eine Schlange emporsteigt, und welcher die Ueberschrift: *Politica* hat. Ist aber nicht auch in der von Cornelius beliebten Formengebung, in den alle Existenzbedingungen vernichtenden Maßverhältnissen eine gewisse Ironie gegen die Formengesetze enthalten? Jedenfalls hindert dieser Zug den Künstler, eine legislatorische Wirksamkeit zu entfalten, wie sie in einem bestimmten Kreise Carstens unzweifelhaft übt und noch geraume Zeit bewahren wird.

Die Künstlergruppe, die sich in den dreißiger Jahren an Cornelius in München, an Schadow in Düsseldorf angeschlossen, ebenso die älteren berliner Maler fanden in der Ausstellung nur eine ungenügende Vertretung. Ob eine glänzendere Repräsentation derselben die alte, dem jüngeren Geschlechte kaum mehr begreifliche Liebe des Publicums zurückgebracht hätte, ob in unserer Brust noch immer Sympathien für die schwächlichen, in Leiden halbaufgelösten Gestalten der älteren düsseldorfer Schule ruhen, ob wir noch immer den angeblichen Gedankenernst, der in Cornelius Schule heimisch war, so gewaltig hoch stellen, daß wir darüber die Formenroheit, den oberflächlichen Dilettantismus im eigentlichen Malerischen vergessen, darf man wol bezweifeln. Steinbrücks Elfen und Klöbers Nymphen zeigen uns jetzt nur den argen Abfall

von der keuschen Auffassung der Antike, wie sie Carstens siegreich angebahnt hatte, Hildebrandts Söhne Eduards kann man ohne Verwunderung über die geringen Anforderungen, die man an die technische Tüchtigkeit des Künstlers stellte, nicht betrachten, bei Hermanns deutschen Geschichtsbildern weiß man nicht recht, ob man über die Selbstüberschätzung des Malers sich ärgern, oder über die kindische Auffassung namentlich des Mittelalters und der neuern Zeit lachen soll, Erwin Speckers: Frauen am Grabe mit Christus zeigen, welchen Grad der Mangel an Schulung erreicht hatte, Krügers Wachparade vollends erscheint uns nur noch als Curiosum und erfüllt uns mit Dank für die Erfindung der Photographie. Solche Aufgaben werden hoffentlich nicht mehr an Künstler gestellt werden.

Die Zahl der Cartons, die wir sonst noch in der Ausstellung erblicken, ist keine unerhebliche. Thüringen namentlich stellt ein reichliches Contingent von Künstlern, welche die in München selbst wenig gepflegte Richtung sogenannter idealer Geschichtsmalerei fortsetzen. Doch läßt sich von diesen Arbeiten eines Vossion, A. Müller und Wislicenus keine Eigenthümlichkeit behaupten. Dagegen bewahren Rethels Entwürfe zu den achner Fresken und seine Skizzen zu Hannibals Zug über die Alpen ihren alten Ruhm und lassen den frühen Verlust des Mannes für die Kunst innig bedauern. Er hielt historischen Ernst mit tiefer Empfindung nicht für unvereinbar, verwechselte nicht den Kothurn mit Stelzen und strebte kräftig nach einfacher Würde der Schilderung.

Ein schön geformtes nacktes Bein ist ein würdigerer Gegenstand künstlerischer Darstellung als gelbe Lederhosen, ein jungfräulicher Leib in seiner zarten Entfaltung für jeden, der einen gefunden Sinn sich bewahrt hat, eine größere Augenweide, als ein rostiges Schwert, ein schmutziger Büffelkoller oder blank gepuzte Stiefel. Das ist das kurzgefaßte Urtheil der Freunde der Antike über jenen in Deutschland erst seit einigen Jahren gepflegten Zweig der historischen Malerei, welche die charakteristische Wahrheit der Schilderung vorzugsweise betont, die äußeren Erscheinungsformen mit sichtlicher Vorliebe und oft mit bewunderungswürdiger Genauigkeit wiedergibt und als wesentlichstes Ausdrucksmittel das Colorit benützt. Der mächtige Eindruck der Zeichnungen und Aquarelle von Carstens, die Bewunderung, die Kochs poetischer Kraft, Schicks anmuthiger Grazie allgemein gezollt wird, haben der kleinen Gemeinde der Hellenisten neuen Muth verliehen, und die Hoffnung, es könnte sich ihnen, den lange Vernachlässigten und wie sie glauben Verkannten wieder die öffentliche Gunst, die verdiente Anerkennung zuwenden, belebt. Der alte Streit, ob ein Gemälde eines stofflichen Interesses bedürfe oder nicht, ob das Colorit auch eine selbstständige Bedeutung besitze, ob die täuschende Wiedergabe eines Scheines, mag derselbe auch an unreinen oder gleichgiltigen For-

