



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Eine Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts

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

Kronos, wie die Griechen den betreffenden semitischen Gott nannten, der Periplus, die Afrikaumschiffung, Hannos ausgestellt. Maspero vermutet, daß die Phönizier die Sitte, die Periplen ihrer Admirale in den Tempeln zu verwahren, von den Ägyptern übernommen haben. Bérard glaubt annehmen zu dürfen, daß die Periplen damals eine eigne Literaturgattung waren, und daß sich den für die Seeleute der eignen Nation herausgegebenen eine Klasse von romanhaften zugesellte, die nicht allein den Zweck hatte, zu unterhalten, sondern vor allem den, die Seefahrer anderer Nationen abzuschrecken. Jedermann weiß, daß sich vor dem allgemeinen Bekanntwerden der Beschaffenheit der ganzen Erdoberfläche jedes Handelsvolk sein Monopol dadurch zu sichern versuchte, daß es erlogne Nachrichten über die in fernen Gewässern drohenden Gefahren verbreitete, die richtigen Seewege geheim hielt und Schiffe anderer Nationen, die sich in sein Monopolgebiet vorwagten, ohne Gnade und Barmherzigkeit in den Grund bohrte. So haben es im sechzehnten Jahrhundert die Portugiesen und die Holländer gehalten — unter schweren Strafen war es den Kapitänen und den Steuermännern verboten, Unberufen ihre Karten zu zeigen —, so die alten Phönizier. Alle Meeresensale Homers haben semitische Namen. Und daß Homer die Lage und die Beschaffenheit der von ihm erwähnten Landungsplätze richtig beschreibt, davon hat sich Bérard durch das Studium der Instructions Nautiques und durch den Augenschein überzeugt. Aus alledem folgert er, daß Homer einen phönizischen Periplus oder vielleicht auch Bruchstücke von mehreren Periplen als Vorlage gehabt und auf diesen „soliden Kanevas“ seine schönen Gemälde gestickt habe.

Um nun zu dem zu kommen, was Bérard mit dieser Hypothese und mit der beschriebnen Methode in Beziehung auf die in der Odyssee genannten Orte, Küsten, Inseln ermittelt, so ist zunächst zu bemerken, daß er die *Mnestrophonie*, die Geschichte der Abschachtung der Freier, außer Betracht läßt. Er hält sie für das Werk eines andern Dichters; auch gibt sie ja zu geographischen und topographischen Untersuchungen keinen Anlaß. Er behandelt also nur die in den ersten vier Gesängen enthaltne „Telemachie“ und die elf folgenden Gesänge, die eigentliche „Ulysséide“, die den Nostos, die abenteuerliche Heimfahrt des Helden, erzählt.

(Schluß folgt)



Eine Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts



ir haben nun auch eine längst erwartete „Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts“ bekommen, die erste, die diesen Namen verdient, von Professor Max Schmid in München: Erster Band mit 262 Abbildungen im Text und 10 Farbendrucktafeln; Leipzig, E. A. Seemann (8 Mark). Vor beinahe fünfzig Jahren hatte Springer ein geistvolles kleines Buch dieses Inhalts veröffentlicht, dessen freimütige Kritik nicht überall wohl aufgenommen wurde; zehn Jahre später luden zum Beispiel die Düsseldorfer Künstler zu einer Gedenkfeier der Akademie

nicht ihn, sondern Ernst Curtius aus Berlin als Festredner ein. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hat die deutsche Künstlerschaft wohl nur noch selten Anlaß gehabt, durch öffentlich abgegebene Urteile von so gewichtiger Seite verstimmt zu werden. Das Kunstfeuilleton, das jetzt zum Bestande fast jeder Zeitung gehört, hat es seinem Zwecke nach auf eine ernsthaftere Kritik der Gegenwartskunst auch dann nicht abgesehen, wenn der sich solcher Aufgabe widmende Schriftsteller das Augenmaß und die Weite des Blicks dafür mitbringen sollte. Auch wenn der einzelne Künstler die Ehre erfährt, in einem besondern Buche behandelt zu werden, vom kostbaren Prachtwerke bis herab zu der reichlich illustrierten Dreimarkmonographie, so ist dabei seine Anerkennung die Voraussetzung. Er soll ja dem Publikum nahe gebracht werden. Wo daran noch etwas fehlt, da greifen unsre Kunstzerzieher ein. Sie wollen auf das Publikum einwirken, nicht auf die Kunst, die zu kritisieren ihnen vermessen scheint. Insofern sind sie die Gegenfüßler der Kunsthistoriker. Der uralte Satz der Geschichtschreiber, daß die Vergangenheit die Gegenwart versteht lehrt, der den Historiker zum Politiker werden läßt, gilt auch für den Kunsthistoriker, wenn er von seinem Arbeitsgebiet her den Blick auf die Kunst der Gegenwart hinüber wendet. Er kann gar nicht anders, seine Forschung gibt ihm die sichersten Maßstäbe in die Hand, mit denen gemessen zu werden sich die Künstler seiner Zeit schon gefallen lassen müssen, wenn sie überhaupt etwas von ihm hören wollen. Haben sie freilich nicht denselben Respekt vor den großen Meistern von ehemals wie er, so ist es besser, die beiden bleiben voneinander geschieden; denn die Kunstgeschichte hat besseres zu tun, als für jede neue Richtung Reklame zu machen.

