



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

μ. ρ.: Die Bildung des modernen Künstlers.

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

Die Bildung des modernen Künstlers.

Aus München.

Ihrer Zerfahrenheit hat es die monumentale Kunst der Gegenwart großentheils zuzuschreiben, daß sie weder zu einer stetigen Entwicklung noch zu einer eigenthümlichen und stilvollen Anschauungsweise hat gelangen können. Sie hätte sich vor der charakterlosen Vielseitigkeit, welche über der Mannigfaltigkeit und der Bedeutung des Stoffes die Formenvollendung und den schönen Ausdruck des Lebens aus den Augen verliert, wohl behüten lassen, wenn sie der Schule großer Vorbilder, in welche sie anfänglich eingetreten, von Seite der fürstlichen Kunstherren mehr erhalten als entfremdet worden wäre. Allerdings empfand die ganze moderne deutsche Kunst, von der Zeitbildung mitgezogen, den Trieb in sich, aus dem neuentdeckten Schacht der Vergangenheit alle möglichen, auch die abgelegensten Formen hervorzuholen, um sich in ihnen mit neuer, doch auch künstlich gesteigerter Lebenslust spielend zu versuchen. Aber diese Universalität, welche wohl Sache der Bildung ist und deren diese allmählig für die Zwecke ihres Zeitalters Herr wird, kommt über die Kunst wie eine fremde Gewalt, der sie unterliegt. Denn die Bildung dringt durch das Aeußere zum Geist, zum Inhalt der Vergangenheit durch und nimmt ihn zu freiem Gebrauch in sich auf; die Kunst aber, wenn ihr nicht eine mächtige eigene Kraft einwohnt, verwickelt sich in der Fülle des Stoffes und bleibt, was noch schlimmer ist, an der Form hängen, auch an der vergänglichen und ausgelebten, die nur als Ausdruck einer bestimmten Zeit beselte Gestalt war. Die Umkehr aber zu solchen unentwickelten Formen ist keineswegs im Wesen der Kunst begründet, sondern nur in einer launenhaften Vorliebe für das Ungewöhnliche und Geheimnißvolle oder in einer Ueberspanntheit des Gemüthslebens: in einem Reiz der Empfindung, die durch das ahnungsvolle Dämmerlicht gefangen wird, mit welchem aus den unreifen Zügen jener Formen eine in der Wirklichkeit unbefriedigte Seele hervorbricht. Diese

romantische Stimmung paßte zu gut in die rückströmende und erschlaffte Bewegung vergangener Jahrzehnte, um von der Kirche und den Fürsten nicht benutzt zu werden; dabei ließ sich zugleich diese gemachte Gefühlsinnigkeit für deutsch ausgeben und von „nationaler“ Kunst schwärmen. Sich selber überlassen, wäre diese Kunstweise bald in sich zusammengefallen, und wie über ihren Inhalt, so über die gezierte Unbeholfenheit ihrer Formen und die süßliche Schwäche ihres Ausdrucks die innerlich von gesunden Trieben bewegte Zeit zertretenden Schritte weggegangen. Einer der vornehmsten Vertreter der neuen deutschen Kunst, Cornelius, bietet an sich selber ein bezeichnendes Beispiel, wie bald eine kräftige und gut angelegte Natur sich aus dieser künstlichen Rückversetzung in eine gebundene Anschauungsweise der Vergangenheit herausarbeitet.

Welche Pflege und Verbreitung diese unklaren Richtungen der Neuzeit, in der Malerei das Nazarenenthum, in der Architektur die für das moderne Bedürfniß zurechtgemachte romanische Bauweise, in München gefunden haben, ist bekannt, und wir werden sehen, wie sie ihre Schöflinge bis in die jüngsten Tage treiben: von den byzantinischen und gothischen Zwischenspielen, welche mitunterliefen und auch jetzt noch einzelne schwache Nachklänge vernehmen lassen, nicht zu reden. Durch diese Neuerungen war die kurze classische Kunstblüthe, die mit Cornelius, Klenze und Rottmann angefaßt hatte und erst im vollen Aufgehen begriffen war, mit einem Male abgeschnitten. Zugleich tauchte mit wahrhaft fanatischer Anduldsamkeit die Idee der „nationalen Kunst“ auf. Selbst die Nazarener, deren überreizte Empfindung sich doch an der vorraphaelischen Malerei entzündet hatte, meinten in ihren Producten dem deutschen Gefühl einen neuen Ausdruck gegeben zu haben, und jene Bauart, die in Gärtner über Klenze triumphirte und in der Ludwigsstraße das hochmüthige Angesicht einer versteinerten Langeweile zur Schau trägt, erklärte sich unumwunden für die wahre, deutsche und zeitgemäße, da sie doch nichts war als eine bald abgeschwächte, bald vergrößerte, immer aber kenntnißlose Anwendung der romanischen Kunstweise. Daneben mußten echt deutsche Stoffe, die Gebilde deutscher Dichter, die Nibelungensage und die Geschichten der größten deutschen Kaiser, deren Gestalten in der Nacht der Jahrhunderte vergraben waren, im Bilde noch einmal aufleben. Wie hätte man für die alten Necken und die blonden noch halb barbarischen Kraftmenschen classische Formen gebrauchen können? In der wilden Größe des Ausdrucks und der Ungeschlechtlichkeit ihrer hünenhaften Glieder, in der sie gern die dichterische Phantasie sich denkt, mußten die Helden an den Wänden des königlichen Schlosses daherschreiten. Zu solchen Aufgaben berufen schlug sich der deutsche Künstler stolz an die eigene Brust und ging keuschen strengen Blicks an der nackten Anmuth der Antike, wie an der weichen Ueppigkeit der Renaissance vorüber. Das

war die Zeit, wo der junge Maler — immer noch mit langwallendem Haupthaar — nur in deutschen Kunststädten Studien machte und Italien mied, wie die leibhaftige Frau Venus, in deren Armen seine zarte deutsche Seele und Phantasie nur Schaden leiden könnte.