men haften, unsere Phantasie anrege, oder ob nur der plastische Formengehalt die Schönheit bestimme, ist wieder entbrannt. Auch Parteinamen hat man glücklich gefunden, in den beiden Worten: Idealismus und Realismus wohlfeile Mäntelchen entdeckt, unter welchen man Freund und Gegner rasch unterbringen kann und je länger man kämpft, je hitziger man sicht, desto unklarer werden die Köpfe, desto verworrener die Begriffe. Die lange Zurücksetzung hat viele der sogenannten Idealisten im Innern verbittert, so daß sie dem Colorit auch nicht die geringste künstlerische Wirkungskraft zugestehen wollen, die malerischen Effecte, die Charakteristik durch die Farbe nicht bloß für ein Spiel, sondern auch für ein leichtes Spiel erklären. Seltsam, daß dann so viele zwar die Lust, so wenige aber den Muth haben, dieses leichte Spiel zu beginnen. Sie haben in manchen Fällen ein volles Recht zu dem Vorwurf, daß der Kopf ihrer Gegner einen photographischen Apparat statt der Phantasie berage, und diese für den Fleiß, den sie auf die genaue Reproduction silberner Leuchter, metallner Buchbeschläge, damascirter Schwertklingen u. s. w. verwenden, sich durch leblose Allgemeinheit des Ausdruckes in den Hauptfiguren schadlos halten. Wenn sie aber solche zufällige Mängel des einen oder andern Bildes ausschließlich dem Kunstprincip als Schuld anrechnen, als ob dasselbe zu jenem Verfahren nöthige, so betrügen sie sich nur selbst und offenbaren Unredlichkeit oder Unwissenheit. Sie wollen nicht wissen oder wissen wirklich nicht, daß Rembrandt und die spätern Niederländer überhaupt, die Spanier des 17. Jahrhunderts und die Venetianer das gerade Gegentheil der Kunstverderber bilden.

Die da sagen, in der Malerei komme es vorzugsweise auf die Poesie der Gedanken, auf die Gewalt und Bedeutung des Stoffes an, müßten uns eigentlich erst sagen, welches Recht denn die Malerei auf das Dasein als besondere Kunstgattung besitze. Wenn uns der Künstler über seine hohen Intentionen einfach verständigte, wenn er auf irgend welche Weise, — conventionelle Zeichen würden den Zweck vollkommen erfüllen — die Vorstellung seiner poetischen Gedanken in uns erweckte, so hätte er allen Anforderungen an sein Künstlerthum genügt. Nach dieser Aesthetik ist alle weitere Entwicklung der Malerei seit dem Ausleben der byzantinischen Kunst eine überflüssige Kraftverschwendung gewesen. Welche verwickelten Gedankensysteme haben dieselben nicht als Motive der Darstellung gewählt, mit welcher Kühnheit wußten sie nicht auch die entlegensten Himmelsgestalten der Erinnerung nahe zu rücken, wie sinnreich erfanden sie zwischen dem Inhalt des Bildes und seiner räumlichen Umgebung bestimmte Beziehungen. Für den kirchlich Gläubigen enthalten die byzantinischen Werke eine Fülle stofflicher Poesie, einen unendlichen Reichthum hoher Gedanken. Bedarf es zur Vollendung eines Gemäldes nur solcher, so ist nicht abzusehen, warum wir nicht zu dieser Richtung

zurückkehren und das bekannte Malerbuch vom Berge Athos nicht bloß als eine archäologische Reliquie, sondern auch als praktisches Kunstbuch verehren. Wahrlich, man wird zuletzt noch beweisen müssen, daß das Auge und nicht die innere Vorstellung die malerische Schönheit erfasse.

Wider im Unrecht, aber doch auch im Unrecht sind die andern, welche die selbstständige Gestalt der Formenschönheit behaupten, und die Frage nach dem Ideengehalt als etwas Gleichgiltiges behandeln. Unter den Idealisten des alten Schlages besitzt diese Ansicht noch zahlreiche Anhänger. Schwunghafte Formen, fließende Linien, anmuthige Gruppierung, jenes einfache Maß des Ausdruckes, welches die Aufmerksamkeit nicht von dem Genuße des äußeren Wohltautes der Zeichnung abzieht, eine plastische Composition endlich, nicht in dem Sinne, daß die einzelnen Figuren sich vom Grunde abheben, rund und voll erscheinen, sondern in der andern Bedeutung des Wortes, daß die Gestaltenbildung auf das ursprünglich Reine, allgemein Giltige, formell Ebenmäßige zurückgeht, bedingt nach ihrer Meinung ausschließlich den künstlerischen Werth eines Gemäldes. Die Lüge steckt aber schon darin, daß man alle diese Eigenschaften ohne einen lebensvollen Inhalt möglich, sie unabhängig existirend glaubt. Der trockene Begriff, der schale Einfall, der unlebendige Gedanke wird alle diese Schönheiten nicht etwa bloß für den Beschauer zerstören, er wird auch den schaffenden Künstler an ihrer Verkörperung hindern. Es ist nicht die Form, es ist der Gedanke, welchen seine Phantasie zuerst gebiert, an dem Gedanken erst schießen die äußeren Formen empor; zu welchen er nicht die stärksten Triebe, eine unmittelbare Nöthigung in sich schließt, diese werden nimmermehr an den Tag treten. Oder lassen sich denn die idealen Formen, der hohe Stil nach einem für alle Fälle feststehenden trockenen Schema auf jeden beliebigen Inhalt ankleben? Das wäre ja der leibhaftige Zopf, wie er nicht ärger in seiner glorreichsten Zeit bestand. Die Zopfünstler waren der formellen Bildung, der geschulten Hand keineswegs so bar, wie man gewöhnlich annimmt. Sie besaßen einen offenen Sinn für das formell Schöne, für das Plastische, eine große Verehrung für die Antike. Weil sie aber, während sie die Formen schufen, den Einfluß der kalten, nüchternen, unlebendigen Gedanken, die ihre Phantasie erfüllten, nicht abwehren konnten, so verwandelte sich ihnen unter der Hand das Anmuthige in das Süßliche, das Schöne in das Gezierte, das Erhabene in das hohl Pathetische. Grade das bedingt ja Carstens Größe, daß er vom leeren Formalismus sich abkehrte, in schwerer Geistesarbeit sich den Ideenkreis der Antike aneignete und von hier aus das Formengerüste reformirte. Auf Grundlage der Antike gebildete Formen und ein antiker Ideenkreis gehören nothwendig zusammen. Grade die Empfänglichsten für den Genuß der ersteren würden am lautesten ihr Entsetzen kundgeben, wollte man das Eine von dem Andern