Max Schmidts Werk setzt das vierbändige Handbuch Springers fort, es hat dasselbe Format, und es entspricht ihm in der Art der Illustration und der Stoffgruppierung, es ist aber auch von derselben echt historischen Auffassung der Dinge geleitet und getragen, und die Darstellung ist bei der größern Ausführlichkeit noch lebendiger geworden, unterhaltender, noch mehr zum Lesen geeignet. Das Ganze ist auf drei Bände berechnet; der erste reicht bis 1850. Die ganze Periode, deren Ursprünge noch über die große französische Revolution zurück zu verfolgen sind, liegt nun schon hinter uns wie ein abgelaufener Prozeß, dessen geographische und chronologische Abschnitte in Schmidts klarem Aufbau leicht übersehen werden können. Am imponierendsten ist das Bild der französischen Kunst, weil es am einheitlichsten ist. Als vor vierzig Jahren Julius Meyer seine Geschichte der französischen Malerei begann, hatte ihn zu dieser Aufgabe gerade der Umstand bewogen und gereizt, daß hier ganz allein innerhalb der neuern Zeit eine fortwährende Entwicklung der Kunst im Zusammenhang mit dem Volkscharakter und der Geschichte des Staats nachgewiesen werden konnte. Die Kunst drückte aus, was die Menschen erfüllte und bewegte, und was zum Teil wenigstens gewissermaßen die Staatsleitung vorschrieb. Der antike Einfluß, der in Deutschland immer als ein fremder Zusatz, eine Art Abkühlung der eignen Körperwärme empfunden wurde, war in Frankreich niemals unterbrochen worden, hier setzte er den verwandten Volksgeist in natürliche Flammen, wenn diese uns auch oft nur

wie ein künstliches Feuerwerk erscheinen. In dieser antiken Schule hat sich die französische Kunst eine Herrschaft über die Form, den sichern Geschmack bis hinab in die kleinsten dekorativen Aufgaben und das Gleichgewicht zwischen Inhalt und Form in der großen Kunst erworben und erhalten, wodurch sie in dieser Periode auf das übrige Europa hat einwirken können. Obgleich der strenge Klassizismus Davids von nationalen, romantischen Richtungen abgelöst wird, und sich einzelne der spätern Realisten ganz in die Gegenwart stellen, die Antike in Form und Gebärde kommt immer wieder zum Durchbruch, wenn sie auch nur, wie bei den Landschaftern, aus Erinnerungen an Claude Lorrain oder Poussin nachklingt. Eine Ausnahme machen selbstverständlich die auf bildmäßige Form verzichtenden Naturexperimente. Noch fester hat sich das antike Band um die Plastik gelegt, und weil es hier sowohl wie in der Architektur niemals zu einem völligen Bruch mit der Überlieferung, dem alten Formenschatz, gekommen ist, so hat auch die modernste ornamentlose Linienkunst der Architektur und dem Kunstgewerbe der Franzosen nichts anhaben können. Sie allein wissen, was sie an ihren alten Formen haben. Ihre historische Bildung und ihr fest geschulter Geschmack haben sie vor dem Neuen bewahrt. Dieser Widerstand sichert Frankreich seine Stellung in der Zukunft. Die Linienkunst wird doch noch einmal an Langeweile zugrunde gehn; Barock, Rokoko und Empire sind aber nicht tot zu machen. So ist es ja auch auf dem Gebiete der literarischen Formen: trotz aller modernen Technik gilt dem gebildeten Franzosen die Periode seines klassischen Stils immer noch als das Höchste!

Wie Schmid in seinem Vorwort hervorhebt, urteilen wir jetzt über die Gesamtentwicklung der neuern Kunst anders als noch 1848 oder 1870. Besonders Deutschlands Anteil erscheint nicht mehr so groß wie früher; es muß zeitlich hinter Frankreich und England gestellt werden, denen es wohl mehr Anregung entnahm als gab. Ganz gewiß! Und im Entnehmen von England sind wir ja gerade jetzt wieder im besten Zuge. Wir bauen Landhäuser im englischen Stil, lassen uns mit englischen Möbeln und Töpfereien überschwebmen und sollen nun auch noch bei den englischen Kirchenbaumeistern in die Schule gehn. Dem Deutschen ist niemals wohler, als wenn er in eine fremde Haut schlüpfen kann, sagte Bismarck. England ist sehr spät, erst im achtzehnten Jahrhundert, selbständig in den Kreis der europäischen Kunst eingetreten, und zwar so, daß anders als in Frankreich die antike Formensprache und der nationale Ausdruck meist unvermittelt nebeneinander hergehen. Wo der Klassizismus auftritt, wie in der Plastik, in einem Teile der monumentalen Architektur oder gar in Flaxmans einst vielgefeierten Zeichnungen, die den technisch bedingten Stil der griechischen Vasenmaler in affektierter Beschränkung nachahmten, da wirkt er auf jedes natürliche Gefühl in seiner Nacktheit und Trockenheit besonders unangenehm. Originelle Leistungen, deren Einfluß auf die kontinentale Kunst zu begreifen ist, haben erst die berühmten Maler der Bildnisse und Landschaften und die Darsteller eines eigentümlich englischen Sittenbildes aufzuweisen. Sie haben Naturfönn, drücken die Landesart aus und malen vortrefflich. Ganz ungetrübt leuchten freilich auch die

glänzendsten Sterne, wie Reynolds und Turner, nur für das Auge eines Engländer's. Was Schmid über die englische Kunst sagt, möchten wir allem voranstellen. Der Maßstab war hier nicht so leicht zu gewinnen wie für die andern Kunstprovinzen, und gegenüber der herrschenden Überschätzung muß uns seine kritisch abwägende Darstellung besonders wertvoll sein. Man solle sich davor hüten, sagt er, die Betonung der englischen Eigenart zu übertreiben und zum Beispiel Hogarth wegen seines Griffs in das Alltagsleben als einen Vorläufer des modernen Realismus anzusehen; die künstlerischen Absichten stehn bei ihm jedenfalls in allerletzter Linie. Auch bei Reynolds fühle man durch, daß die Simplität nicht echt sei, wie bei Ludwig Richter, sondern gemacht und künstlerisch gesucht. Gainsborough wird mit Recht im Bildnis und in der Landschaft gleich hochgestellt. Und im ganzen habe die englische Malerei am Ende des achtzehnten Jahrhunderts den germanischen Geist aus der antik-romanischen Hochflut errettet.