Aber noch war die deutsche Kunst nicht fertig. Deutsche Empfindung, deutsche Sage, deutsche Geschichte — es fehlte offenbar Eines, gerade das, worauf wir uns am meisten zu Gute thun: der deutsche Geist. Daß die Kunstwerke sein Gepräge trugen, das genügte nicht. Er selber in seiner ganzen modernen Vielgewandtheit, mit seiner philosophischen Weltanschauung, welcher alles Göttliche menschlich und die ganze Welt ein verständliches Diesseits ist, und doch wieder mit seinem Gemüth, welches das Jenseits nicht missen mag, mit seiner Ironie, welche an jeder Erscheinung die erbärmliche Rehrseite zu finden weiß, endlich noch mit seiner verkappten Sinnlichkeit, die im Stillen nur um so brünstiger ist, als sie öffentlich vor der Keuschheit des deutschen Wesens sich beugen muß: der Geist selber mit allen diesen Attributen mußte sich in der Kunst verkörpern. Und das Unglaubliche geschah. Das neunzehnte Jahrhundert brachte einen Künstler zu Stande, der den modernen deutschen Geist auf die Malerleinwand zu bannen wußte, mit dem „Narrenhaus“ begann und nun, am Ziele seiner Laufbahn, sowohl den Entwicklungsgang der Weltgeschichte als die schönsten Schöpfungen der deutschen Dichtung, Goethes Frauengestalten, im Bilde faßt. Wenn auch Kaulbach über eine so beschränkte Empfindung, wie das Nationalgefühl, hinaus ist, so beruht doch seine ganze Kunst lediglich darauf — und eben das hat ihn bedeutend gemacht — daß er unsere moderne Denkweise und Reflexionsbildung und ebenso unsere Begierden wie unsere Ideen aus seinen Gebilden herausblicken läßt. Freilich nicht, was das Rechte wäre, als den eigenthümlichen Inhalt lebensvoller und das Leben ganz in sich tragender, ausdrucksvoll in sich zusammengefaßter Gestalten: sondern als ein Schein-spiel, das er seine Figuren mit allen den Bewegungen und Beziehungen, welche die moderne Anschauung in der Welt findet, in unterhaltender Mannigfaltigkeit aufführen läßt (daher Reinecke Fuchs sein bestes, ein sicher bleibendes Werk). Natürlich ist mit diesem bedeutungsvollen Spiel der Kunst nicht geholfen. Es weidet den Gestalten ihre Seele aus und setzt ihnen dafür ein besonderes Licht ein, daher werden sie schemenhaft und maskenartig; es häuft, um eine Welt von Geist auszuschütten, Figuren auf Figuren und verliert so alles Maß der Gruppierung; es kennt nur einen scheinbaren und gemachten Formenreiz, weil ihm vor allem am witzigen oder tiefsinnigen Einfall liegt, dem die Erscheinung nur wie ein verlockendes Kleid umgeworfen wird; es verhält sich endlich stumpf und gleichgiltig gegen seine farbige Verkörperung, weil es schon im abstracten, mehr geistigen Zug der Linien seinen befriedigten Ausdruck findet. Es fürchtet überhaupt die malerische Durchführung und die sinnliche Wärme des Daseins,

weil dann zu Tage kommt, wie viel ihm zum Ausdruck und zur Fülle des Lebens fehlt. Denn im Grunde ist dieses Spiel unschöpferisch und gestaltungslos, weil dem Künstler, wie viel die Natur auch sonst ihm gegeben haben mag, die vornehmsten Bedingungen des künstlerischen Schaffens fehlen: der Ernst, die Begeisterung und die Empfindung für die still in sich erfüllte Schönheit, nicht zu rechnen, daß bei ihm, dem Meister des Scheins, auch die Beherrschung der Darstellungsmittel, die gründliche Formenkenntniß — nur Schein ist.

Doch von Kaulbach ist in d. Bl. schon oft die Rede gewesen. Hier gehörte er her, weil er die Richtung unserer Kunst, welche nur auf ihren eigenen Füßen stehen und deutsches Wesen zum Ausdruck bringen will, auch ohne daß er es Wort hat, zu einer Art von Abschluß bringt. Mag auch bisweilen seine Formengebung die raphaelische Anmuth und Reinheit uns vorspiegeln wollen: von dem edlen Blut der italienischen Anschauung ist schon deshalb kein Tropfen in ihm, weil ihm die Gestalt nur ein Gefäß ist für den Sinn, den er hineinlegt, und der ihr umgehängte Formenschein nichts weiter als ein Reizmittel. Auch ihm fehlt, wie der ganzen Richtung, der wir ihn zugezählt haben, das tiefere Verständniß, die Vollendung der Form (im weitesten Sinne des Wortes), welche allein dem Kunstgebilde das beseelende Gepräge des Lebens giebt, auch ihm ist der Inhalt, der ausgedrückt werden soll, sei er nun mehr geistiger oder mehr sinnlicher Natur, die Hauptsache.

Diese Merkmale sind es auch, welche die auf ihre Selbstständigkeit so eifersüchtige „nationale“ Kunst mit jenen Erneuerungen halbentwickelter Kunstweisen der Vergangenheit gemein hat. Fast überall derselbe Mangel liebevoller Durchführung, dasselbe Unvermögen zu der Durchdringung der Form mit dem vollen Schein des Lebens, die doch allein dem Kunstwerk seinen wahren bleibenden Reiz geben. Das gilt nicht bloß von der Malerei — es ist immer von der monumentalen die Rede — sondern ebenso von der münchener Architektur, die von den Bauten Gärtners an bis zu dem „modernen Baustil“ herab dieselben Erscheinungen zeigt, und von der Plastik, die doch vor allem auf lebendige Durchbildung der Gestalt angewiesen ist. Auch sie sucht, in ihrer gegenwärtigen Hauptaufgabe der Bildnißstatuen zwischen modernem Realismus und antiker Formenidealität hin- und herschwankend, eine eingebilddete und schließlich doch unsichere Selbstständigkeit und versäumt darüber die künstlerische Vollendung. Für die Malerei aber dieser ganzen Richtung ist es bezeichnend, daß die Meister es gemeinhin nur bis zum Carton bringen und die farbige Ausführung den Schülerhänden überlassen; für die Architektur, daß von Jahr zu Jahr das Bauhandwerk mittelmäßiger und die Ausführung der Ornamente roher, unsicherer und schablonenhafter wird.

Das also ist damit erreicht worden, daß man einerseits die mystische

Empfindung noch gährender und dunkler Kunstperioden wieder heraufbeschwor, andrerseits das Banner der nationalen Kunst und der deutschen Originalität aufsteckte. Was die bayerischen Fürsten bewog, diese Richtungen zu unterstützen und so viel an ihnen war auszubilden, ist an anderer Stelle besprochen; die Künstler trieb, wie wir gesehen, eine gewisse Strömung des Zeitalters in diese Bahnen und ein unklares Streben nach Eigenthümlichkeit. Allein unter der Decke und manchem unbewußt spielten noch andere Beweggründe: die Scheu vor dem strengen Studium nach der musterartigen Kunst und die Aengstlichkeit, in einer gewissen conventionellen Nachbildung stecken zu bleiben. Es war weit bequemer, sich bloß an die Natur oder an minder entwickelte Formen zu halten und im stillen Bewußtsein, daß man über deren befangene Anschauung doch hinaus sei, ihre Weiterbildung fest in die Hand zu nehmen. Denn Männer wie Overbeck, dem es mit der frommen Versenkung in die umbrische Schule wenigstens eine Zeit lang Ernst war, gab es wenige. Die vollendeten Formen der Antike und der Renaissance, so machte man sich vor, seien der abgeschlossene Ausdruck einer in sich erfüllten Lebensauffassung und Ideenwelt, von diesen nicht abtrennbar und in ihrer fertigen Erscheinung eine Fessel für die Freiheit der modernen Phantasie. Man liebte es, als abschreckendes Beispiel einer gespreizten Classicität, welche die Eigenthümlichkeit abtödtete, die davidische Schule anzuführen, ja an den Erneuerern der deutschen Kunst Schick und Wächter bei kühler Anerkennung den Mangel an schöpferischer Kraft und lebendiger Gestaltung hervorzuheben, an Karstens endlich zu tadeln, daß er in michelangelischen Formen befangen es zum Maler nicht habe bringen können. Daß in der Architektur Klenze über eine mittelmäßige Nachahmung nicht hinausgekommen, war nun vollends gewiß. Wenn nur die Herren selber, die mit achselzuckender Weisheit derlei Dinge vorbrachten, die Eigenschaften besaßen hätten, deren Mangel sie an jenen rügten! Doch die Beispiele selber waren unpassend und zeugten von der beschränkten Reflexion, die absprechenden Emporkömmlingen eigen ist.