trennen. Welchen Grad von Unmittelbarkeit besitzt aber für uns noch die antike Ideenwelt? Wir bezweifeln nicht die Fähigkeit einzelner Künstler, sich in dieselbe so zu vertiefen, daß sie nahezu mit Naivetät Motive und Gestalten derselben verkörpern, ein kleiner Kreis von Auserwählten wird auch stets eine innige Empfänglichkeit für sie bewahren, dem eigentlichen Volksbewußtsein ist sie aber so weit fern gerückt, daß es nicht die unmittelbare Empfindung für ihre Reproduktionen bereit hält. Selbst die Lustbrücken, welche ehemals die falsche Sehnsucht nach dem idyllischen Naturzustande, der Republikanismus und Imperialismus zwischen dem Alterthum und der Zeitbildung geschlagen hatten, sind zerstört. Unser gegenwärtiges Leben hat einen positiven, ernstern Inhalt, der uns vollständig erfüllt, der unsere Interessen, unser Denken und Empfinden absorbiert, den wir auch in unsern künstlerischen Anschauungen vertreten wissen wollen. Schon die verhältnißmäßig streng objective Natur unserer Erkenntniß des classischen Alterthums dürfte dafür bürgen, daß es unser unmittelbares Gefühl nicht in Anspruch nimmt. Der stolze, selbstzufriedene Künstler dürfte sich vielleicht mit dem Beifall einiger wenigen Auserwählten begnügen, auf die Theilnahme der plebs freiwillig verzichten, und die Mission der Kunst, auf das Volk im Großen zu wirken, ihm das vergeistigte Spiegelbild seines Wesens entgegenzuhalten, gering anschlagen. Er kann aber, unzertrennlich vom Volksganzen, wie er dasteht, nicht die Gefahren für seine eigne, auf die Antike gerichtete Phantasie beseitigen, nicht verhindern, daß das feinere Empfindungsvermögen abgestumpft vom kühlen Verstande sich ersegen und ihn nur oberflächlich das Wesen der Antike berühren läßt. Vergessen wir auch nicht die Winkelstellung zwischen dem in seiner Eigenthümlichkeit entwickelten malerischen Scheine und der antiken Formenbildung. Es ist nicht grade nöthig, die Formhäßlichkeit, wie dies zuweilen bei Rembrandt und Velasquez, den beiden größten Farbkünstlern der Vergangenheit vorkommt, als Princip auf die Fahne zu schreiben, jedenfalls wird sich der Colorist in der feineren Individualisirung, in der Schilderung selbst der leisesten Empfindungsregungen, wozu ihn seine Ausdrucksmittel auffordern, beengt fühlen durch die Rücksicht auf das plastische Maß, der dem classischen Ideal huldigende Künstler wieder wird einer Kunstweise fluchen, die ihn zwingt, die Mehrzahl seiner Vorzüge, die feste Contourenzeichnung, den einfachen Wohlklang der Linien in den Hintergrund zu drängen.

Hätte Carstens zur Verkörperung seiner wunderbar antiken Gedanken das vollständige Farbenmaterial angewendet, schwerlich würden wir ihn in so scharfer Weise Mengs einerseits und den spätern Akademikern andererseits entgegenstellen. Grade der Verzicht auf jede malerische Wirkung, die Koch in seinen Copien Carstenscher Zeichnungen nicht zum Vortheil derselben einigermaßen retten wollte, sicherte dem Meister die naive Sicherheit und Reinheit in der Auffassung der

Antike. Die gleichzeitigen Franzosen wollten dies antike Wesen nicht auf Kosten der eigentlichen Malerei in die neuere Kunst einführen und erzielten als Resultat das Ungenügen nach beiden Richtungen hin und das Ausleben der Schule, noch ehe ihr Gründer gestorben war. Carstens unmittelbaren Nachfolgern, welche seinen Musterformen einen schärferen malerischen Ausdruck verleihen wollten, erging es nicht besser, und eben das Gefühl, daß der innerhalb der Grenzen der Antike eingeschlossene Idealismus nicht befriedigen, nicht lebendig erhalten werden könne, rief die bekannten Bestrebungen von Cornelius und seinen Genossen auf. Genelli, auf welchen sich Carstens Natur am reinsten vererbt hat, greift zu dem gleichen Auskunfts- mittel, läßt sich durch den Vorwurf, er besitze kein Farbenverständnis und mache aus der Noth eine Tugend, nicht irre machen, und beharrt mit Recht bei primitiven Ausdrucksmitteln. Vendemann in seinem anheimelnden Bilde der Naufikaa erkannte gleichfalls als die entsprechende Form für seinen Gegenstand eine reliefartige Composition und eine mit dem Fresco an Eintönigkeit wettlaufende Färbung. Rahl in Wien ist wol gegenwärtig der einzige, welcher den Ruhm eines tüchtigen Coloristen und eines treuen Anhängers des traditionellen Idealismus zu vereinigen erstrebt. Die Anlage zum Farbens- künstler besitzt er in hohem Grade, seine Porträts bürgen dafür, die über- raschenden Leistungen seiner zahlreichen Schüler zeigen die bewußte Beherr- schung jener Anlagen. Aber grade das Bild, welches wir von ihm auf der Ausstellung erblicken: Odysseus bei König Alkinoos, und das die erwähnte Ver- mittlung anschaulich machen soll, offenbart Rahl's Vorzüge in geringerem Grade. Es fehlt Luft zwischen den einzelnen Personen und insbesondere dem Felden an Bestimmtheit des Ausdruckes. Das Colorit ist schwer und dumpf und selbst die Zeichnung werden strenge Idealisten schwerlich scharf genug finden. Sind wir auch von der Ueberzeugung durchdrungen, daß der auf Grundlage der Antike ausgebildete Idealismus (eine Bewahrung, als ob wir die Herrlichkeit der Antike und den Werth ihres Studiums gering achteten, brauchen wir wol nicht einzulegen) nur geringe Aussichten auf die Herrschaft in der Malerei habe, so folgt daraus noch keineswegs, daß wir alles, was diesem Idealismus zuwiderläuft und mit dem Namen des Realismus ganz wider- rechtlich prunkt, gutheißern und unsere Sympathien diesem entgegentragen. Akademische Hohlheit wird vom wahren Idealismus getrennt, ebenso sollte man ordinäre Modelle mit einigen Costümstücken behangen nicht mit realisti- scher Schilderung gleichbedeutend halten. Der Cultus historischer Größe ist der beste Zug in unserer Bildung, der Wunsch, auch die bildende Kunst möge demselben sich weihen, daher keineswegs verwerflich. Wenn die Leistungen der letzteren einen Wiederhall in unsern Herzen wecken sollen, so müssen auch sie ihrerseits einen offenen Sinn bewahren für alles, was uns erregt, ergreift,