Die farbenprächtige Historienmalerei der Belgier Wappers, de Keyser, de Viefre und Gallait, die sich gleich nach der Julirevolution zu schneller Blüte entwickelte, und die namentlich in Deutschland einen mächtigen Eindruck machte — die Ältern von uns haben ja noch Gallaits Egmontbilder als etwas Neues erlebt und mit Ernst bewundert —, erscheint uns heute schon als eine weit zurückliegende und wenig belangreiche Episode. Sie sollte national sein, ein Ausdruck der durch die Revolution gewonnenen Selbständigkeit des von Holland abgetrennten Staates, und sie war es den Gegenständen nach, indem sie außer den jüngsten Ereignissen auch noch die längst vergangnen Dinge der spanischen Zeit schilderte. Nur hatten sich leider damals in Wirklichkeit die Belgier der Fremdherrschaft gefügt und sich sogar darunter sehr wohl gefühlt; man denke nur an das Zeitalter des Rubens. Eigentlich hätten also die Holländer, die das spanische Joch siegreich abgeschüttelt hatten, solche Bilder malen müssen. Die belgischen Maler ließen sich durch die Ironie dieser Tatsachen nicht heirren. Sie griffen auch übrigens in die Vergangenheit ihres Landes zurück, in den Stoffen sowohl wie im Ausdruck, indem sie, beinahe antiquarisch, bestimmten ältern Meistern nachgingen, von Memling bis Rubens. Ihren Stil aber und ihre Farben hatte doch diese ganze Kunst, soweit sie überhaupt etwas bedeutete, vielmehr von den Franzosen, von Delacroix und Delaroche, und sogar noch von dem alten David, der zuletzt als Verbannter in Brüssel gelebt hatte. So war sie denn doch nicht mehr als eine schnell abblühende Treibhauskunst, die nur noch die eine Folge hatte, daß sich in Antwerpen unter dem weitem Einfluß der Franzosen eine tüchtige Maltechnik erhielt, um deren willen noch jahrzehntelang zahlreiche deutsche Künstler nach Belgien gegangen sind. Aber die einst bewunderten Hauptbilder jener Zeit in der Berliner Nationalgalerie (sie gehören zu der Sammlung des Konsuls Wagner) lassen uns heute völlig kühl. Der bedeutendste unter allen diesen Künstlern ist Antoine Witz, der erst 1865 starb, und der in Brüssel ein ganzes Museum seiner Werke hinterlassen hat. Seine Originalität zwingt uns zur Anerkennung, aber eine dauernde Wirkung konnte von diesem exzentrischen Geiste nicht ausgehn.

Die deutsche Kunst, zu der auch Carstens und Thorwaldsen gerechnet werden, ist von Schmid mit gebührender Ausführlichkeit behandelt worden. Sie zeigt uns in der Menge geleisteter Arbeit, als Übungsschule in Aufgaben und Formen, die heute für überwunden gelten, doch ein ungemein interessantes Bild. Schon allein die Umwertung, die die Nachwelt hier vorgenommen hat, macht diese Periode merkwürdig. Meister, die zu ihrer Zeit den höchsten Ruhm hatten, haben die Prüfung nicht bestanden, und bescheidne Männer sind zu Ehren gekommen. Die Frage nach dem Werte der Antike ergibt das Grundthema, das verschiedene Verhalten der Künstler zu ihr die Stufen der Entwicklung. Erst ihre Überwindung hat es zu einzelnen Reimen kommen lassen, die sich bis heute lebensfähig erwiesen haben. Eine Stilrichtung, wie das Rokoko oder das Empire, hat die deutsche Kunst nicht hervorgebracht, und das Ergebnis am Schluß dieser Periode ist nicht groß, aber es nützt nichts, zu erwägen, wie es ohne die antike Schule hätte ausfallen können.