Jede neuanehebende Kunst sucht sich an den überlieferten Mustern der Vergangenheit zu bilden, und es ist natürlich, daß ihre noch ungeübte Hand nicht sofort deren Formvollendung erreicht oder, von der Ungeduld der Production getrieben, bloß ihren äußeren Schein äußerlich sich aneignet. Denn nur allmählig, durch hingebende Liebe und Arbeit erhält die neue Zeit die Fähigkeit, in ihren jugendlichen Schooß die reife Frucht der vorangegangenen aufzunehmen. Mochte sich denn die erwachende italienische Kunst mit einem Griff die Formenschönheit der Antike zu eigen? Fast drei Jahrhunderte liegen zwischen Nicolo Pisano und Raphael, und so oft auch die Neubelebung des Alterthums unterbrochen, derselben die eigene Empfindung der Zeit, ihre malerische Anschauung und der Anschluß an die Natur entgegenzutreten schienen: dennoch nahm sie in

wenn auch langsamem und nicht selten verborgenem Wachsen ihren stetigen Fortgang. Dabei fiel es auch dem eigenartigen Künstler nicht ein, die Formen, welche die Arbeit des Vorgängers oder des Zeitgenossen aus dem Schacht der Antike wieder hervorgeholt hatte, eigensinnig von sich abzuweisen, sondern er nahm sie aus dieser zweiten Hand, um was ihm seine Phantasie eingab, in um so klarerer und festerer Erscheinung an den Tag zu bringen. So bildete sich der lebendige Zusammenhang und die Wechselwirkung der verschiedenen Richtungen, durch welche die italienische Kunst das Höchste erreichte. Denn auch diese selbständige Umbildung der überlieferten Formen durch den neuen Inhalt und die neue Naturanschauung wirkte auf die classischen Schulen zurück und aus diesem fruchtbaren Doppelleben entstand zuletzt die wunderbare Verschmelzung der antiken und der neuen Formenwelt, in welcher die Lionardo, Raphael, Michelangelo und Tizian, die Brunelleschi, Peruzzi und Bramante das zweite Vorbild der Kunst schufen.

So widerlegt die Renaissance auch noch das Andere: daß nämlich die Rückkehr zu den vollendeten Mustern den Künstler in einer sklavischen Nachbildung halte. Wem unter den Künstlern jener Zeit hätte die Begeisterung für die antike Schönheit Abbruch gethan? Die Poeten, ein Petrarca und Boccaccio, schrieben sogar in lateinischen Versen über Dinge des alten Roms und im römischen Sinne, ja deshalb hielten sie sich für unsterblich; sind deshalb ihre italienischen Dichtungen weniger eigenthümlich und unvergänglich? Selbst wenn die Cinquecentisten zur griechischen Götterwelt zurückgriffen und nur um so enger also an die antiken Formen gebunden schienen, blieben sie eigenthümlich sie faßten ihre Lust und Empfindung des Lebens in die nackten Idealgestalten und gaben ihnen den malerischen Wurf ihrer Anschauung. In abgeschlossenen Bildungen schienen die griechische und römische Architektur verfestigt zu sein; und doch haben die Italiener von Brunelleschi bis auf Bramante und Palladio ihre Formen wieder in Fluß zu bringen und zu neuen organischen Schöpfungen für neue Zwecke, für kirchliche, wie öffentliche und für den edlen Genuß eines reich entwickelten Daseins zu gliedern und zu verbinden vermocht. Freilich, die in unserm Jahrhundert neu aufgelegte „deutsche“ Baukunst (sie will es natürlich nicht Wort haben, daß sie im Grunde französischen Ursprungs ist) steht im stolzen Bewußtsein ihrer „nationalen“ Constructionsstrenge auf das Formenpiel und die ausländische Schönheit des Renaissancestils mit Geringschätzung herab. Aber sie selber muß ja, wenn sie den Raum für unsere Lebensart und unsere Bedürfnisse herstellen will, ihrem constructiven Princip, dem einseitig vertikalen Aufbau und dem Spitzbogen — der nur als die Form für die Einheit in der Mannigfaltigkeit des Gewölbebaues, daher nur als constructives Glied Sinn und Ausdruck hat — abtrünnig werden und sich mit einem bedeutungslosen Ornamentenspiel begnügen, das armselig in der Erfindung bloß eine fortwäh-

rende Wiederholung der großen structiven Formen im Kleinen, halb organisch, halb geometrisch und daher keines von beiden ist, das zudem losgelöst von der streng gemessenen und doch phantastischen Pracht des Kirchenstils unvermittelt an der Mauer klebt. Dagegen ist selbst noch in dem Reichthum der Spätrenaissance das sichtbare Maß einer gesetzlichen Ordnung und Gliederung; wenn sie auch in dem überquellenden Gestaltungstrieb der ganzen Mauerfläche den Schein bewegter Schönheit zu geben, structive Formen verschwenderisch wie Ornamente gebrauchte, so ist dieser Ueberfluß noch lange kein Beweis, daß es dem Stile, wie man wohl behaupten hört, an einem einheitlichen und strengen Gesetze des Aufbaues gebreche. Doch von dem Werthe und der Entwicklungsfähigkeit desselben auch für die Bedürfnisse des heutigen Lebens war in diesen Blättern schon bei Gelegenheit der münchener Ausstellung von 1863 die Rede. Hier sollte uns diese Bauart nur zeigen, wie ein späteres selbst schöpferisches Zeitalter die Formen der Antike aufnahm und sie mit Verständniß und künstlerischer Freiheit zugleich zu gebrauchen wußte, um in den Combinationen derselben zu neuen Bildungen seine Zwecke zu erfüllen und seine Phantasie auszuprägen. Und nicht bloß für sich, auch für die Gegenwart liefert jener Stil den Beweis, daß die spätere Zeit, indem sie die entwickelte Kunst einer früheren zu ihrer Grundlage macht, weit entfernt, sich in ein todes Spiel der Nachahmung zu verlieren, vielmehr eine neue lebensfähige Kunst hervorzubringen vermag: denn die besten deutschen und französischen Architekten dieser Tage haben es durch die That bewiesen, daß unser Jahrhundert in diesem Stile seine schönsten Bauwerke, solche zugleich, welche seine Eigenthümlichkeit am klarsten aussprechen, zu schaffen vermag.