begeistert. Der Beweis, daß die sogenannte Profangeschichte der poetischen und malerischen Stoffe eine große Fülle in sich berge, bedarf wol nicht angetreten zu werden, dagegen muß die Forderung laut werden, daß in der Schilderung unserer Vergangenheit nicht bloß äußere Treue, sondern auch innere Wahrheit herrsche, die Charakteristik vor sicherer Individualisirung nicht zurückschrecke, vor allem aber den Ausdrucksmitteln der Malerei, die allein das Innere der dargestellten Helden bloßlegen und unsere Empfindung packen, die höchste Aufmerksamkeit zuwenden werde. Die weisen Männer der Kritik, die sich blödd darüber wundern, daß für die Beurtheilung von Gemälden so viel vom Maler gesprochen wird, müssen wissen, daß es sich hier nicht etwa bloß um ein größeres oder geringeres Maß technischer Geschicklichkeit handle, sondern daß jene Farbenpoesie gemeint ist, welche in die Schilderung erst die rechte Stimmung bringt und die Charaktere über die gewöhnliche Alltäglichkeit erhebt.

Für viele unserer Künstler besitzt aber die Vergangenheit leider keinen andern Reiz, als daß sie die Flucht aus der Gegenwart erleichtert. Von Kindesbeinen an werden wir gelehrt, die ästhetische Seite unseres Lebens gering zu achten, die absolute Unfähigkeit der Gegenwart zur künstlerischen Verklärung wird feierlich zum Dogma erhoben, Verspottung derselben als das richtigste Merkmal feinerer artistischer Bildung angesehen. Daß die Wahrheit eines solchen Glaubens uns überhaupt das künstlerische Vermögen rauben würde, und alle diese üblen Eigenschaften der Gegenwart dem Künstler, auch wenn er sich in die fernsten Zeiten zurückflüchtet, auf dem Fuße nachfolgen möchten, hat man noch niemals bedacht. Besäßen unsere Historienmaler nur die Hälfte des Muthes, der unsere Landschaftsmaler auszeichnet, hätten sie die Energie, unbefangen zu beobachten und abgegriffene ästhetische Begriffe zu vergessen, es würde sich die Meinung über den künstlerischen Werth des gegenwärtigen Lebens bald anders stellen und die Ueberzeugung, nur in Pluderhosen oder Brustharnisch sei eine männliche Gestalt malerisch brauchbar, zum Wanken gebracht werden. Zeigt denn diesen „Gewandhubern“, die die Malerei zur Costümdarstellung herabsetzen, nicht der einfache Volkssinstinct die falsche Fährte, die sie eingeschlagen? Wie kommt es, daß alle diese Conrads und Lillys, diese Fürsten, die sich das Todesurtheil verkündigen lassen oder aus der Haft entlassen werden, nicht zünden, nicht nur keine Theilnahme, sondern nicht einmal die äußerlichste Aufmerksamkeit auf sich ziehen, daß auf der andern Seite z. B. des trivialen Feuermüllers oder des doch wahrlich künstlerisch nicht hochstehenden Flüggen Schilderungen weite Kreise fesseln, die Sympathie anregen, die Phantasie der Beschauer mit sich reißen? Das Volk, dankbar, daß es selbst, seine lebendigen Glieder zum Gegenstand der künstlerischen Darstellung gewählt wurde, vergift auch die Trivialität und den

geringen Kunstaufwand und findet darin zwar getrübe, aber doch kenntliche Spiegelbilder seines Wesens. Wenn einmal der Mann kommt, der unser Volk bei der rechten Seite seines Wirkens und Leidens erfäßt, so werden wir staunen über unsere Blindheit, die dort nur Prosa und geisttödtenden Materialismus wählte, die Trivialität der Darstellung unabwendbar glaubte und die Quellen reicher lebendiger Poesie nicht erblickte. Schon auf dieser Ausstellung stoßen wir auf ein treffendes Zeugniß, daß auch unmittelbar gegenwärtige Motive, wenn sie nur ein echter Künstlergeist ergreift, die Idealität des Gedankens nicht ausschließen. Ph. Holz hat eine Bauerfrau mit ihrem Kinde in ungewöhnlich großen Dimensionen gemalt. Eine junge Mutter war mit dem Säugling ihrem Mann auf die Wiese nachgewandert. Hier auf dem Grase gelagert, hatte sie den prächtigen Jungen sich an der Brust satttrinken lassen. Wir sehen sie im scharfen Profil, wie sie trunken vom Glücke jauchzend ihr Kind erhebt, es hoch in der Luft zappeln läßt und die volle Seligkeit des Muttergefühles genießt. In der Ferne, an die Sense gelehnt, in einem Augenblicke der Rast, steht der Gatte, voll Antheil an dem wonnigen Schauspiel. Diese Bauerngruppe ist auch eine heilige Familie, der Born von Poesie, den die Anschauung der Mutterliebe und des Mutterglückes gewährt, tief erschöpft, der Ausdruck der Holdseligkeit unübertrefflich wiedergegeben. Für dieses Bild aus dem Volke gibt jeder Unbefangene die hochtrabenden Scenen aus dem Mittelalter, dem Bauernkriege u. s. w. (schon in dieser Wahl ganz allgemeiner nichtsfagender Situationen gibt sich die Müchternheit der Auffassung kund) willig her. Wer es mit dem Realismus redlich meint, kann gegen diese seelenlosen, trockenen Schauscenen — historisches Genre nennen es höfliche Leute — nicht scharf genug sich aussprechen. Für alle die zahlreichen Enttäuschungen, welche die Betrachtung profangesichtlicher Bilder bietet, kann nur die Anschauung des wirklich großen Fortschrittes, den grade dieser Zweig der Malerei in dem letzten Jahrzehnt erfahren hat, Ersatz gewähren. Wir können auch gegenwärtig auf kein vollendetes Werk in dieser Richtung hinweisen; wenn wir aber die jüngsten Leistungen der Historienmalerei mit den berühmten Werken der früheren Jahrzehnte vergleichen, so fühlen wir, daß eine ernste, vielversprechende Entwicklung hier sich offenbart. Man braucht gar nicht Kochs Landsturm, oder Tischbeins Conradin heraufzubeschwören, man stelle nur berühmte historische Bilder aus den dreißiger und vierziger Jahren mit Pilotys Gründung der Bga, Die s' Zerstörung von Heidelberg, Menzels Ueberfall bei Hochkirch, Leukes (auf der Ausstellung leider nicht vorhandenen) Washington zusammen, um die mächtige Entwicklung, welche dieser Kunstzweig in kurzer Zeit erfahren hat, zu erkennen. Wo hatten wir denn die Augen, als wir Rubens Columbus und vollends gar Schorns Wiedertäufer als bedeutende Leistungen bewunderten? Das letztere Bild mit seinen farblosen

Physiognomien, seiner schülerhaften Zeichnung, seinen allgemeinen Blondinen und Brünetten, seinen hier mit rothem Bart, dort mit schwarzem Bart maskirten Modellen erregt gegenwärtig nur Lachen. Sage man ja nicht, die Werthschätzung solcher historischer Gemälde hänge von der Mode ab und was wir heute über Schorn stellen, werde morgen ebenso verspottet werden. Die neueren Bilder sind nicht bloß anders, sondern wesentlich besser als ihre Vorgänger. Die Auffassung ist ernster und wahrer, die Charakteristik lebendiger und eingehender, die Phrase, die abstracten allgemeinen Köpfe, die bloßen Costümfiguren minder vorherrschend geworden. Die Gruppe des Blinden und der auf den Treppensteig Flüchtenden in dem Bilde von Diez, das lebendige Getümmel der aufwärts ziehenden französischen Scharen, einzelne Köpfe (freilich nur von Nebenfiguren) auf Pilotys Gemälde sind nicht bloß relativ gut, sondern an und für sich vortrefflich. Könnten diese Männer sich von dem Aberglauben frei machen, jedes Kunstwerk verlange stilistische Einschießel und bloß raumauffüllende Figuren, könnten sie die Chorfnaben, die Pagen und Knappen, die nichts thun als langweilig dareinschauen, und den besten Raum wegnehmen, aus ihrer Phantasie verbannen, hätten sie keine lächerliche Furcht vor naivem, lebendigem Erfassen der Situation, vor dramatischer Concentration der Handlung, der Fortschritt wäre noch größer, die Freude und der Genuß des unbefangenen Beschauers noch rückhaltloser. Jedenfalls, wenn man das Schicksal des Idealismus seit Carstens und die Fortschritte des Realismus seit zwanzig Jahren zusammenhält, kann man gar nicht zweifelhaft sein, für welche Richtung die Götter streiten, wo allein der energische, stetige Fortschritt sich kundgibt, und wo eine lebendige, ernste und energische Entwicklung mit Bestimmtheit erwartet werden kann.

Wollte man in einer Art Tribuna die Perlen der Ausstellung vereinigen, und unter Kunstkennern wie im übrigen Publicum die Stimmen sammeln, um zu erfahren, welchen Werken die allgemeine Meinung den Preis der Vollendung zugesteht, so würden über gar manche Bilder die Meinungen schroff auseinandergehen. An Gustav Richters Auferweckung von Jairus Tochterlein, z. B. preisen bekanntlich die Einen die Humanisirung der religiösen Geschichte; der Ausdruck unendlicher Liebe und wahrhaft göttlichen Erbarmens im Christuskopfe, die jeden äußern Gegenstand durchdringen, zu sich emporziehen und mit dem eignen Leben verschmelzen, dünkt ihnen musterhaft für die künstlerische Behandlung des an sich spröden und unsinnlichen Motives, die Andern zucken mitleidig die Achseln über den „Magnetiseur“, zu dem Christi Gestalt herabgewürdigt wurde, und meinen, der auf theologischem Gebiet längst besiegte Nationalismus habe Zeit und Mittel schlecht gewählt, um sich in die Kunst einzunisten. Die hier wahrgenommene Auffassung biblischer Scenen kann zwar nicht den Ruhm unbedingter Neuheit für sich in Anspruch nehmen,

unter den Franzosen ist dieselbe schon lange eingebürgert, außer andern namentlich von Ary Scheffer in zahlreichen Werken bethätigt worden, bei uns geht aber die Vorliebe für religiöse Stoffe mit gläubiger Gesinnung so regelmäßig Hand in Hand, daß es nicht wundern darf, wenn die entgegengesetzte Schilderungsweise Aufsehen erregt und über der Erörterung der Principienfrage die Anerkennung der tüchtigen Malkraft, die sich vielleicht noch vollendeter in einem ausgestellten Frauenbildnisse G. Richters offenbart, vergessen wird. An einem andern Werke wird die Wahl des Motives an und für sich schon die Parteileidenschaften ansuchen. Pilotys Gründung der Liga kann so wenig die Sympathien der Protestanten für sich erwerben, als Jaroslaw Czermaks Schilderung, wie im siebzehnten Jahrhundert der Katholicismus in Böhmen wieder eingeführt wurde, hoffen darf, trotz der seltenen technischen Gewandtheit und der naiven Charakteristik der durch Heiligenbilder verführten Hussitenkinder die kirchlich Gläubigen zu befriedigen. Niedels Genrefiguren, die kokette Sakuntala, die sauber gewaschene neapolitanische Fischerfamilie u. a. werden zwar von Vielen mit Bewunderung betrachtet werden, sie sind angenehm dem Auge, strengen den Geist nicht an, und erfüllen vollkommen alle Bedingungen, welche triotiale Kunstfreunde an die Malerei stellen, schwerlich werden sie aber den Preis vor jenen erlangen, welche den Maler nicht mit dem Theaterschneider verwechseln, und das Geschick, dasselbe Modell heute in dieses, morgen in ein anderes Costüm zu hüllen, von poetischer Begabung trennen. So wird in zahlreichen Fällen bald das Motiv, bald die malerische Form Anstoß erregen, das Urtheil unsicher hin- und herschwanken. Ein Werk jedoch wird nicht allein von allen, sondern auch von allen zuerst als die Perle der Ausstellung genannt und mit Jubelruf auf den Ehrenplatz getragen werden. Das ist Schwinds Verkörperung des Märchens von den sieben Raben und der treuen Schwester. Schwind hat bekanntlich von der artistischen Variation des Sprichwortes: Irren ist menschlich, von dem unveräußerlichen Künstlerrechte, auch einmal schwache Werke zu schaffen, keinen allzukargen Gebrauch gemacht. Noch sein letztes Gemälde: der Grabritt Rudolfs von Habsburg bereitete seinen Freunden keine geringe Verlegenheit. Sie zweifelten nicht an der genialen Kraft seiner Phantasie, sie bewahrten ihre Ueberzeugung, daß Deutschland keinen größern Künstler besitzt; aber diesem hölzernen Kaiser, diesen hölzernen Rittern und Bauern gegenüber konnten sie im besten Falle nur stumm sich verhalten. Doch wer denkt jetzt noch daran, wem ist noch im Angesicht des Rabenmärchens die Muße gegeben, sich des illuminirten Ritter Kurt, der karikirten Sängers auf der Wartburg, der langweiligen Einweihung des freiburger Münster zu erinnern. Die sieben Raben Schwinds erzählen nicht bloß ein Zaubermärchen, sie sind selbst ein Zauberwerk, daß den Sinn geseffelt hält und jeden, der seine Kreise betritt, alles Uebrige in der Welt

vergessen macht. Wir vernehmen, daß Schwind bereits vor funfzehn Jahren sich mit diesem Bildmotive beschäftigt hat, ohne aber gleich die rechte Form der Verkörperung zu finden. Erst bis ihm auch die feinsten Züge des Märchens lebendig vor der Phantasie standen und seine Empfindung das geheimnißvolle Wesen des Motivs vollkommen bewältigt hatte, schritt er an die Ausführung, die in überraschend kurzer Zeit zu Ende gebracht wurde. Auf diese Art kam die reife Weisheit und die unmittelbare Begeisterung gleichmäßig zu ihrem Rechte, im vollkommenen Gleichgewicht finden wir sie auch in dem Werke, dem besten, das Schwind bis jetzt geschaffen. Wir kannten Schwind schon längst als einen Meister naiver Schilderung, wir schätzten in ihm und Ludwig Richter, der leider auf der Ausstellung nicht den ihm gebührenden Raum — und ein Ehrenplatz müßte es sein — einnimmt, die seltene Befähigung, einen recht volksthümlichen Ton einzuschlagen, und ihre Gestalten aus unserem besten Marke zu schneiden. Schwind hatte sich noch den rechten Humor gerettet, der das Kleine erhebt, ohne das Große zu verlästern, ihm war vor allem die Gabe verliehen, zu unserm Herzen zu sprechen und unsere Empfindungen lebendig zu erregen. Charaktere, die ein rauhes Schicksal etwas aus dem Lothe gebracht, welche aber in ihrer abgeschlossenen Besonderheit doch noch feststehen, versteht niemand so wahr und ergreifend zu schildern wie Schwind. Aber die Formfreudigkeit, den Sinn für großartige oder rein annuthige Bewegungen hat Schwind niemals noch so glänzend entfaltet als in dem Rabenmärchen, niemals auch alle seine positiven Eigenschaften und Vorzüge so harmonisch vereinigt, wie diesmal.

Das erste Bild des aus funfzehn Feldern bestehenden Aquarelleyklus zeigt uns oben, leicht skizzirt die einleitenden Scenen des Märchens, unten eine Märchenerzählerin, umringt von einem reichen Zuhörerkreise, von dem wir vermuthen, daß in ihm der Meister alle seine Lieben verewigt hat. Diese gemalte Widmung fällt vielleicht ein wenig aus dem Rahmen, der das Ganze umspannt, heraus, doch respectiren wir sie als eine wahrhaft innige Herzensergießung und halten mit jeder weitem Bemerkung zurück. Bei der Bervielfältigung des Werkes im Stiche, die uns hoffentlich nicht lange wird vorenthalten bleiben, dürfte ohnehin das erste, bloß für den engern Freundeskreis des Künstlers bestimmte Bild ausfallen. Das zweite Bild hebt die Geschichte der getreuen Schwester, die ihre Brüder durch beharrliches Spinnen und Schweigen erlöst, von dem verhängnißvollen Augenblicke an, wo die Einsame von dem nahenden Jagdzuge entdeckt wird. Wir lassen den lustigen Jäger trotz an uns vorüberreifen, verweilen aber desto länger bei dem dritten Felde, der Schilderung des Königssohnes, der mitten im Waldesgrün die reizende Jungfrau auffindet. Walthar von der Vogelweide kann nicht zarter und seelenvoller von der minniglichen Mädchenschönheit singen, als sie hier Schwind in

einfachen, aber unendlich anziehenden Zügen zeichnet. Keusch und sitstam, in ihr goldenes Haar gehüllt, sucht sie sich den Blicken, in welchen bereits Liebesfeuer entglimmt, zu entziehen. Doch vergebens. Im nächsten Bilde sehen wir die Jungfrau bereits, von den Armen des Jünglings gestützt, ihr Versteck verlassen, geleiten sie weiter in das Königsschloß und wohnen der Brautschmückung bei. Ueber alle diese Bilder weht ein Hauch der Anmuth und der Lieblichkeit, alle Formen und Bewegungen durchzieht ein Wohlklang, wie er kaum besser und reiner gedacht werden kann. Gleich einer h. Elisabeth gewahren wir im siebenten Felde das junge Königsgemal am Arme des (vielleicht nicht genug individualisirten) Gatten Almosen austheilen. War es in den vorangehenden Bildern der lautere Schönheitsinn, den wir an dem Meister bewunderten, so fesselt uns hier die ergreifende Charakteristik der Bettlergruppe. Hunger und Elend, körperliche Krüppelhaftigkeit und geistige Verwahrlosung treten uns in schneidenden Gestalten entgegen. Welch entsetzlicher Jammer blickt nicht namentlich aus den Zügen des vordersten Bettelknaben! Nur ein Rest von menschlicher Form ist ihm übriggeblieben, um die Verthierung, die Stumpfheit desto unheimlicher hervorzuheben. Aus der grellen Wirklichkeit führt uns das nächste Bild in eine nächtliche Kummerwelt. Das beharrliche Schweigen hat die getreue Schwester schon längst verdächtigt, selbst der Gatte kann sich des Mißtrauens kaum erwehren, als er sie in nächtlicher Stille, statt an seiner Seite ruhend, emsig die Spindel drehend gewahrt. Geistreich ist hier in der Färbung ein grauer, nebelhafter Ton angeschlagen, indem er das Geisterhafte der ganzen Erscheinung andeutet, und so die späteren Vorgänge, die Nachgiebigkeit des Königssohnes gegen die Ankläger der Zauberin motivirt. Im neunten Bilde tritt die Katastrophe ein. Die schweigsame Königin hat ein Zwillingsspaar geboren, unter den Händen der Hebamme fliegen sie aber als pugige Raben empor. Schrecken und Entsetzen malt sich in den Zügen der Umstehenden. Während die Einen überrascht von der ungeahnten Verwandlung furchtsam die ungeschickten Rabenjungen abwehren, haben die Andern bereits den bösen Zauber gerochen und ihr Urtheil über die unglückliche Mutter, die im Hintergrunde ruht, und resignirt zur herbeigeeilten Fee blickt gefällt. Die zahlreichen Beschauer, die namentlich dieses Bild mit stets frischer Theilnahme betrachten, glauben zuerst, es gehe nichts über die Lebendigkeit und echt dramatische Kraft der Schilderung der vordern Gruppen. Erblicken sie aber die Wöchnerin, die, noch verschönt durch das Muttergefühl, so still und innig ihrem Schicksal entgegenharrt, bei welcher selbst der Kampf zwischen Mutter und Schwesterliebe nicht die ursprüngliche Holdseligkeit trüben kann, so begreifen sie nicht, wie sie noch für eine andere Gestalt auf dem Bilde ein Auge haben können. Je länger sie aber in der Anschauung beharren, und nur gewaltsam kann man sich von dem Werke trennen, desto klarer wird die