Schmid zerlegt die Periode in zwei Abschnitte. Der „Neuklassizismus,“ bis ungefähr 1815, hat nur ein bedeutendes Bauwerk aufzuweisen, das Brandenburger Thor in Berlin, und drei Maler, Carstens, Wächter und Koch, von denen aber der erste nicht gemalt hat, sondern gezeichnet; er war seiner Anlage nach Bildhauer. Im Anfang der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts wurde der lange Zeit vergessene Carstens neu hervorgezogen. Wer den großen Eindruck, den seine Kunst damals auf sehr viele Menschen machte, mit erlebt hat, den wird Schmid's Behandlung eigentümlich berühren. Er findet sich so mit seinem Gegenstande ab, daß er das Leben des Künstlers mit menschlicher Teilnahme erzählt. Zu seiner Kunst, die noch vor vierzig Jahren Springer zu einem warm empfundenen Aufsatz anregen und sogar begeistern konnte, findet er kein Verhältnis mehr. Nach unserm Gefühl schätzt er sie zu gering, aber das ist der Unterschied der Auffassung zweier Zeitalter. Die Plastik dieses Abschnitts vertreten Dannecker, Schadow und Thorwaldsen. Hier können wir ganz mit Schmid zusammengehn. Ihm ist die Andacht unbegreiflich, mit der heute noch Dannecker's erst 1814 vollendete Ariadne von aller Welt bewundert wird. „Diese weibliche Aktfigur ist zu oberflächlich stilisiert, um mit guten Antiken, wie der Venus vom Kapitol, wetteifern zu können, zu realistisch, um dem Traume jener Zeit von der reinen Antike zu entsprechen. Dannecker fühlte sich offenbar verpflichtet, das Spiel der Muskeln trotz der Bewegung des Körpers zu verheimlichen, und brachte dadurch in die Formen etwas Starres, sodaß wir vor dem tadellos schönen Marmor an eine Reklamefigur für Kristallzucker denken. Der Kopf ist ausdruckslos, der Panther mit seiner menschenhaften Frage ein Untier.“ Inmitten dieser antikisierenden Formalkunst erhebt sich die ukräftige Gestalt des originellen Berliners Schadow, die uns in ihrer ganzen Lebendigkeit geschildert wird. Die flämische Barockplastik, aus der Schadow hervorging, hatte trotz aller Verzerrung doch mehr Natur bewahrt, als ihm die Nachahmer der Antike hatten mitteilen können, und mit klarem, gesundem Gefühl findet er über seinen Lehrer Tossaert hinaus seinen eignen Weg. In dem rührenden Grabdenkmal des kleinen Grafen von der Mark vereinfacht und belebt er die Weise, in der Canova dergleichen Aufgaben

behandelt hatte. Die Statue des Generals Zieten (1794) ist ganz ohne Vorbild. Dieses Wahrzeichen echter Natürlichkeit, nächst Schlüters Großem Kurfürsten das bedeutendste Denkmal, das Berlin besitzt, hat sich in seiner Wirkung durch alle Geschmackswandlungen der folgenden Zeit hindurch behauptet. Als die klassische Strömung längst über Berlin hereingebrochen war, und man es für angemessen erachtete, den unbekleideten Kriegern der Schloßbrückengruppen Speer und Schild in die Hände und Pallas Athene zur Begleiterin zu geben, hörte man doch nicht auf, das schlichte Denkmal an dem stillen Zietenplatz zu besuchen und sich dabei dankbar des alten Schadow zu erinnern. Dieser mußte sich dann in einem Blücherdenkmal der klassischen Kunstlehre fügen, die Goethe vertrat. „Homeride sein zu wollen, wenn man Goethe ist, hätte ich doch die Macht, diese unverzeihliche Bescheidenheit zu verbieten,“ hatte Schadow noch 1801 geschrieben. Nun war er unmodern geworden für ein Geschlecht, das nur noch mit den Augen Thorwaldsens sehen wollte. Goethe hatte gesiegt, und Schadow zog sich auf theoretische Arbeiten zurück. Während Schadows Berliner Lokalkunst eigentlich nur in der einen Zietenstatue es zu einer vollen und reinen Leistung brachte, gewann Thorwaldsen europäischen Ruhm, dem sich allein die französische Plastik nicht beugte, und der für einen Teil unsers großen Publikums noch bis heute dauert. Es wird für alle Zeit merkwürdig bleiben, daß ein Nordländer im neunzehnten Jahrhundert so ganz zum Griechen hat werden können, und es ist durchaus richtig, wenn Schmid, dem wir in allem, was er über Thorwaldsen sagt, beistimmen, von der Voraussetzung ausgeht, daß für diesen Künstler selbst die fremde Sprache zur Natur geworden war; er konnte nicht anders als sich in ihren Formen ausdrücken. Es hat noch niemals in der Geschichte eine solche Imitationskunst gegeben wie Thorwaldsens „reines Griechisch.“ Und das Merkwürdigste an dieser ganzen Zeiterscheinung ist doch, daß sich das deutsche Publikum hat einreden lassen, das sei der Anfang der modernen Plastik gewesen. Den Dänen mag man diese Auffassung zugute halten; verdanken sie doch ihrem Landsmann, daß um seinetwillen von ihnen überhaupt zum erstenmal in der Kunstgeschichte die Rede war. „Nichts behinderte Thorwaldsen in seinem Streben, die Antike zu repetieren, weder der Wunsch, originell zu sein, noch der Gedanke, durch Naturstudium die Antike zu verbessern. Er war lediglich rezeptiv, nirgends produktiv. Hatte er irgend ein hübsches Motiv an einer stehenden oder sitzenden Figur gesehen, so wiederholte er es, wobei unwillkürlich das Modell die Muskulatur einer antiken Statue unter seinen Händen annahm, denn er hatte ein erstaunliches Erinnerungsvermögen für das, was er im Belvedere gesehen.“ Zwei nicht der Antike entnommene Werke trugen ihm den besondern Ruhm eines Erfinders ein: die Christusfigur, die doch nur eine Replik nach Raffaels Teppichkarton (Weide meine Lämmer) war, und der zum Andenken an die in Paris gefallenen Schweizergarden gestiftete Löwe in Luzern. „Der malerischen Aufstellung und der poetischen Umgebung verdankt er es, daß niemand die Grimassen dieses zoologischen Wundertieres kritisch betrachtet, diesen wehmütigen, bis in den Tod getreuen, mit so viel menschlichen Gefühlen belasteten Löwen, der eher irgend einem Poppkünstler als dem berühmten Nege-

nerator der hellenischen Plastik anzugehören scheint.“ Gut hebt Schmid hervor, warum den römischen Nazarenern nicht bloß der hellenische Geide, sondern gerade dieser romantisch gerichtete Thorwaldsen zuwider sein mußte; wo sie Empfindungen auszudrücken suchten, schien er ihnen mit Formen zu spielen. „Sedenfalls war er ein dekorativ begabter Mann von köstlicher Leichtigkeit des Schaffens und mit einem glücklichen Gefühl für schlichte Schönheit, wie es etwa die pompejanischen Dekorationsmaler gehabt haben.“ Mit diesem Urteil scheint uns genau das gesagt zu sein, was ein kritischer Geschichtschreiber heute verantworten kann.