Die Furcht, durch das Studium der mustergiltigen Kunst an der Selbstständigkeit, sei es der allgemeinen Zeitanschauung oder der individuellen Phantasie, Schaden zu nehmen, zeugt von einem groben Mißverständniß, mag dieses nun aus der Enge künstlerischer Einsicht oder aus träger Scheu vor der Anstrengung herrühren. Nicht darum handelt es sich ja, die Auffassung eines vergangenen Lebens, den Vorstellungskreis eines ausgelebten Bewußtseins sich anzueignen. Sondern die Art, wie die früheren großen Kunstepochen auf dem Gipfel ihrer Entwicklung die Erscheinung der Natur, befreit vom Zwang und der Noth zufälliger Wirklichkeit, zur schönen, vollendet künstlerischen Gestalt umgeschaffen haben: daran soll die jüngere Kunst sich bilden. Die Welt der Formen, in welcher die Natur mit dem vollen Ausdruck ihrer schöpferischen Freiheit, dem unverkümmerten Gebrauch ihrer Kräfte, gleichsam in einer glücklichen Stunde, festgehalten und durch eine gereifte künstlerische Anschauung zu einem neuen idealen Dasein wiedergeboren ist: das ist und bleibt das unvergängliche Vorbild des später kommenden Künstlers. Diese Formenwelt bildet eine zweite zum reinen Schein des Daseins geklärte Wirklichkeit, welche, gleich-

sam aus der Vermählung der Natur mit dem menschlichen Geiste hervorgegangen, die eigentliche Heimath des Künstlers ist. Im Verkehr mit ihren Gestalten wird ihm der dunkle Inhalt seiner eigenen Seele lebendig und ringt sich allmählig zu klarer, geordneter Erscheinung an den Tag. Sie überliefert ihm die unvergänglichen Gesetze, nach denen er, was im inneren Bilde ihm vorschwebt, leicht und sicher zu gestalten vermag; sie zeigt ihm, wie er die Natur zu fassen hat, um sie zum vollen Ausdruck des Wesens zu bringen, das er in ihr entdeckt oder in sie hineinlegt. Sie offenbart ihm, wie im Bilde die flüchtige Bewegung des Lebens greifbar sich ausprägt und doch wieder mit bald sanftem, bald mächtigem Zuge fortzuströmen scheint, sie endlich enthüllt ihm auch in der gebrochenen und getrübbten Erscheinung die Schönheit.

Was Jahrhunderte vor ihm gethan und glücklich errungen haben, das sollte er, ein Kind seiner Zeit, die selber auf den Schultern der Vergangenheit ruht, als fremd von sich abweisen, um aus eigenen Kräften die Arbeit ganzer Geschlechter aufs Neue vorzunehmen? wozu es des Kreislaufs ganzer Epochen bedurfte, vom Zwang der Natur uns loszulösen und ihre Erscheinung zur geläuterten Hülle des Geistes umzubilden, auf eigene Faust vollbringen? Er sollte aus eigenen Mitteln leisten können, was bevorzugte Zeiten unter günstigen Verhältnissen, in einer Natur, die mit dem ungebrochenen Schwung ihrer Formen der Phantasie entgegenkam, und nur durch eine ganze Kette schöpferischer Kräfte allmählig zu Stande brachten? Doch, auch wenn er durchaus selbständig sein und lediglich aus sich und der Natur die Formen seiner Darstellung holen wollte: er könnte es nicht. Mehr als jeder frühere findet sich der moderne Künstler in einem Bildungskreise, der nicht bloß den ganzen Inhalt der Vergangenheit, sondern auch einen großen Theil ihrer Anschauungen in sich aufgenommen und die Arbeit früherer Zeiten als das Erbe angetreten hat, von dessen richtigem Gebrauch der Erfolg seiner eigenen Wirthschaft abhängt. Auf der Bildung beruht ja die Macht und die Eigenthümlichkeit des Jahrhunderts. Durch ihre Verbreitung liegen mehr als je die Vorstellungen verfloßener Zeiten in der Luft, ihren Einflüssen kann sich auch die selbständigste Kraft nicht entziehen. Der die Natur und die Welt nur mit eigenen Augen zu sehen glaubt, merkt nicht, daß schon sein Auge eine ihm überlieferte Anschauung mitbringt. Willenlos und unbewußt unterliegt er so den Eindrücken der mit fremden Elementen geschwängerten Zeit und seine Phantasie, statt, wie er meint, ein reiner Spiegel zu sein, den er der Natur, um ihr Bild zu empfangen, nur vorzuhalten brauche, ist vielmehr eine von unfertigen und verworrenen Gestalten angehauchte und blind gewordene Scheibe, welche die Wirklichkeit nur falsch und trüb reflectiren kann. Statt also frei zu sein, ist er vielmehr den zufälligen Wirkungen einer halben und verschwommenen Bildung unterworfen, die ohne sein Zuthun über ihn gekommen ist: während doch seine Phantasie ihre volle Freiheit zurück-

erhielte, wenn er durch eigene Arbeit und ernstes Studium den Zwang dieser Einflüsse überwunden und sich so zugleich die Bedingungen und Mittel für seine eigene Kunstübung erworben hätte.

Denn die entwickelte Formenwelt, welche in den guten Denkmälern classischer Zeiten erhalten, auch auf das heutige Auge noch den alten Zauber ausübt, ist nicht mehr der bloße Ausdruck einer bedingten Lebensanschauung und eines besonderen Zeitinhaltes. Sie ist „die Gestalt, welche frei von jeder Zeitgewalt die Gespielin seliger Natur ist.“ Nur dann vermochte die Kunst diesen ewig schönen Leib zu schaffen, wenn sie im Bilde des bestimmten Lebens, das sie darzustellen hatte, die beschränkten Züge hinter die allgemein menschlichen zurückdrängte und so ein Werk hervorbrachte, das die Zeit über sich selbst hinaus hob und ihren Gestalten die blühende Jugend eines unvergänglichen Daseins gab. Die vollendete Kunst mit einem Wort befreit die Phantasie des Zeitalters von der Schranke des Tages und der Einmischung stofflicher Interessen und unreiner Empfindungen; wie sie ihren Schöpfungen die Selbständigkeit der nur aus sich befeelten Erscheinung giebt, so prägt sie zugleich die Form zu einem selbständigen, für alle Zeiten muster-giltigen Dasein aus. Sowohl die Aphroditen des Praxiteles als Raphaels Madonnen haben sich für uns ihres göttlichen Nimbus begeben: aber beide haben das Ideal des schönen Weibes gestaltet und indem der eine über die enthüllte Form die verklärte Sinnlichkeit des Heidenthums ausgoß, der andere im Angesicht den Liebreiz seelenvoller Innerlichkeit aufschloß, hat jeder in seiner Art ein Bild des Weibes geschaffen, dessen Züge in der menschlichen Phantasie selber liegen, und das ihr nun in ewig giltiger Vollendung gegenübersteht.

Nicht also um in ihren Vorstellungskreis sich einzuleben, oder ihre Gestalten nachzubilden, soll sich der Künstler an die Meisterwerke vergangener Zeiten halten; sondern um in ihrer Schule seinen Formensinn zu bilden und sich die Handhabung der künstlerischen Mittel zu erwerben, in deren Besitz allein er was ihn bewegt zu lebendiger Erscheinung und ausdrucksvoller Schönheit zu bringen vermag. Dabei soll er um so weniger das Studium der Natur aufgeben, als er auch diese kennen und verstehen muß, wenn er an jenen Vorbildern lernen will, wie sie die Natur angeschaut und gestaltet haben. Eines freilich ist unerläßliche Bedingung, falls er die überlieferten Formen zu seinen Zwecken frei gebrauchen soll: daß er sie sich gründlich zu eigen gemacht habe und bis zu einem gewissen Grade beherrsche. Mit einem Absehen von Kunstgriffen und Handfertigkeiten, mit dem Schein einer oberflächlichen Sicherheit ist es nicht gethan, so wenig wie mit der bloßen Geschicklichkeit, welche mit täuschender Hand nicht sowohl die Form als den Charakter und Ausdruck einer vergangenen Kunst, gleichsam ihren eigenthümlichen Hauch wiederzugeben sucht. Vielmehr handelt es sich darum, den innern Zu-