Ueberzeugung von der Einheit der Composition, von der tiefen Wechselwirkung der beiden Handlungen. Das ist es eben, was wir an diesem Meisterwerke so hoch preisen, daß Schwind niemals seine Kraft mißbraucht, seine besondern Vorzüge nicht auf Kosten der Wahrheit voranstellt, die Einfachheit in Gedanken und Formen nicht verschmäht. Es folgt das Behmgericht, der rührende Abschied vom Geliebten und die Vorbereitung zum Tode. Bei aller Sympathie für die verfolgte Unschuld wird man die Gestalt des dicken Kerkermeisters nicht ohne Befriedigung betrachten können. Nur eine einzige Stunde fehlt noch, um die sieben Jahre voll zu machen und die verzauberten Brüder zu befreien. Die Fee mit dem Stundenglase erscheint in den Lüften und spricht der Bedrängten Muth zu. Eine gute Hilfe leisten nun aber die Bettler, die ihre Wohlthäterin nicht verlassen mögen, die Kerkerthür stürmen und dem Vollzuge der Hinrichtung ein mächtiges Hinderniß entgegensetzen. Es sind dieselben Gestalten und Köpfe, die wir schon auf dem siebenten Bilde erblickten, aber das Abstoßende und Unheimliche ist dennoch verschwunden, die Dankbarkeit hat die Züge verklärt, die Hoffnung, retten zu können, Hunger und Elend und Siechthum vergessen lassen. Dank dieser Verzögerung verrinnt die letzte Prüfungsstunde, die Raben werden mit den von der getreuen Schwester gesponnenen Hemden bekleidet, entzaubert und eilen nun auf milchweißen Rossen, von der Fee, einer wunderbar mächtigen, stolzsönen Gestalt geführt, herbei, um die Schwester vom Brandpfahle loszuhauen. Das sturmgleiche Heranbrausen der Brüder, der Liebeschmerz des Königssohnes, der am Fuß des Scheiterhaufens in sich verloren kniet und wenn auch nur vom Rücken gesehen, dennoch eine der sprechendsten Gestalten bildet, der Volksjubel über die Befreiung, die komische Hast der flüchtenden Henker, all das Wogen und Drängen, der plöbliche Wechsel in den Empfindungen sind trefflich wiedergegeben und stampeln dieses Bild zum würdigen Schlußsteine des ganzen Werkes.

Man kann dasselbe zwar keiner der bestehenden Facultäten einordnen, es zeigt weder anatomische Kenntnisse, noch philosophische Gelehrsamkeit, noch theologische Mystik. Dafür wird es von jener Weisheit getragen, die das einfach kindliche Gemüth, wie die gereiste Lebenserfahrung gleichmäßig erfreut. Kein reicher Verstand spricht aus demselben, desto reiner waltet in ihm die naive Phantasie; keine glänzenden Phrasen schmücken dasselbe, dagegen besitzt es den Reiz inniger Poesie und eines freudigen frischen Sinnes für die lebendige Realität, die wir beinahe schon verloren wähten. Mit einem Worte, Schwind hat uns mit einem Kunstwerk beschenkt, das uns in die besten Zeiten der Vergangenheit zurückversetzt, und besser als alle andern berühmten Schöpfungen unsrer Tage die Eigenthümlichkeit und Stärke des deutschen Kunstgeistes offenbart. Der Jubel, den es in allen Beschauern hervorrufft,

die ganz allgemeine Begeisterung, die es wirkt, gehört zu den tröstlichen Zeichen der Zeit, und beweist, daß für das echt Schöne und wahrhaft Künstlerische unser Sinn trotz der Irrungen, denen er ausgesetzt war und bleibt, nicht erstorben ist. Springer.

Die Küsten am Kanal La Manche vom militärischen Standpunkt.

2.

Portsmouth und Cherbourg.

Es kann als ein charakteristischer Unterschied zwischen den Anlagen der englischen und französischen Seefestungen gelten, daß England seine Verteidigungswerke so erbaue, daß sie den unmittelbaren Eingang in den Hafen und diesen selbst nach allen Seiten mit Geschützfeuer bestreichen, während die Verteidigung der vorliegenden Rhede hauptsächlich den Schiffen überlassen bleibt, daß man diese also so spät wie möglich in den Hafen einschließt, während Frankreich schon die Rhede durch detachirte Forts zu vertheidigen sucht und seine Schiffe vor überlegenen Flotten zeitig im Hafen birgt. Die Briten legen fast nie Batterien auf den Enden der Molen oder Hafendämme an, während dies die Franzosen überall thun; die Briten halten das Feuer der Schiffe dem der Landbatterien, die Franzosen das letztere dem ersteren überlegen, und nach den neuesten Erfahrungen möchte man ihnen hierin Recht geben. Von diesem Gesichtspunkt aus müssen wir auch Portsmouth und seine Rhede von Spithhead betrachten, um den charakteristischen Unterschied zwischen der Anlage dieser Festung und der von Cherbourg aufzufinden. Portsmouth, der größte britische Kriegshafen am Kanal, ist gegen die Angriffe einer feindlichen Flotte durch die Natur so geschützt, wie so leicht kein zweiter, und zwar durch die vorliegende Insel Wight, welche die ganze Fronte desselben deckt. Schon Heinrich III. richtete seine Aufmerksamkeit auf diesen Hafen, und seit dieser Zeit ward er nach und nach das, was er jetzt ist, und selbst in der neuesten Zeit hat man viel gethan, ihn zu verstärken. Die Einfahrt in denselben kann nur von Osten oder Westen aus erfolgen, auf beiden Seiten ist sie großen Schiffen nur zur Zeit der Flut und trotz der ausgelegten Boyen nur mit Hilfe von Loffen möglich. Vertheidigt ist sie von detachirten kasemattirten Forts, die sowol auf Wight als auch auf dem Festland von England liegen und das Wasser mit rasirendem Feuer bestreichen. — Die Festung selbst besteht