Der zweite Abschnitt schildert die Kunst des nach den Befreiungskriegen zur Ruhe gekommenen Deutschlands. Die Zahl der behandelten Künstler hat sich vervielfacht, und eine Menge neuer Kunst wird geschaffen, weit mehr als im ganzen achtzehnten Jahrhundert. Zu den frühern Mittelpunkten Berlin, München und Dresden tritt für die Malerei Düsseldorf hinzu, eine gelungne Schöpfung kluger preußischer Staatsräson, die in ihrem Wert für unsre Kultur gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Hier findet die Romantik, die in der deutschen Malerei überwiegt, ihre Hauptpflegestätte. In der Architektur herrscht eine neue antike Richtung, die Schmid nur nicht „Hellenismus“ hätte nennen sollen, weil man darunter in der Kunstgeschichte etwas ganz andres versteht (richtiger bezeichnet er an einer Stelle Schinkel als „attischen Puristen“), in der Plastik mit einzelnen Abwandlungen dasselbe schon von Thorwaldsen eingeführte reine Griechisch. Diese Plastik wird manchem Leser des Schmid'schen Buches zu kurz abgetan scheinen, aber sie bedeutet doch auch in Wirklichkeit — trotz Rauch und Rietschel — nicht so viel, wie man sich noch vor einem Menschenalter einredete. „Es wäre unrecht, urteilt Schmid, Rauch einen Plastiker ersten Ranges zu nennen. Dazu fehlte ihm die dramatische Begabung, dazu sind seine Gestalten zu korrekt und zu bewegungslos, ermangeln zu sehr der Genialität. Das Hübsche und Angenehme war seine eigentliche Domäne.“ Und an einer andern Stelle vermißt er an ihm „die volle Natürlichkeit der Schadowschen Frühzeit,“ wofür man als Beleg Rauchs beste Denkmalstatue, den Blücher von 1826 am Berliner Opernhausplatz, im Vergleich mit Schadows Zieten heranziehn kann. „Auch ihm hatte der Klassizismus den Blick allzu sehr abgeklärt. Aber er sah doch in den antiken Vorbildern noch das zugrunde liegende Modell.“ Zu diesem Satz gibt das Beispiel die sehr frühe — schon 1814 vollendete — Grabfigur der Königin Luise im Charlottenburger Mausoleum, an der mit Recht die Ähnlichkeit, das Hineinverweben des wirklichen Porträts in die klassische Form, hervorgehoben wird. Man solle heute nicht übersehen, wie viel Naturstudium in dieser schlummernden Marmorfigur stecke, und gerade bei diesem idealen Grabdenkmal störe die Nachahmung antiker Formen am wenigsten, da die Königin ja im Leben ein ähnliches antikisierendes Gewand getragen habe. Zwanzig Jahre lang beschäftigte den Künstler das letzte Hauptwerk, das Friedrichsdenkmal am Ausgang der Linden, drei Jahre vor seinem Tode war es aufgestellt, 1854. Wir sehen es heute mit gemischten Empfindungen an, und begeistert hat es von Anfang an niemand. Man betrachtete es als die Musterleistung der

Berliner Plastik und suchte sich dazu verstandesmäßig die Begründung, und zwar an den Figuren des Unterbaues, denn die Reiterstatue auf dem hohen Sockel verschwand in der Luft, sie hätte aber auch zu ebner Erde völlig kalt lassen müssen. Auf direkten Befehl des Königs hatte wenigstens der alte Fritz den Dreispitz aufgesetzt bekommen, ursprünglich sollte er barhäuptig sein, wie die Feldherrngestalten am Postament und in den frühern Einzeldenkmälern Rauchs. So verlangte es ja der antike Stil, von dem sich nur Schadow bei seinem Pieten losgemacht hatte. Das folgende Urteil Schmid's scheint uns historisch zutreffend und gerecht: „In allen Einzelheiten aber fordert das Werk auch heute Anerkennung. Zunächst zeigen die Reliefs Schönheit und edeln Linien Schwung. Die Zeitgenossen klagten darüber, daß alles zu malerisch und zu realistisch sei; uns scheint das Gegenteil der Fall. Jedenfalls erhebt sich das Monument durch die Feinheit der Verhältnisse, durch sorgfältige Berechnung der Verkürzungen, durch Gründlichkeit der Arbeit weit über den damaligen Durchschnitt.“ Mit der Schule, die Rauch in Berlin hinterlassen haben „soll,“ macht der Verfasser wenig Federlesens. Nur Drake's Friedrich Wilhelm den Dritten im Tiergarten läßt er gelten, in der Tat das schönste Denkmal, das Berlin nach Schadows Pieten erhalten hat. Sodann die Amazone von Riß vor Schinkels Altem Museum. Aber freilich, was sind uns heute Amazonen! — Den männlichen, klassisch strengen Rauch ergänzt sein originellster Schüler Rietschel, der 1832 nach Dresden berufen wurde, durch einen lebensvollern Realismus, wärmere Empfindung und Züge von Anmut und Weichheit, die ihn seiner Zeit näher gebracht haben. Für sein bedeutendstes Werk halten wir die 1853 vollendete Lessingstatue in Braunschweig, seit langer Zeit die erste Figur ohne Mantel, einfach und natürlich, unmittelbar wirkend, wie der von Menzel geschaffne Typus des alten Fritz. Sodann ist seine Pietà vor der Friedenskirche in Sanssouci jedenfalls die beste plastische Gruppe religiösen Inhalts, die unsre neuere Kunst aufzuweisen hat. Schmid stellt noch in diese Reihe das Doppelmonument Goethes und Schillers in Weimar und die Lutherstatue in Worms, selbstverständlich ohne ihre nachmals von den Schülern ausgeführte plastische Begleitung. Wir meinen, daß schon der Luther an einer theatermäßigen Pose leidet, und finden auch in der Weimarer Gruppe nicht mehr die schlichte Natur des Lessing wieder. Rietschels Dresdner Nachfolger, einschließlich Hähnel's, tut Schmid in wenig Zeilen ab. Es folgt noch München mit seinem Schwanthaler. Ihn beurteilt Schmid, wie heute wohl jedermann bis hinab zu dem anspruchlosesten Reisenden, der seine Rundbilletttour in München unterbricht. Man begreift es ja einfach nicht mehr, daß man diese Puppenfabrikation einmal als Kunst angesehen hat.