sammenhang der Formen, ihr lebendiges Gefüge, die klare und sichere Art, wie in ihrem Ganzen der organische Bau der Natur zur schönen Erscheinung gefaßt ist, verstehen und wiederbilden zu lernen. Wer auf diesem Wege vordringt, dem werden die Vorstellungen seiner eigenen Phantasie nicht verschwimmen, sondern immer deutlicher sich ausprägen. Wer aber in die Welt der classischen Kunst, sei es der Antike oder der Renaissance, ganz aufgeht und in ihr verloren scheint, weil er unter diesen stillen idealen Gestalten sich heimischer fühlt, als in der drängenden Wirklichkeit des Tages, für den ist die Gegenwart und ihr Inhalt doch nur ein spröder widerstrebender Stoff, den er auch ohnedem in den Fluß der Form nicht hätte bringen können. Der ist von Haus aus den Interessen der Zeit entfremdet, er sieht nur ihr gestaltloses Wesen, nur das Angeficht derselben, welches der Kunst abgewendet ist; da er sich einmal in die heitere Welt der letzteren flüchtet, thut er nicht Recht, in ihrem schönsten Theile sich anzusiedeln?

Indessen, wenn auch die Formenwelt der Antike und der Renaissance das eigentliche Vorbild für den modernen Künstler ist, so soll er deshalb auf sie nicht beschränkt bleiben. Insbesondere bietet die Malerei, welche die verfloffenen Jahrhunderte als die eigentliche Kunst der Neuzeit nach allen Richtungen entwickelt haben, eine Mannigfaltigkeit in ihrer Art musterhafter Formen, nach denen die Gegenwart sich bilden kann; wie denn neben den Venetianern namentlich die belgische und holländische Schule das farbige Element, einerseits die Pracht und den Schimmer der Stoffe und des Fleisches, andererseits das abnungsvolle Wechselspiel von Licht und Schatten, das Stimmungsleben der Luft und das eigenthümliche Verschweben der Dinge im harmonischen Ton des Ganzen in meisterhafter Weise ausgebildet haben. Immer aber bleiben auch für diejenige Kunst, welche eine ähnliche Richtung einschlägt, die classischen Muster durch ihre große Anschauung der Natur, durch den schwungvollen und sicheren Bau ihrer Formen die unentbehrliche Grundlage des Studiums. Daß eine einseitig coloristische Schule nach den Vorbildern jener zweiten Gattung es in der Behandlung monumentaler Stoffe meistens nicht weiter bringt, als zu einer überraschenden Wirkung, welche sich bald überlebt, das hat sich an der neuesten belgischen Malerei gezeigt.

Auf die Nothwendigkeit der Kunstbildung, die für den unbefangenen Blick längst außer Zweifel ist, haben wir hier noch einmal deshalb die Rede gebracht, weil aus ihrer Vernachlässigung zum großen Theil die Schwächen und Mängel herrühren, welche bis auf den heutigen Tag eine ganze Classe von monumentalen Werken der münchener Kunst kennzeichnen. Schon Cornelius hat es mit dem Studium der großen Vorbilder nicht allzu genau genommen; um von der Farbe nicht zu reden, ist auch die künstlerische Durchbildung seiner Formgebung mehr als zweifelhaft. Indessen spricht

doch aus allen seinen Werken eine lebendige Erinnerung an die Antike und die ersten italienischen Meister, wie er denn auch inmitten seiner Laufbahn an den römischen Kunstwerken seine Anschauung immer wieder bildete und begeisterte. Zudem war hier ein großes ursprüngliches Talent, das wie im Fluge die Gestalten der Vergangenheit fassend ihre Hauptzüge festhielt, und eine schöpferische von Ideen erfüllte Phantasie, welche im Sinne der classischen Kunst und doch mit eigenthümlicher Kraft die gehaltsschweren Stoffe, welche sie aus der Bildung der Gegenwart aufnahm, in reicher geistvoller Gruppierung zu einem organisch gegliederten Ganzen zu versinnlichen vermochte: ein Geist, der ebenso viel dachte als gestaltete, und umgekehrt, eine merkwürdige, doch in ihrer Art harmonische Doppelnatur. Das aber war ein Irrthum des Meisters, daß er glaubte eine Schule bilden zu können. Die Herrschaft über die künstlerischen Mittel und seine Formenkenntniß waren zu wenig ausgebildet als daß er seinen Schülern eine feste Grundlage hätte geben können; die ihm eigenthümliche Anschauung aber konnte er so wenig auf Andere übertragen, als die Gewalt seiner Phantasie. Doch natürlich meinten jene es dem Meister nachthun zu können, um so mehr, als sie dieser gewöhnt hatte, nach seinen Entwürfen die Werke selber — was auch schließlich so ans Licht treten mochte — auszuführen. Sank schon in diesen die künstlerische Erscheinung unter das Maß der Mittelmäßigkeit herab: was mußte erst werden, als nicht bloß die Darstellung, sondern auch die Erfindung und Composition ihnen überlassen war. Da kam zu Tage, wie gefährlich die in ihrer Breite und Tiefe erschlossene Stoffwelt, der von der Gegenwart gehobene Schatz der Vergangenheit für die neue Kunst war. Nur hineingreifen zu müssen glaubte der Künstler, und je größer der Gegenstand war, den er zu fassen bekam, um so mehr fühlte er sich ihm gewachsen, um so gewisser dachte er, nun sein Meisterstück zu liefern, auch wenn er kaum in seiner Kunst über den Elementarunterricht hinaus war.

So ging es fort und noch schlimmer, als die Schule zersprengt und die classische Richtung von der romantischen und nationalen abgelöst war. Denn nun wurde mit aller Ueberlieferung gebrochen, jede gemeinsame Entwicklung, selbst das lebendige Verhältniß zwischen Meister und Schüler aufgegeben, das doch eine Art Geschick und Sicherheit in die Behandlung hätte bringen können, und jeder wurde ein Original auf eigene Hand. Doch diese Zustände und ihre Ergebnisse sind schon früher besprochen. Ganz spät endlich, als man sich in der allgemeinen Verwirrung ebenso von der Kunst wie von der Natur entfernt hatte, und sich nur noch einige Meister lediglich durch ihre natürliche Begabung darüber empor hielten, während andere, deren Phantasie an der classischen Kunst groß gezogen war, wie Nahl und Genelli es auf diesem Boden nicht mehr aushielten und anderswo innere Nahrung und äußeren Er-