Künstler ersten Ranges, zu denen also Rauch nicht zählt, nennt Schmid den Baumeister Schinkel und die Maler Cornelius und Kethel, diese drei behandelt er sehr ausführlich und mit warmer Teilnahme. Glänzend tritt Schinkel an die Spitze in seiner ungemeinen Vielseitigkeit, nicht bloß als Wiedererwecker eines neuen antiken Baustils in reinern, hellenischen Formen, sondern auch als poetischer Romantiker in stimmungsvollen Entwürfen und als Kenner des deutschen Mittelalters in ausgeführten Bauwerken. Und

Schinkel schuf in Berlin nicht nur von außen schöne und stilrein ornamentierte, sondern auch praktisch brauchbare Gebäude aller Art, er verstand sich auf Raumbdisposition und innere Einteilung, während die gleichzeitige gränzifizierende Architektur Klenzes in München in der Hauptsache eine äußerliche Formkunst geblieben ist. Wir können Schmidts wohlerwognen Ausführungen nicht nachgehen, seine Parallele zwischen dem neuen Berlin und dem neuen München ist lehrreich und interessant, wir bemerken nur noch, daß sich seine Anerkennung Berlins nur auf Schinkel selbst bezieht, nicht mehr auf den größten Teil dessen, was unter Friedrich Wilhelm dem Vierten von seinen Schülern gebaut wurde. Mit gerechtem Zorn kritisiert er Stülers Neues Museum, Stracks Nationalgalerie und dessen Siegessäule. Aber sein Übereifer gegen die antike Schablone hat ihn ungerecht gemacht gegen den Theoretiker Karl Bötticher, auf den zu schelten längst Mode geworden ist, neben dessen vielen Verleumdungen jedoch das eine große Verdienst hätte hervorgehoben werden müssen, daß erst seine „Tektonik der Hellenen“ uns die Bestandteile und die Schmuckformen des griechischen Baustils verstehn gelehrt hat. Was heute Gemeingut ist, hat zuerst Bötticher in seiner wunderlich schweren Schulsprache mühsam vorgebracht, und ohne ihn würden wir Sempers klares und viel weiter tragendes Stilbuch wahrscheinlich niemals bekommen haben. Das sollte ein Historiker nicht vergessen!

In der Malerei dieses Abschnitts leiten uns die Nazarener zu Cornelius hinüber, sie werden einzeln gut voneinander unterschieden; Führich in seiner bescheidenen Art wird gebührend hoch gestellt, um so tiefer der höher strebende Schnorr mit seinen Münchner Fresken, der zuletzt in Dresden seine sehr populär gewordne Bilderbibel zeichnete. Overbeck verflacht früh. Philipp Veit ist der beste Kolorist, Steinle hat am meisten Gefühlsstimmung, namentlich in den kleinern Bildern und Zeichnungen seiner spätern Zeit. Cornelius wird in seinen einzelnen Lebensabschnitten (Rom, Düsseldorf, München, Berlin) vortrefflich klar und eindrucksvoll geschildert, vor allem auch in der Beleuchtung, die seine Kunst in ihrer jeweiligen zeitgenössischen Umgebung erfährt. Kein neuerer Künstler hat so viel ablehnende Kritik und zugleich ungeschickte Überschätzung (Kriegels Cornelius, der Meister der deutschen Malerei) bei Lebzeiten über sich ergehen lassen müssen. Schmidts Abrechnung mit ihrer nachdrücklichen Einstellung der Camposantofarbons gibt doch ein rühmliches Fazit, und sie dürfte wohl im wesentlichen endgiltig sein.

Cornelius, der 1821, zwei Jahre nach der Einrichtung der Akademie in Düsseldorf, deren Direktor geworden war, hielt es dort nicht lange aus, wo er nicht am richtigen Plage war, sondern siedelte nach München über. An seine Stelle trat 1826 der jüngere Schadow, im Grunde seines Herzens ein Nazarener, aber ein gediegener Maler und tüchtiger Schulhalter, der alle Richtungen aufkommen ließ. Unter ihm blühte die Düsseldorfer Malerei auf, freudig und mannigfaltig, sodaß sie überallhin Anregungen abgeben konnte. Als eine ihrer Lebenskräfte betont Schmid mit vollem Rechte das Wertlegen auf den Inhalt, das man heute so gern verspottet, um sein ganzes Behagen in der stumpfsinnigen Wiederholung sogenannter künstlerischer Motive zu suchen,