folg suchen mußten: da that sich endlich in der Malerei wenigstens eine Schule auf, die wieder begriff, daß die Erscheinung, die Gestalt und ihr sichtbares Leben in der Kunst nicht die Nebensache, nicht ein beliebiger Lappen sei, welcher der Idee oder dem Stoff des Kunstwerks, weil das nun einmal so herkömmlich, müsse umgehängt werden: Piloty und seine Anhänger. Doch auch sie griffen nicht zu den künstlerischen Vorbildern zurück, sondern meinten sich nur an die äußere Form des Urbildes, die Natur, halten zu müssen, angeregt zudem durch den glänzenden Erfolg der neuen belgischen Versuche, von denen oben die Rede war. Da die münchener Malerei mehr noch als die Form die farbige Erscheinung der Dinge vernachlässigt hatte und von ihren schemenhaften blutlosen Schatten der äußere natürliche Schein des Lebens gewichen war, so war die neue Schule vor allem darauf bedacht, diesem, der greifbaren, vom Licht des Tages beschienenen und in ihrer farbigen Bestimmtheit hell hervortretenden Oberfläche der Wirklichkeit zu ihrem Rechte zu verhelfen. Man fiel also wie immer, wo eine Richtung einseitig fortgetrieben eine neue als Gegensatz hervorruft, von einem Extrem ins andere: von der Idee und dem bedeutsamen Object der Darstellung in den körperhaften, vom Inhalte abgezogenen Schein der Realität. Wie viel die Kunst bei diesem schroffen Wechsel gewann, sollte sich erst allmählig zeigen; daß sie auch jetzt nicht die Bildung nach der mustergiltigen Kunst zu ihrer Angelegenheit machte, das war von vornherein ausgemacht, da ja das Abbild der äußeren, sichtbaren Wirklichkeit, von ihr selber durch die künstlerische Hand treu und mit schlagender Wahrheit abzunehmen, nach dem Programm der Schule das neue Ideal war.

Doch indem wir von dem Mangel der Kunstbildung und ihrer Pflege in München reden, scheinen wir eines ganz übersehen zu haben: die Wirksamkeit der Akademie der Künste. Die Akademien haben ja von Staatswegen die Aufgabe übernommen, den jungen Talenten nicht bloß die wissenschaftliche Vorbereitung zu geben, welche sie zu ihrer Kunst bedürfen, sondern auch im gründlichen und allseitigen Unterricht die Mittel der Darstellung zu überliefern, welche durch die reichen Kunstentwickelungen vergangener Epochen ausgebildet auf unsere Zeit gekommen sind. So ist durch ihre Errichtung die Nothwendigkeit der Schule und der Durchbildung nach den von großen Mustern gegebenen Regeln thatsächlich anerkannt; gerade weil die neue Zeit sich wohl bewußt ist, daß sie den im Lauf der Jahrhunderte angehäuften Bildungstoff in sich aufzunehmen und zu verarbeiten habe, hat sie das Lernen unter einem einzelnen, selbstgewählten Meister unzureichend gefunden und jene Anstalten gegründet, welche die Summe der überlieferten Kenntnisse und die entwickelte Technik, in ein faßbares System gebracht, dem Schüler mitzutheilen haben. Hier haben wir nicht auseinanderzusetzen und zudem ist bekannt genug, wie durch diese Institute, was auf der einen Seite gewonnen wurde, auf der andern verloren

ging: wie denn schon nach jenem Programm, das stillschweigend oder offen ausgesprochen den Schulen zu Grunde liegt, die Technik von der künstlerischen Anschauung losgelöst und damit ihrer Seele beraubt, zu einem todten Inbegriff von Regeln, zu einem bloßen Schema, in der Ausübung zu einer mechanischen und charakterlosen Fertigkeit herabsinken mußte. Es war, wie wenn man der Kunst die Haut abzog und nun an dieser den Bau ihres Körpers, die Bewegung ihres Lebens demonstrieren wollte. Das also, worauf es gerade ankam, die lebendige Ueberlieferung der vollendeten Formen durch eindringendes Verständnis der classischen Kunst und ihrer Naturanschauung, das eben konnten die Akademien nicht leisten. Und nur noch schlimmer wurde die Sache im praktischen Verlaufe einerseits durch den Beamtengeist, der mit Haut und Haar d. h. mit seinem Zopf in die lehrenden Künstler fuhr, andererseits durch das phantastelose Einerlei des durch kein innerliches Verhältniß zwischen Meister und Schüler getragenen Unterrichts. Doch wir halten uns bei diesen Uebelständen nicht weiter auf, da ja gerade die münchener Akademie zum Theil wenigstens ihnen abzuhelfen versucht hat: durch die Errichtung nämlich der sogenannten Meisterschulen, d. h. der Werkstätten, in welche der Zögling nach beendigtem Vorunterricht zum praktischen Betrieb seiner Kunst unter der anregenden Leitung bestimmter Meister eintritt. Mit dieser Reform, so schien es, war das geistlose und unfruchtbare Lehrsystem beseitigt, das von jeher die Akademicien in Verruf gebracht hat und den jungen energischen Talenten nichts übrig ließ, als ihre Fesseln zu brechen und sich mit offener Kriegserklärung auf ihre eigenen Füße zu stellen. Ja als die münchener Akademie mit Piloty eine junge naturwüchsige Kraft in sich aufnahm, die ja von vornherein aller hergebrachten Regeln spottete und auf die reinnatürliche Wahrheit der Erscheinung, daher auf eine eigenthümliche und wirkungsvolle Technik den Schwerpunkt der Malerei legte, da schien wenigstens den Malern sich die anregende, bildende Schule einer neuen Kunstweise zu eröffnen, wo sie sich früher mit einem todten Gerippe abgezogener Vorschriften zu quälen hatten.

Doch ist es durch jene Reform in München mit der Kunstbildung, dem gründlichen Studium nach den mustergültigen Werken wirklich besser geworden, hat sich die Akademie überhaupt dieses Studiums — in dem oben besprochenen Sinne — je mit Eifer und Einsicht angenommen? Darauf, daß bis jetzt große Talente, namhafte Künstler, welche ihr vorab ihre Bildung zu verdanken hätten, nicht hervorgegangen sind, wollen wir kein Gewicht legen; was sie leisten kann, wird sich am sichersten aus ihrer Organisation und der Beschaffenheit ihrer Lehrer abnehmen lassen.

Der vorbereitende Unterricht beginnt wie überall mit Zeichnen nach Abgüssen antiker Statuen. Schon hier also handelt es sich darum, den Schüler vor einem verständnißlosen Wiedergeben des bloßen Umrisses und des räumlichen