die dem Nichtkünstler Gefuba sind. Die Rheinländer waren trotz aller Rheinromantik doch vernünftig und materiell genug, nach einer ganz bestimmten Kost zu verlangen, sie ließen sich sogar ihre Hasenclever und Schrödter, die keineswegs gute Maler waren, durch keine Kritik vereiteln, denn ihre Gegenstände machten ihnen Freude, und sie wirken sogar noch heute nach fünfzig Jahren, wie die Hasencleverschen Bilder aus der Raveneschen Galerie in der „retrospektiven“ Abteilung der heurigen Dresdner Ausstellung bewiesen haben. Das Düsseldorfer Genrebild der Jakob Becker, Karl Hübner, Rudolf Jordan usw. hatte die Teilnahme des Publikums, das nicht den Anspruch erhob, für kunstverständlich zu gelten, und es behielt sie. Die später nach Dresden verpflanzte Historienmalerei der Hübner und Bendemann ist längst verschollen. Eines andern Geistes Kind war Lessing, der 1859 nach Karlsruhe ging. Schmid rechnet ihn unter die Vorläufer des heutigen Realismus, mit Recht. Uns sind seine Landschaften am liebsten. Aber auch in seinen berühmter gewordenen Historien erhebt er sich bedeutend über jene beiden andern. Den Landschaftler Schirmer, der später ebenfalls nach Karlsruhe ging, stellen wir viel höher als Schmid. Wenn wir von seinen komponierten Figurenlanschaften ganz absehen, weil die ja einer jetzt kaum noch verstandnen Gattung angehören, welche unendliche Fülle von Naturgefühl und feiner Stimmung liegt in seinen schlichten Ansichten vom Rhein, aus Mitteldeutschland und den schweizerischen Boralpen beschlossn, auch in seinen Radierungen! Wie bettelarm nimmt sich dagegen die Kunst der Heutigen aus, die die Natur entdeckt zu haben meinen, wenn sie Wassertümpel malen und Baumstämme ohne Blätter! Seine ganze Liebe hat Schmid Alfred Rethel zugewandt, dem Frühverstorbnen, der aus dem Kampfe mit den Widerständen eines wahrhaft tragischen Lebenslaufs jedenfalls mit Bezeugungen einer allerhöchsten Begabung abgeschieden ist. Wir heben aus diesem genußreichen Kapitel nur zweierlei hervor: den Hinweis auf eine Kritik des Ästhetikers Vischer, der schon 1841 die Bedeutung des Freskomalers Rethel scharf umschrieben hat, und eine Bemerkung Schmid's, weil sie ebenso kennzeichnend ist für Rethel wie für des Verfassers Fähigkeit, kurz zu charakterisieren. „Nur wenig ändert er bei der Ausführung, aber das Wenige ist höchst entscheidend. Diese oder jene Figur etwas hervorzuhoben, der oder jener Bewegung mehr Kraft zu geben, unruhige Gruppen ruhig zu gestalten, ihnen durch die Farbe Leben und räumliche Tiefe zu geben, das war Rethels Kunst, das war das Geheimnis, weshalb auch verhältnismäßig gleichgiltige Motive doch majestätisch wirken. Er rundet die Kontur nicht, wie es damals üblich, bis zur Charakterlosigkeit ab, sondern läßt auch das scharf Umrissene, die harten Kontraste gelten. Er vergißt auch nicht den raumschmückenden Zweck des Bildes, die dekorative Wirkung der Farben. Statt Kaulbachs Vielfarbigkeit sucht er einfache Wirkung ohne koloristische Überladung, modelliert mit breiten derben Strichen die Form, stimmt aber alles zu einem einheitlichen gobelinartigen Ton, der stilvoll wirkt.“

Das Idealschöne, so sagt Schmid mit einer leichtfaßlichen Formel, wollten die Maler diese Periode durch das Charakteristische ersetzen, die Nazarener und Cornelius sowohl wie die Düsseldorfer, und mit Rethel hat die Düsseldorfer