Nebeneinander der Formen zu bewahren. Der Lehrer hat ihm zu zeigen, wie sich einerseits in der Verbindung derselben und in ihren Uebergängen der innere organische Bau ausdrückt und der Umriß nichts anderes ist als die Grenze dieser Verhältnisse, wie andererseits in der Breite der Behandlung, der Vereinfachung der Natur, dem Hervortreten der Hauptzüge, in der klaren Verbindung und Trennung der Glieder, endlich dem eigenthümlichen Fluß der das Leben aussprechenden Bewegung sich die vollendete Anschauung der classischen Kunst ausdrückt. Glaubt man, daß das die beiden Zeichnungsprofessoren zu lehren vermögen, welche der Eine, ein Schüler von Cornelius, der Andere — der als Lehrer in der tüchtigen sichern Führung des Strichs immerhin sein Verdienst haben mag — von Schnorr, beide mit der mangelhaften Kunstbildung behaftet, die wir an jenen Schulen kennen, sich selber das nicht haben erwerben können, was sie Andern mittheilen sollen? Von den Bildern des Einen — der Andere hat wenig producirt — wollen wir nicht einmal reden, da wir es hier nur mit dem Lehrer zu thun haben. Doch wird sich auch unseres Wissens darum nicht gekümmert, ob dem Schüler bei seinen Zeichnungen das Verständniß des Körperbaues und der classischen Formenanschauung aufgehe, wenn nur das Gypsmodell in sauberen Strichen und ziemlich treu auf der Papierfläche nachgemacht ist. Wie es dann dem Zögling der Natur gegenüber „im Kopf und Busen bang“ wird, er sich nicht zu rathen und zu helfen weiß, läßt sich denken. Auf den Zeichenunterricht nach der Antike folgt die Malclassse, die nun vollends auf den Unverstand errichtet ist, daß „die Maltechnik“ — der sinnlose Ausdruck ist nicht bloß unter den Schülern, auch unter Künstlern gäng und gäbe — die doch ihrer Natur nach an sich unsaßbar ist, von der künstlerischen Anschauung und Phantasie, den großen Meistern, welche die Malerei als solche geschaffen und ausgebildet haben, sich absondern und sich ebenso gut wie das Farbenreiben- und mischen überliefern lasse. Noch weniger als die Zeichnung läßt sich ja die Färbung von der eigenthümlichen Auffassung des Künstlers trennen; in ihr spricht sich jene geheimnißvolle Welt der Seelenstimmungen, andererseits des Licht- und Luftlebens in einer Unendlichkeit von Tönen aus und nur in diesem Zusammenhang mit dem innerlichen Leben sowohl des Künstlers als der Natur hat sie Sinn und Charakter. Ihre handwerksmäßige Grundlage aber lernt sich leicht und rasch unter dem Meister. Wie es sich in dieser so beschaffenen Classe mit dem Lehrer — dessen Fähigkeit übrigens besonders zweifelhaft ist — verhält, kommt da kaum noch in Anschlag. Neben diesen beiden Classen geht das Zeichnen und Malen nach der lebenden Natur, nach dem Nackten, in Winterabendstunden beiher. Davon abgesehen, daß sich hier die Uebelstände der Zeichenklasse wiederholen, wird dieser ganze Zweig viel zu beiläufig und als Nebensache betrieben. Schon früher ist bemerkt, daß das Studium nach den großen Vorbildern immer von dem der Natur begleitet sein

muß, denn es gilt ja zu sehen, wie in jenen diese aufgefaßt und behandelt ist, und so hat immer der Unterricht beides zugleich zu umfassen. Vollends hier thäte die Pflege des letzteren um so mehr noth, als schon das erstere nachlässig und ungenügend behandelt wird.

Doch dies alles erscheint ja von untergeordneter Bedeutung gegen die „vortreffliche“ neue Einrichtung der Meisterclassen. Hier also erwirbt sich endlich der Schüler das lebendige Verständniß der Natur und der unvergänglichen Muster. Doch wie? Ist auch nur ein einziger der „Meisterlehrer“ selber bei den alten Meistern in die Lehre gegangen? Etwa Schraudolph — der Professor für die Heiligenmalerei —, welcher jener süßlichen modern verflachten Richtung der Nazarener angehört, die nicht einmal wie Overbeck an den Borraphaeliten, geschweige an der vollendeten Kunst sich gebildet haben? oder Philipp Holz, der sich eine Zeit lang in der romantischen Kunst umgetrieben, welche sich für malerisch hielt, weil sie sich mit wenig Phantasie und Sinn für das eigenthümliche Leben ihrer Kunst die eine und andere poetische Stimmung vom Dichter borgte; der endlich durch ein halb naturalistisches halb empfindsames Genre hindurch in den Hafen der Geschichte eingelaufen ist, auf dieser ganzen Fahrt aber den Ballast der vergangenen Kunst und des Studiums nach den alten Meistern mit sich zu nehmen offenbar für überflüssig hielt? Was Piloty, den anderen Meister der historischen Kunst anlangt, so haben wir schon gesehen, daß er mit seiner Richtung auf den körperlichen Schein der Natur und der Ausbildung der Technik in diesem äußerlich realistischen Sinne sich der Kunstbildung geradezu entgegensezte. Eine gewisse Fertigkeit der Behandlung, welche die farbige Oberfläche und den stofflichen Schein der Dinge keck wiederzugeben weiß, mögen sich seine Schüler wohl aneignen können; auf die echte ideale Wahrheit der Erscheinung, welche die großen Kunstepochen ausgebildet haben, sehen sie natürlich mit dem Lehrer geringschätzig herab. Schwind endlich, ein Mann für sich und ein Talent ganz eigenthümlicher Art, obnehin der alten wie der ausländischen Kunst abgeneigt, zählt kaum hierher, da er weder Schule bildet, noch was ihm eigen ist und in seinen Mitteln liegt, mittheilen kann. Hier hatten wir es nur mit den Lehrern zu thun; was die Künstler und ihre Werke betrifft, so wird darauf später die Rede kommen.

Doch was sollen auch die Jünger der Meisterclassen nach den großen Vorbildern sich schulen und entwickeln lernen? Sie haben Besseres zu thun. Mit ihrem Eintritt in die Werkstätten haben sie den Schulstaub von den Füßen geschüttelt und werden rasch gemachte Leute, denen über kurz oder lang die eine oder andere öffentliche Wand zur Verherrlichung der bayrischen Geschichte überlassen wird. Zu monumentalen Arbeiten berufen oder doch auf dem Sprunge, gehoben von dem stolzen Gefühl, ihr Jahrhundert zu vertreten und die Zukunft vorzubereiten, können sie mit der alten Kunst sich nicht mehr befassen. Daß

auf der Akademie Meisterwerke copirt werden — die eigentliche Feuerprobe für den jungen Maler, die er bestehen muß, um in die Welt der Kunst einzutreten und aus dem Schüler zum Meister zu werden —, daß ihr Zögling den Raphael, Tizian und Rubens anders als von Hörensagen oder durch die oberflächliche Bekanntschaft einiger Galeriebesuche kenne, davon hat sich bis jetzt eine sichere Spur nirgends auffinden lassen.

Wie es mit dem Unterricht in der Plastik und Architektur bestellt ist, darüber können wir uns um so kürzer fassen, als, wie das die Zeit so mit sich bringt, diese beiden Fächer mehr in den Hintergrund der Schule treten. Auch gilt für den jungen Bildhauer, was von dem Zeichnenunterricht und dem Studium des Nackten oben bemerkt ist. Was die Lehrer der Sculptur anlangt, so wird sich bei Gelegenheit der neuen münchener Monumente zeigen, daß der Eine, seinen Werken nach zu urtheilen, schwerlich im Stande ist, dem Schüler das lebendige Verständniß der Form, sei es nach der Natur oder nach der Antike, aufzuschließen. Eine eigene Classe ist — wie in Bayern begreiflich — der kirchlichen Sculptur gewidmet. Sie steht unter einem Mann von Talent, der aber natürlich in die Bildwerke, auch in ihre Form, einen eigenthümlich christlichen, ins Gothische hinüberspielenden Ausdruck zu bringen und demnach seine Schüler so zu unterrichten sucht, wie wenn es neben dem ein für alle Mal mustergiltigen Stil der antiken Plastik noch jetzt eine besondere schulgerechte Weise katholischer Bildnerei gäbe. In der Architekturschule ist unseres Wissens der lebendige organische Zusammenhang der classischen Formen, wie er in den Meisterwerken der großen Epochen als sichtbares Vorbild erhalten ist, kein Gegenstand des Unterrichts. Dagegen ist seit mehreren Jahren der „moderne Baustil“ ein eigener Lehrgegenstand unter einem besonderen Professor, und hier bleibt uns nur übrig, den Lehrer zu bewundern, der sich den Mann fühlt, daß der neuen Baukunst eigenthümliche Mißverständniß der überlieferten Formen und Geseze und ihre sinnlose abenteuerliche Vermischung, in ein System gebracht, der jugendlichen Phantasie einleuchtend und begreiflich zu machen.

Doch wir erinnern uns ja, daß eines der merkwürdigsten Lebenszeichen, welches die münchener Akademie von sich gegeben, in dem Programm des Jahres 1851 bestand, das nicht bloß die architektonische Aufgabe unserer Zeit, „eine neue Bauart zu finden“, mit unwidersprechlichen Gründen darthat, sondern auch die Mittel und Wege zu ihrer Lösung bezeichnete und so den neuen Baustil förmlich und feierlich in die Kunstgeschichte einführte (das Nähere in den Artikeln über „die münchener Maximiliansstraße und den modernen Baustil“ im Jahrgang von 1863 dieser Blätter). Das rühmliche Zeugniß muß man jener Körperschaft überhaupt lassen, daß sie darauf aus ist, die Kunst zu bereichern, nicht bloß mit neuen Formen, sondern auch mit neuen Fächern. So hat sie neuerdings der Photographie den Ritterschlag ertheilt, der sie

in das Gebiet der Kunst erhebt, zwar mit einer Beschränkung, welche dieselbe zum Theil wieder in ihre Knappenstellung zurückweist: daß sie nämlich in gewissen Fällen als Kunst betrachtet werden könne. Beiläufig bemerkt, ist diese neue Standeserhöhung der Photographie durch ein officiellcs vom Schriftführer der Akademie unterzeichnetes Actenstück (in den wiener Recensionen über bildende Kunst Nr. 44 v. J.) in einer Weise motivirt, die für den Unterricht der Aesthetik, falls er in ähnlicher Art an der Anstalt betrieben wird, alles befürchten läßt. Das Erste, meint die Akademie, bei einem Werke der Kunst sei der künstlerische Gedanke oder die künstlerische Auffassung der Natur, das Zweite die Mittel zur „vollständigen“ Ver sinnlichung der Idee oder zu schöner „Durchbildung“ des Naturobjectes, beides aber vermöge der Photographie zu leisten. Die schwache Sophistik dieser Auseinandersetzung liegt auf der Hand. Davon abgesehen, daß die künstlerische Auffassung des Photographen, wenn überhaupt vorhanden, immer eine bedingte ist, weil sie die Natur an sich lassen muß, wie sie ist, der Darstellung nur vorangeht und daher ihren Gegenstand von den zufälligen Trübungen der Wirklichkeit nicht zu befreien, in die läuternde Kraft der Phantasie nicht bereinzunehmen vermag; das nicht zu rechnen, daß die künstlerische „Durchbildung“ in der Photographie lediglich in der Retouche bestehen kann, welche zudem nicht zur Sache gehört und den Mängeln des Abbildes nur mangelhaft abhilft: so ist ja der eigentliche künstlerische Proceß, der allein das Kunstwerk hervorbringt und durch die eigene Natur der Photographie geradezu ausgeschlossen ist, die wirkliche Gestaltung, die freie, vom Zwang der Natur losgelöste Production aus der Phantasie heraus (einerlei nun, ob ihr Werk gut oder schlecht ist). Diese volle Mitte des künstlerischen Schaffens, welche jene zwei Momente „Auffassung und Durchbildung“ (= Vollendung) bestimmend in sich zusammenfaßt, hat jenes seltsame Schriftstück übergangen, wohl weil sie ihm zur Rechtfertigung jenes die Photographie zur Kunst erhebenden Gutachtens jeden Ausweg versperrte, dagegen einen solchen in jener zweideutigen und gewundenen Fassung gesucht, welche das Wesen der künstlerischen Production auf jene zwei nur mitwirkenden Momente beschränken möchte (durch den Doppelsinn des Ausdrucks: „Durchbildung“ und durch das Einschleichen des Wortes „vollständig“ bei „Veranschaulichung der Idee“). Daß es der Akademie darum zu thun schien, die Arbeit des Photographen gegen unbefugte Nachbildung zu schützen, dagegen ist nichts zu sagen: wenn aber das Gesetz hier eine Lücke hat, weil es eine neue Erfahrung in sein System noch nicht hat bringen können, so geziemt es nicht der Akademie, durch einen falschen Gebrauch unzweifelhafter Kunstbegriffe eine doch unpassende Anwendung des nun einmal unvollständigen Gesetzesparagrapheu herbeizwingen zu wollen. Neben dieser künstlichen Begriffsverwirrung trägt übrigens das Schriftstück noch das rührende Gepräge eines menschlich naiven Zuges, den wir dem Leser nicht vor-

enthalten wollen, weil er so treffend den akademischen Standpunkt bezeichnet. Nachdem der Vorwurf des Dünkels, welcher der Anstalt gemacht worden war, mit würdiger Fassung abgewiesen ist, werden schließlich — von dem Schriftführer der Akademie, durch dessen Mund doch wohl diese selber spricht — ihre Mitglieder als Männer bezeichnet, „welche durch ihre künstlerischen Leistungen (als ob diese hierher gehörten) wenigstens zu den namhaftesten im In- und Ausland geehrtesten der Gegenwart gehören:“ zum Argument, so scheint es, daß menschliches Irren an diese Region nicht heranreiche, für den Leser aber zum tröstlichen Beweis, daß es auch im neunzehnten Jahrhundert noch Akademieprofessoren giebt, denen es „bei ihrer Gottähnlichkeit nicht bange“ wird.

Doch genug von der Akademie und davon, was sie für die Kunstbildung leisten sollte und in Wirklichkeit nicht leistet. Was sonst in München für dieselbe, namentlich durch die Erhaltung und Pflege der alten Kunstwerke geschieht, davon im nächsten Capitel.

μ. ρ.

Räuberleben und Gaunerthum bei Griechen und Römern.

Bei den Epigonen der beiden classischen Völker des Alterthums ist bekanntlich die Sicherheit des Eigenthums, ja des Lebens seit undenklicher Zeit nie ganz ungefährdet gewesen. Der Hang zu wildem, abenteuerndem Treiben ist besonders den Gebirgsbewohnern angeboren und die Neigung zu gewaltsamer Selbsthilfe hat nach und nach dem Morde sein Ungewöhnliches genommen, selbst den Abscheu vor dem Mörder gemildert. Nur einzelnen energischen Regenten ist es gelungen, durch Handhabung unerbittlicher Strenge größere Achtung gegen das Gesetz zu erzielen. Das Uebel kehrte aber immer wieder und besonders in Zeiten politischer Verwirrung wuchs die Unsicherheit in schreckenerregender Weise. Gerade jetzt wagt es wieder einmal der Reisende nicht, ohne Bedeckung die Hauptstadt des griechischen Königreiches nur einige Stunden weit zu verlassen und in Italien beschäftigt der Kampf mit den nur zu gern nach dem politischen Deckmantel haschenden Briganten die volle Aufmerksamkeit und Kraft der herrschenden Gewalt. Diese Erscheinungen greifen bis in das classische Alterthum zurück. Allein eine kurze Vergleichung zeigt doch, daß dergleichen Unordnungen dort der eigentlichen guten Zeit fremd waren, daß sie am häufig-