Romantik über Lessing hinweg ihren Gipfelpunkt erreicht. Von hier aus wendet sich Schmid nach Berlin, wo der Ortsgeist romantischen Stimmungen nicht zugänglich war. Ebensovienig aber in der Malerei dem Klassizismus, der doch die Plastik beherrschte. Des alten Schadows Abneigung gegen das „Italienmalen“ wirkte noch so weit nach, daß die Künstler ihre Ausbildung in Paris statt in Italien suchten. Von einer Anzahl technisch tüchtiger Figurenmaler und Porträtisten, die uns aber heute doch kaum noch etwas sagen (Wach, Karl Vegas, Klüber, Magnus usw.), sondert Schmid mit richtigem Takt andre ab, die mit gesundem Realismus das Leben des Tages darstellen, den kräftigen Soldatenmaler Franz Krüger und den anspruchslosen, gemütvollen Theodor Hofemann, den seine Abbildungen zu zahlreichen Kinderbüchern lange Zeit geradezu berühmt gemacht haben. Auch die feingemalten Landschaftsbildchen Eduard Meyerheims mit ihren Bäuerinnen in bunter Volkstracht haben die ihnen zuteil gewordne ehrende Erwähnung reichlich verdient. Das alles waren ja freilich doch nur kleine Sachen, und darum erscheint es beinahe wie eine Naturnotwendigkeit, daß den hohen Aspirationen der Plastik eine ähnlich gerichtete, neue Großmalerei folgte. Schmid's Behandlung des einst gefeierten Wilhelm von Kaulbach ist im ganzen zutreffend; nicht einmal die am längsten populär gebliebenen Zeichnungen zu Keineke Fuchs haben die Probe bestanden, weil sie unwahr und maniert sind. Wir möchten übrigens hier aus unsrer persönlichen Erinnerung mitteilen, daß die pomphaft gemalte Weltgeschichte im Treppenhaus des Neuen Museums schon um die Mitte der sechziger Jahre, ehe noch die Gerüste abgeschlagen waren, in Berlin von vielen als ein offener Mißgriff angesehen wurde, den sogar von den zuständigen Personen manche bedauerten. Aber wir wollen doch auch nicht vergessen, daß dieser ungemein begabte Künstler ein enormes Können hatte, eine so leichte und sichere Zeichnung, daß ihn darum manche Größe von heute beneiden müßte. Jetzt haben wir hochgefeierte Maler, die um ihre völlig verzeichneten Figuren etwas grasgrüne Landschaft herumstreichen und dafür als Exponenten der deutschen Volksseele gepriesen werden. Andre zeichnen Arme und Beine richtig, malen jeden Muskel auf ihre lebensgroßen Körper, setzen eine abstruse Unterschrift darunter, und trotz aller Gliedmaßengymnastik bleibt das Ganze doch so unlebendig wie ein Wachsfigurenkabinett. Wenn Schmid an die Behandlung dieser Monumentalkunst von heute kommt, wird er sich hoffentlich daran erinnern, mit welchem Maßstab er Kaulbach gemessen hat. Er stellt dieser falschen Romantik Kaulbachs die echte von Schwind und Richter gegenüber. Diese beiden und Kethel bezeichnet er als der deutschen Romantik herrlichen Abschluß, und das ist nun ja zweifellos, daß sie weiterleben werden, während die hohen Herren der Dresdner Kartomalerei, die einst gütig auf den kleinen Ludwig Richter hinabsahen, vergessen sind und von keinem mehr vermisst werden. Schwind und Richter sind doch auch dauerhafter als die drei, die Schmid noch als Maler des Klassizismus aufführt: Genelli in München und Weimar, der in der Hauptsache ein sehr schlechter Zeichner war, Preller in Weimar und der Münchner Kottmann. Über Prellers Odysseelandschaften urteilt er fein und freundlich. Man fühlt aber doch durch, daß ihm das antike Landschaftsbild, wie es Kottmann auffaßt, lieber ist. Und so geht es uns ebenfalls.

Es ist ja nicht so sehr viel, was von der deutschen Kunst dieser Periode als dauernder historischer Bestand zurückbleibt, aber es ist immer gut, daß man klar übersieht, was man hat. Man bemerkt zum Beispiel, einen wie großen Anteil an diesem Plus die Landschaftsmalerei hat, wenn sie auch gar nicht immer diesen Namen führt, und wie selten dagegen die reinen Figurenbilder sind, die uns heute noch ganz befriedigen. In diesem Verhältnis spricht sich zugleich ein Gegensatz der deutschen und der romanischen Begabung aus, wie denn unsre anspruchsvollen Historienbilder fast alle unter dem Eindruck italienischer oder französischer Vorbilder gemalt worden sind. Man hat in neuerer Zeit auf ein paar längst vergessene ältere Künstler, den Dresdner Kaspar Friedrich und den Hamburger Kunge, als auf frühe Vorläufer einer spezifisch deutschen Stimmungsmalerei hingewiesen, eine Entdeckung, die Schmid vorfichtig ablehnend erwähnt. In einem Schlußwort über die doch im ganzen unerfreuliche Plastik sagt er ausgleichend: „Aber die Meister waren stolz, die wahre Plastik gefunden zu haben, und weithin, besonders im europäischen Norden, wurden sie bewundert, mehr als die heutige deutsche Plastik, die sich den Rauch und Genossen so überlegen fühlt und doch im Ausland kaum bekannt ist.“ Dieses wahre Wort zeigt, daß er seinen ersten Band im Überblick des Ganzen bis auf die Gegenwart geschrieben hat. Er hätte auch in bezug auf die Kartonnaler noch eins hervorheben können, was für alle gilt, auch für Kaulbach. Diese Männer suchten ihr Ideal auf den Höhen unsers Lebens, nicht auf dem Straßenpflaster, das wir täglich betreten müssen, und dessen Abbild darum manchem von uns entbehrlich sein dürfte. Je näher Schmid der Gegenwart kommt, desto mehr werden die Schwierigkeiten seiner Aufgabe wachsen, aber unser Interesse auch, denn wir halten, um es kurz zu sagen, diesen Anfang für eine ungewöhnliche und bedeutende Leistung, wobei wir nur bedauern, daß sie gerade in die Sündflut der Weihnachtsliteratur hineingeraten ist. Die taktvoll beschränkte und mit Zurückhaltung gewählte Illustration bringt viel Neues, die Ausstattung ist fein, und der Preis so niedrig, daß das Buch seinen Weg machen wird.



Bilder aus dem deutsch-französischen Kriege

Aus dem Nachlaß von Friedrich Ratzel

1. Auf dem Marsch



Es war am Abend des 6. August, es war gerade noch hell genug, einen herrenlosen französischen Rotschimmel, der vergnügt in einem Klee-feld weidete, aus der Nähe nicht mit einer buntgeheckten wichernden Kuh zu verwechseln, über den südlichen Teil des Schlachtfeldes von Spichern gegen Forbach zu zogen, hob der Musketier Meindel, seines Zeichens Schuster, einen im tiefen durchgeregneten Ackerboden stecken gebliebenen Schuh auf, einen kleinen schmalen Schuh wie für einen Damenfuß, hielt ihn prüfend in die Höhe und sprach gelassen das Wort aus: