



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

B

968,766



563 55

Kleine Schrifte

—

Günther Heine

Kleine Schriften

von

Julius Theodor
Hermann Hettner.

Nach dessen Tode herausgegeben.

Braunschweig,
Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.
1884.

838
H5923
1884

Alle Rechte vorbehalten.

V o r w o r t.

Einzelne seiner kleinen Schriften als Sammlung herauszugeben, war ein Gedanke, der meinen verstorbenen Mann in den letzten Jahren seines Lebens gelegentlich beschäftigte. Indem ich diesen Gedanken aufnahm und zur Ausführung brachte, glaubte ich auch die Abhandlungen aus der ersten Zeit der literarischen Thätigkeit des Verstorbenen berücksichtigen zu sollen, um einen Ueberblick über seinen gesammten Bildungsgang zu ermöglichen.

Die „Kleinen Schriften“ enthalten nichts bisher noch Ungedrucktes. Auch von dem gedruckt Vorliegenden wurde manches ausgeschlossen; so fast alle Recensionen, sowie die Abhandlungen, welche in die größeren Werke des Verstorbenen ganz oder theilweise übergegangen sind. Nur die Abhandlungen „Goethe's Iphigenia“ und „Goethe's Stellung zur bildenden Kunst seiner Zeit“ wurden abgedruckt, da ihre ursprüngliche Form neben der Umarbeitung in der Literaturgeschichte von Interesse sein dürfte.

Ein Verzeichniß sämmtlicher literarischen Arbeiten Hermann Hettner's ist der Sammlung beigelegt.

Dresden, im September 1883.

Anna Hettner.

Inhalt.

Biographien.

	Seite
Alfred Rethel	3
Ernst Rietschel	20
Peter von Cornelius	54
Moriz von Schwind	67
Gottfried Semper	89
Ludwig Schnorr von Carolsfeld	111
Wolf Graf Daudisfin	121
Baron Stodmar	131

Zur Philosophie.

Zur Beurtheilung Ludwig Feuerbach's	145
Gegen die speculative Aesthetik	164

Zur Kunst.

Die Neapolitanische Malerschule	211
Drangsale und Hoffnungen der modernen Plastik	228
Zur Charakteristik der neueren Historienmalerei	274
Der Landschaftsmaler Ernst Willers	287
Die Franciscaner in der Kunstgeschichte	312
Das neue Museum in Dresden	322
Der Bau der Kreuzschule in Dresden	350
Joh. Schilling's Gruppen für den Treppenaufgang der Brühl'schen Terrasse in Dresden	356
Der Zwinger in Dresden	362
Die Entwürfe für das Wellington-Denkmal in der St. Paulskirche zu London	383
Heinrich Knopf; ein Plattner?	389

Zur Literatur.

Die altfranzösische Tragödie	397
Ueber Hamlet	413
Shakespeare's Wintermärchen	423

	Seite
Ein Bild aus Lessing's Knabenzeit	429
Goethe und der Socialismus	433
Goethe's Iphigenia	452
Goethe's Stellung zur bildenden Kunst seiner Zeit	475
Ludwig Tieck als Kritiker	513

Gelegenheitsreden.

Festrede bei der Säcularfeier der Königl. Kunstakademie zu Dresden	523
Bei der Enthüllung des Denkmals von Karl Maria v. Weber in Dresden	533
Bei der Enthüllung des Gellertdenkmals in Hainichen	537
Bei der Enthüllung des Winkelmannsdenkmals in Dresden	542
Am Grabe von Julius Schnorr v. Carolsfeld	549
Verzeichniß der sämtlichen Schriften Hermann Hettner's	555

B i o g r a p h i e n.



Alfred Rethel*).

(1859.)

Aus Düsseldorf kam vor kurzer Zeit die Trauerkunde, daß Alfred Rethel verschieden ist. Der geniale Künstler war durch eine unheilbare Geisteskrankheit schon seit langen Jahren für immer der Kunst verloren. Aber doch regt sich der Schmerz über seinen Verlust in diesen Tagen wieder um so lebhafter. Behmüthig fragen wir: warum eine so gewaltige Kraft so frühzeitig gebrochen wurde?

In den Künstlerkreisen war Rethel vom Anbeginn seines Auftretens als einer der ersten deutschen Künstler geschätzt; die weiteren Kreise kannten ihn meist nur durch einzelne Bilder, durch den Ruhm seiner im Rathhaussaale zu Aachen ausgeführten Fresken, durch seinen genialen Todtentanz. Seitdem aber vor zwei Jahren auf der historischen Kunstausstellung in München, und vor kurzem auf der Kunstausstellung in Brüssel, die Cartons zu den Aachener Fresken aus der Geschichte Karl's des Großen und seine gewaltigen Aquarellzeichnungen von Hannibal's Zug über die Alpen auch allgemeiner bekannt wurden, ist es die ungetheilte Ueberzeugung aller, daß, wenn irgend einer berufen war der deutschen Geschichtsmalerei der Gegenwart große geschichtliche Auffassung und großen geschichtlichen Stil zu bringen, Rethel in erster Linie stehe. Ueberall, in der deutschen, französischen und belgischen Kritik, hörte man Rethel unmittelbar neben Cornelius nennen.

*) Augsburger Allgemeine Zeitung.

Nur der geringste Theil von Rethel's großartigem Schaffen ist in die Oeffentlichkeit gedrungen. Durch verwandtschaftliche Bande mit der Wittwe Rethel's eng verbunden, habe ich die günstigste Gelegenheit gehabt die zahlreichen Mappen Rethel's mannigfach und bequem zu durchblättern — mit stets steigender Theilnahme und Bewunderung. Es ist wahrhaft staunenerregend wie frühzeitig schon die tiefe Ursprünglichkeit und Eigenthümlichkeit seiner genialen Begabung auftritt, und wie sicher und unbeirrt sie durch alle abweichenden Richtungen seiner nächsten Umgebung hindurchgeht. Das was die eigentliche Größe Rethel's ausmacht, das frische und kräftige und doch künstlerisch stilvolle Ergreifen der geschichtlichen Naturwirklichkeit, die tiefgewaltige Bewegtheit des vollsten dramatischen Lebens, der kühne und markige Ausdruck seiner Charakter- und leidenschaftsvollen Gestalten, ist bei ihm bereits in einem Alter ausgeprägt, in welchem die meisten jungen Maler noch mit den ersten Anfangsgründen des Act- und Malsaales beschäftigt sind.

Alfred Rethel war am 15. Mai 1816 zu Aachen geboren. Schon aus seinem siebenten Lebensjahre liegen landschaftliche Zeichnungen mit reicher Staffage vor, welche, so kindlich und unsicher der Zug der Hand ist, doch bereits von dem entschiedensten malerischen Blick und von der sinnigsten Naturbeobachtung zeugen. Der angeborene dichterische Sinn wurde vertieft und gesammelt durch einen Unfall, welcher vielleicht zugleich den Keim seiner späteren Geisteskrankheit legte. Als Kind wurde Rethel von einem Wagen überfahren und am Hinterkopf schwer verletzt. Harthörigkeit, welche sich aber später verlor, war die nächste Folge. Das Kind war von der öffentlichen Schule und von dem Umgang mit anderen Kindern ausgeschlossen.

Im Jahre 1829, dreizehn Jahre alt, wurde Rethel auf die Akademie zu Düsseldorf gebracht. »Er war fast noch ein Knabe«, sagt Wolfgang Müller in seiner gehaltvollen Schrift über die

Düsseldorfer Künstler, »als er nach Düsseldorf kam, und alsbald wurde er das Wunderkind der Akademie; schon seine ersten Zeichnungen boten das Ansehen, als hätte ein gewiegter Künstler diese energischen Linien gezogen, schon seine ersten Compositionen wiesen Gedanken auf, als wären sie der reichsten männlichen Anschauung entsprossen.« Alle, welche damals als Lehrer oder Schüler in Düsseldorf lebten, bestätigen diese Schilderung, und noch mehr wird sie bestätigt durch die Zeichnungen und Skizzen, welche aus diesen ersten Jahren erhalten sind. Bedenken wir, daß die Düsseldorfer Schule damals noch in ihren romantischen Anfängen stand. Es war die Zeit der elegisch-lyrischen Neigungen und Stimmungen, die Zeit der trauernden Juden und Königs-paare, der Ausmalung der Goethe'schen und Uhland'schen Balladen, die Zeit der sentimentalen Rittergestalten, Kirchgängerinnen und Falkenknaben; es war die Zeit, in welcher Immermann als das verrätherische Wahrzeichen der Düsseldorfer Schule bezeichnete: daß das Weiche, Ferne, Musikalische, Contemplative, Subjective vor dem Starken, Nahen, Plastischen, Handelnden vorwalte, daß die geniale Sicherheit, die überzeugende Kraft und Nothwendigkeit der Gestalten fehle. Selbst Karl Friedrich Lessing, welcher später am entschiedensten in andere Bahnen einlenkte, war damals noch tastend und schwankend. Rethel, so jung er war, ist niemals auf diese einseitig lyrische Auffassung und Behandlung eingegangen. Schon die frühesten Compositionen aus den Jahren 31 bis 33 wenden sich dem handelnden Leben zu, dem dramatischen Gegensatz der Geschichte. Blätter, wie der Zug der Longobarden, die Schlacht Karl Martell's bei Tours, der Kampf Rudolph's von Habsburg gegen die Raubritter wagen sich bereits an die gestaltenreiche Bewegtheit von Siegeszügen und Schlachtengetümmel, und namentlich wurde, wie die vielfach wiederkehrenden, allmählich immer fester und voller durchgebildeten Darstellungen aus dem Leben des heiligen Bonifacius

darthun, die Phantasie des jungen Künstlers angereizt durch die Kämpfe der halbwilden, trotzig auf sich beharrenden heidnischen Germanen gegen den begeisterten, gottvertrauenden, zukunftsfreudigen, christlichen Glaubensprediger. Und auch in der Formengebung zeigt sich sogleich das entschiedenste Streben nach scharf eingehender Charakteristik. Die Zeichnung ist zuerst noch weich und schulmäßig, mit jedem Tag wird sie freier, sie hat zuerst noch eine einseitige Vorliebe für das Gedrungene und Rundliche, bald bricht das feinste Schönheitsgefühl durch. Und höchst überraschend ist bei so früher Jugend die zwingende Klarheit und Ruhe der Anordnung und Gruppierung, welche freilich eine unerläßliche Eigenschaft des strengen historischen Stils ist, nichtsdestoweniger aber selbst bei reifen Meistern nur selten gefunden wird. Die Umrisszeichnungen, welche der junge Künstler in diesen Jahren für Adelheid v. Stolterfoth's »Rheinischen Sagenkreis« lieferte, geben nur eine unzulängliche Anschauung von seinem damaligen Wollen und Können. Die dämmernde Sagenwelt bot seinem festen Natur- und Geschichtssinn nicht genug Anhalt und überdies sind die Holzschnitte dürftig und nachlässig.

Auch die ersten Bilder Rethel's, welche seit dem Jahre 1833 in rascher Folge entstanden, sind vorzugsweise der Geschichte des heiligen Bonifacius entnommen. Rethel zeigte, daß, war er auch auf der Akademie besonders wegen seiner Genialität im Componiren bewundert, er doch nicht minder trefflich zu malen verstand.

Im Jahre 1836 ging Rethel nach Frankfurt. Er war damals zwanzig Jahre alt. Je mehr er sich seiner angeborenen Richtung bewußt wurde, in desto offenerem Gegensatz fühlte er sich gegen Düsseldorf. Er schloß sich in tiefster Hingebung und Verehrung an Philipp Veit an. In Frankfurt, wo er sieben Jahre verweilte, entfaltete sich im regsten Verkehr mit Veit,

Schwind, Passavant und anderen Künstlern und Kunstfreunden seine vollste Reife und Schöpferkraft. Ein Compositionsverein spornte und kräftigte im edlen Wetteifer seine Erfindung und Gestaltung; seine geschichtlichen Stoffe führten ihn zu eingehenden geschichtlichen Studien. Mit der wachsenden Kraft wuchs die Lust und Unermüdlichkeit des Schaffens. Was Rethel's Namen unvergeßlich macht, ist größtentheils in Frankfurt entstanden, oder wenigstens dort zuerst angeregt und entworfen.

Zuerst eine Anzahl von Bildern. Noch in Düsseldorf componirt, aber in Frankfurt ausgeführt, ist das Gemälde im Städel'schen Institut »Daniel in der Löwengrube«; es ist von edler kräftiger Haltung und großer Lebendigkeit, und hat überdies den Vorzug ganz vortrefflich gemalt zu sein. Jedoch ohne Zweifel noch mächtiger und ergreifender ist die »Nemesis«, jetzt im Besiz des Herrn v. Reuter in Frankfurt. Mit wallendem Gewande durch die Lüfte schwebend, verfolgt die zürnende Rache-göttin mit drohendem Schwert einen mit grausem Entsetzen fliehenden Mörder. Die Gestalt der Göttin ist in Bewegung und Ausdruck so gewaltig und erhaben, der Verfolgte so schreckenvoll und fluchbeladen, die Beleuchtung so düster und schwer, daß, als durch die Verloosung des Frankfurter Kunstvereins dieses Bild in die Hände eines berühmten Demagogenverfolgers kam und dieser kurz darauf in Wahnsinn verfiel, die Meinung der Menschen hierin ein thatsächliches Zeugniß von der erschütternden Wirkung des Bildes sehen wollte, und doch ist trotz dieser Kraft und Mächtigkeit der Leidenschaft die Darstellung durchaus frei von jedem Ausschweifen in das Gräßliche. Und ebenso malte Rethel einige Jahre später für den Krönungssaal im Römer die Kaiserbilder Philipp's von Schwaben, Maximilian's I. und II. und Karl's V. Es sind nicht Porträts, sondern ernste Historienbilder; scharf individualisirt, aber von dem tiefsten Verständniß ihrer Persönlichkeit und geschichtlichen Bedeutung getragen.

Und neben diesen Bildern steht wieder eine große Anzahl der gewaltigsten Compositionen, welche, unbenützt in den Studienmappen aufbewahrt, nur sehr vereinzelt in dem J. G. Cotta'schen Bibelwerk und in Bendemann's und J. Hübner's Nibelungen ihren Weg in die Oeffentlichkeit fanden. Besonders die Jahre 1838 und 1839 waren in dieser Beziehung sehr arbeitsam und ergiebig. Zum Theil sind es biblische Stoffe; doch werden auch diese rein geschichtlich ohne jede religiöse Beimischung behandelt, mit sichtlichster Bevorzugung des scharf Gegensätzlichen, Kampfvollen, Dramatischen. Von den alttestamentlichen Zeichnungen ist unstreitig die hervorragendste die Darstellung des Moses, wie er, vom Sinai herabsteigend, zornmüthig die Gesehtafeln zertrümmert, indem er sieht, wie die Israeliten in wildem Freudenjauchzen um das goldene Kalb tanzen; auch das Landschaftliche in Fels und Wald ist hier von seltener Großartigkeit. Und unter den neutestamentlichen Zeichnungen sind von nicht minder ergreifender Wirkung jene Blätter aus der Geschichte des Apostels Paulus, das eine darstellend wie Saulus in stolzem Fanatismus die Juden zur Steinigung des heiligen Stephanus entflammt, und das andere, als Gegenstück und Ergänzung des ersten, wie Saulus bekehrt wird. Von der Himmelserscheinung getroffen, liegt Saulus zu Boden gestreckt, sein Pferd steht mit weitgedöfneten Müstern erschreckt neben ihm, aus den gespaltenen Wolken aber tritt die Erscheinung Christi, mit der ausgestreckten Rechten den Apostel in seinen Dienst rufend. Zum weitaus größten Theil aber bewegen sich diese Compositionen nach wie vor in der Geschichte des deutschen Mittelalters. Von wunderbarer Kraft und Kühnheit ist die Schlacht bei Merseburg gegen die Hunnen, von tief ergreifendem Ernst das Gebet der Kreuzfahrer nach einer gewonnenen Schlacht, sowie auch andererseits Darstellungen anmuthigster Lebensfülle nicht fehlen. Höchst anziehend z. B. ist jenes historische Idyllion, wie Rudolph von Habsburg

den Bischof Werner durch die Alpen geleitet. Voran der Kaiser und Bischof reitend, in traulichem Gespräch mit einander verbunden; sodann ein Zug waderschreitender, lanzenbewaffneter Männer; darauf zwei reitende Mönche, der eine im Gebet dumpf in sich versunken, der andere froh und heiter in die weite Landschaft hinausschauend; dahinter ein dritter Mönch, welcher von seinem Maulthier herab neugierig lauschenden Landsknechten Geschichten erzählt, und endlich im Hintergrund vom Berg herabsteigend eine unabsehbare Reihe von Kriegern, singend und trinkend; eine unerschöpfliche Fülle von Gestalten und Motiven von einfachster und erfreulichster Naturwahrheit. Und wie bei den ausgeführten Bildern, so zeigt sich auch hier in den Skizzen und Entwürfen wie bedeutend inzwischen die künstlerische Behandlung erstarkt ist. Man sieht deutlich, wie von Blatt zu Blatt sein Stil immer fester und eigenartiger wird. Er kennt den Adel und die Schönheit der Gestalt, und bewegt sich durchweg in den schwungvollsten Contouren. Zugleich aber drängt ihn seine individuellere und derbere Charakteristik immer entschiedener zu den altdeutschen Meistern. Diesem Stil ist er fortan unwandelbar treu geblieben.

Was konnte man dem Künstler zur Bethätigung seiner Kraft dringender wünschen als große Aufgaben? Diese blieben nicht aus. Im Jahre 1841 eröffnete der Kunstverein für Rheinland und Westfalen eine Concurrrenz für einen im Kaisersaal des Rathhauses zu Aachen in Fresco auszuführenden Cyclus von Darstellungen aus dem Leben Karl's des Großen. Rethel concurrirte. Seine eingereichten Entwürfe machten einen so gewaltigen Eindruck, daß ihm einstimmig der Preis zuerkannt wurde.

Durch die Räumlichkeit bedingt, ist eine kleinere einleitende Composition vorangestellt, die Erbrechung der Gruft Karl's des Großen im Jahre 1000 durch Kaiser Otto III. Darauf folgen in sechs großen Compositionen die hervorragenden Thaten und

Ereignisse aus dem Leben und der Geschichte Karl's des Großen selbst, die Zerstörung der Irmensäule bei Paderborn, der Sieg über die Saracenen bei Cordova, der Einzug in Pavia, die Taufe Wittekind's und Albion's, die Krönung Karl's in Rom durch Papst Leo III., die Erbauung des Aachener Münsters, die Abtretung der Kaisermürde an seinen Sohn Ludwig. Eine weitere Composition, die Kirchenversammlung zu Frankfurt unter des Kaisers Vorsitz, mußte aus confessionellen Rücksichten zurückgelegt werden. Außerdem finden sich in Rethel's Nachlaß noch zwei kleinere hierher gehörige Compositionen, Karl der Große und die Quellnymphe von Aachen, und Karl der Große und seine Hofleute auf der Jagd, welche wahrscheinlich zur Ausschmückung des Treppenhauses bestimmt waren.

Nachdem Rethel in den Jahren 1844 und 1845 zur Vorbereitung seiner großen Aufgabe einen längeren Aufenthalt in Rom genommen hatte, begann er in den Jahren 1847 bis 1851 die Ausführung der Cartons und der Gemälde. Aber nur die vier ersten Compositionen wurden von ihm vollendet. Als die einbrechende Krankheit ihn an der Fortsetzung hinderte, wurde die weitere Ausführung nach Rethel's Zeichnungen dem Düsseldorfer Maler F. Kehren übertragen.

Die gewaltige dramatische Kraft des Künstlers erscheint hier in ihrer vollsten Genialität. Wie der Grundgedanke des ganzen Cyclus, der siegreiche Kampf der Macht und Hoheit des großen Kaisers gegen die wilden und trohigen Völkerschaften, welche sich seinem staats- und kirchengründenden Plane entgegenstellen, ein ächt dramatischer ist, so ist auch in jedem einzelnen Bilde dieser dramatische Gegensatz mit bewunderungswürdiger Kunst und geschichtlichem Scharfblick kraftvoll hervorgehoben. Besonders groß gedacht ist das Gemälde vom Sturz der Irmensäule. In der Mitte das umgestürzte ungeheuerliche Götzenbild; Kriegsknechte umwinden es mit Stricken, es seiner altgeweihten

Stätte zu entheben; auf der einen Seite der Bischof Turpin, von zwei Mönchen umgeben, mit gefalteten Händen und fromm zum Himmel gerichtetem Blick ein Dankgebet sprechend für den Sieg des Christenthums, daneben ernst dreinschauende Krieger; und auf der anderen Seite steht der Kaiser mit der wallenden, kreuzgeschmückten Fahne, die besiegten Heiden mild und würdevoll befragend: ob sie noch fernerhin erfüllt seien von dem Glauben an die unüberwindliche Macht und Göttlichkeit jenes wehrlosen Götzen, welcher sich nicht rege die ihm angethane Schmach zu rächen; ergriffen und zerknirscht beugen sich die Heiden vor der christlichen Wahrheit, im Hintergrunde die erbittert abziehenden Priester. Und nicht minder gewaltig ist der Einzug in Pavia. Im Hintergrunde die rauchenden Trümmer der eroberten Stadt; die einen sind beschäftigt die hochlobernden Flammen zu löschen, die anderen klagend die Todten zu bestatten; im Vordergrund aber zieht der Kaiser auf mächtigem Roß mit seinem sieghaften Heer in das weitgeöffnete Thor ein, an der Seite stehen die wunderbar großen Gestalten des gefangenen Königs Desiderius und seiner gramgebeugten Gemahlin.

Der Ruhm dieser Fresken ist allgemein anerkannt. Man nennt sie überall, wo von deutscher Kunst die Rede ist. Der große historische Stil zeigt sich ebenso in der ruhigen klaren Anordnung und Vertheilung der Gruppen und Massen, in der durchdachten Tiefe und überzeugenden Deutlichkeit und Einfachheit der Motive, wie in der Genialität der Formengebung, die bei der lebensvollsten und markigsten Charakteristik nirgends in Schwulst verfällt oder den Adel und die Großheit der Gestalten gefährdet. Ja in dieser stilvollen Naturwirklichkeit der Charakteristik ist Rethel geradezu maßgebend und zielzeigend. Ich kann die großartige Eigenthümlichkeit derselben nicht besser bezeichnen, als indem ich sie mit Fr. Vischer (Ästhetik §. 740) eine epochemachende Vereinigung und Verschmelzung des großen plastischen

Formprincips der Italiener mit der verbräutigten, scharf individualisirenden Physiognomie der altdeutschen Meister nenne. Eine so frische und entschlossene Markigkeit und Derbheit der Individualisirung, ein so strenges und liebevolles Eingehen auf das ureigen Deutsche, ohne daß man diese Charakteristik doch eckig und herb nennen dürfte, war seit dem Wiederaufleben der deutschen Kunst noch niemals in Deutschland gewagt worden und ist doch von der höchsten künstlerischen Bedeutung. Besonders nach dem benachbarten Belgien hat diese markige Individualisirung hinübergewirkt. Die großartigen Cartons von Swerts und Guffens für die Fresken der abgebrannten Börse in Antwerpen sind unverkennbar aus dieser Anregung hervorgegangen.

Aber allerdings ist nicht zu läugnen, daß diese Compositionen Rethel's fast gewaltiger im Carton als in der ausgeführten Freske wirken. Es hat sich neuerdings in Aachen selbst über diese Fresken viel Streit erhoben. Gewiß ist, daß Rethel größer als Componist denn als Maler war. Waren die ersten Bilder Rethel's, die Bonifaciusbilder, Daniel in der Löwengrube, die Nemesis, die Frankfurter Kaiserbilder, auch in der Farbe vorzüglich, so hatte Rethel doch in der letzten Zeit in Frankfurt einige Bilder gemalt, die Versöhnung Otto's I. mit seinem Bruder Heinrich, den heiligen Petrus die Lahmen heilend, die Auferstehung Christi in der Nikolaikirche zu Frankfurt, welche zwar in Zeichnung und Composition alle Vorzüge des Künstlers theilen, in der Farbe aber, nach dem Bericht derer, die diese Bilder gesehen haben, kälter und stumpfer sind. Es liegt in der mehr zeichnenden als malenden Natur des Frescostils, daß dieser Mangel Rethel's im Fresco viel weniger hervortritt als in der Delmalerei. Mit den alten Italienern sind diese Fresken an Kraft der Farbe nicht zu vergleichen, den meisten neueren sind sie auch in dieser Beziehung vollkommen ebenbürtig, oft überlegen. Ja, wer die Reihenfolge der Bilder in Aachen mit

Aufmerksamkeit betrachtet, der kann sogar genau verfolgen, wie sich der Künstler mit jedem Schritt immer fester der Frescotechnik bemächtigt. Ich weiß aus sicherer Quelle, daß der Künstler selbst beabsichtigte, nach Vollendung des Ganzen einzelnes zu retouchiren; daraus aber folgt nicht, daß jetzt ein anderer dies thun dürfte. Unter allen Umständen ist es daher ein schweres Unrecht, wenn in Aachen das Gelüst aufgetaucht ist, diese Fresken, in Uebereinstimmung mit der mehr naturalistischen, dem Frescostil widersprechenden Farbengebung Kehren's nach Gutdünken übermalen zu lassen. Warum das Gute mit dem Schlechten vertauschen, bloß der leidigen Einheit willen? Schon wiederholt haben die »Allgemeine Zeitung« und die »Kölnische Zeitung« nachdrücklich ihre Stimme gegen diese pietätslose Willkürlichkeit erhoben. Die »Indépendance Belge« vom 9. November 1858 sagte treffend: Tous les artistes allemands s'accordent maintenant à proclamer qu'Alfred Rethel est le premier peintre d'histoire de leur nation. Tel n'est pas cependant l'avis des habitants d'Aix-la-Chapelle. Ils ont poursuivi le peintre de leurs sarcasmes, parce que la couleur terne de son oeuvre leur déplaisait. Hélas! Alfred Rethel méconnu est depuis trois ans atteint de ce mal affreux qui enleva Gerard de Nerval aux lettres françaises. Mais ses fresques splendides subsistent, et les bons bourgeois d'Aix-la-Chapelle viennent de décider — profanation impie — qu'elles seront coloriées à nouveau!

Etwas später als die ersten Entwürfe zu den Aachener Fresken, schon in die Zeit der italienischen Reise, fällt das zweite bedeutendste Werk Rethel's, die Aquarellzeichnungen vom Zug Hannibal's über die Alpen. Auch diese haben durch die Münchener und die Brüsseler Ausstellung ihren wohlverdienten Ruhm erlangt.

Hier weht und stürmt die thätendrängende Phantasie des Künstlers sogar noch gewaltiger. Es ist wahrlich nicht zu viel gesagt, wenn wir von Shakespeare'schem Geist sprechen. Das

erste Blatt, als Einleitung und im Format etwas kleiner als die anderen, führt uns mitten hinein in die mächtig ragenden Eisfelder und Gletscher. Die Sonne gar mancher Jahre hat die Reste eines römischen Mauerbrechers', Elephantenschädel und Pferdeknochen herausgeschmolzen; erschreckt und staunend betrachten sie die Hirten. Zwei Männer und eine Frau sitzen auf einem Felsstück, Grauen und Verwunderung in allen Bewegungen, und vor ihnen steht ein alter Hirt, weißbärtig, auf seinen Stab gestützt, den treuen Hund an der Seite, mit beredtem Ausdruck aus seiner Erinnerung erzählend von den gewaltigen Heermassen, die einst über diese Berge gezogen, und zum Theil der Uebermacht der Natur unterlegen sind; eine hinter ihm stehende, halb verdeckte Gestalt deutet mit erhobenem Arm hinauf auf die riesige Alpenwelt, welche dem vordringenden Feinde so viel Mühsal gebracht hatte. Das zweite Blatt stellt das Heer selbst dar. Die hochgehelmtten Carthager, die schwarzen Nubier mit farbigen Tüchern um das Haupt und mächtigen Speeren, die braunen weißgekleideten Abessinier, stolz aufsitzen auf dem Rücken der Elephanten. Krieger zu Pferd setzen über die wildbrauschende Druentia, umgestürzte Bäume dienen ihnen als Brücke, einer durchwatet das Wasser zu Fuß, indem er seine Kleider, auf dem Schild zusammengewickelt, auf dem Kopfe trägt; Hirten, welche den Weg zeigten, stehen auf ihre Stäbe gestützt am Ufer, mit grimmem Blick dem sieghaft vordringenden Feind den Untergang wünschend; wir sehen, wie ein junges blondhaariges Weib, das Kind im Arm, mit jäher Hast entflieht, und eine Alte mit greisen Haaren, in ein braunes Gewand gehüllt, regungslos im Vordergrund sitzend, erscheint wie eine wahrsagende Sibylle, unabwendbares Unheil verkündend. Das dritte Blatt schildert die erschütternden Mühen und Gefahren des Alpenwegs. Die hochfliegenden sturmgepeitschten Gewänder bekunden, wie kalt und eisig der Sturm daher braust; und mehr noch als durch

die feindliche Natur wird der Zug bedroht von den wilden Bergbewohnern, welche, hinter Felsen versteckt, von der Höhe wuchsvolle Baumstämme und Felsstücke herniederstürzen. Die Leiche eines Anführers wird auf seinem Pferde fortgeführt, das traurig gesenkten Hauptes sich kaum zurückhalten läßt von einem jählaffenden Abgrund; ein Krieger sinkt, von einer Schleude getroffen, tödtlich nieder, sich krampfhaft anklammernd an seine Genossen, der wuthentbrannt nach dem Thäter zeigt; dieser aber als ein wilder Sohn der Berge, sein Wolfsfell über den Kopf geworfen, setzt mit furchtbar todesmuthiger Kraftanstrengung in gewaltigem Sprung über eine weite Schlucht, dem entseßlichen Feind zu entgehen. In dem ganzen Heereszug liegt Schreck und Ermüdung; die einen schauen ängstlich nach den stürzenden Felsen, andere rufen den nächstfolgenden über die drohende Gefahren Warnung und Rath zu. Das vierte Blatt führt in die starre Schneeregion. Gewaltige Eismassen thürmen sich empor, das Heer schreitet durch sie hindurch wie durch hochragende Säulenhallen. Voran wegzeigende Hirten, dann die Elephanten mit den obersten Feldherren, dann Krieger, welche Kranke und Erschlagene tragen. Langsam und mühevoll bewegt sich der gestaltenreiche Zug aus der Tiefe; alle sind niedergedrückt, ermattet, unsicher, voll Grauen. Hier ein Alter mit verhülltem Haupt, mit tastend vorgestrecktem Stab, den unter seinen Füßen gleitenden Boden prüfend — sein Sohn drängt ihn zurück, er selbst den wagenden Schritt vorwärts zu thun; dort zwei mit lautem Schrei entsezt zurückbelebende Männer, vor welchen so eben ein Gefährte, im Todeskampf den Finger in das Eis krallend rettungslos in die Schlucht hinabstürzt; an der anderen Seite des Weges sitzt eine Gruppe Erfrorener, in ihre Mäntel gehüllt zusammengekauert, Verzweiflung in dem erstarrten, vom Tod gebleichten, schwarzen Antlitz. Das fünfte Bild schaut hinab in die jählaffenden Eisspalten, in welchen die Unglücklichen ihren

Tod gefunden. Zerschmetterte Elephanten, Pferde und Krieger unter oder zwischen riesigen Eisblöcken; die Bäume sind geknickt von der Wucht dieser Massen, Mäntel hängen gespenstisch an den Zweigen, dem einen ist ein zersplitterter Ast durch die Brust gefahren, er ist an ihm hängen geblieben mit dem Kopf nach unten. Das Herzblut stockt uns im Anschauen dieser jammer-vollen Verwüstung; das einzig Lebende im Bilde sind zwei Adler, gierig einen Elephanten zerfleischend, und ein Schakal, welcher heranschleicht, den Fraß ihnen streitig zu machen. Und zuletzt, auf dem sechsten Blatt, nach all diesem Drangsal, Tod und Jammer endlich das Ziel. Am Abhang des Gebirges steht siegesfreudig Hannibal selbst, welcher bis dahin nirgends sichtbar hervortrat; jubelnd zeigt er hinab auf die fruchtbar lachende Ebene Oberitaliens. Mühe und Gefahr sind vergessen, der laute Jubelruf des Heeres mischt sich in die Freude schmetternden Töne der Tuba; zwei gewaltige Adler flogen hinab in die Tiefe, die unaufhaltsame Siegesbahn der kühnen Krieger bezeichnend.

Der Gewalt der Erfindung entspricht die Gewalt und Genialität der Darstellung. Trotz des wildstrogenden Lebens ist keine Composition wirr oder überfüllt, trotz der genialsten Kühnheit und Schärfe der Charakterzeichnung nirgends Unschönheit der Contouren, oder Abspringen in das Gemeinwirkliche. Es liegt etwas tief Dämonisches in dieser gewaltigen Dichtung, etwas Dämonisches aber freilich auch in jenem bedenklichen Sinn, daß wir sehen, mit welcher leidenschaftlichen Vorliebe diese Phantasie sich in die Nachtseiten des menschlichen Daseins hineinwühlt; hie und da ist bereits das Maß des künstlerisch Erlaubten überschritten; wir stehen am Gräßlichen.

Wer mag sagen, wie weit bereits damals Rethel den Kern der Krankheit in sich trug? Es ist Thatsache, daß Rethel's Phantasie fortan gern mit dem geheimnißvoll Schaurigen sich

beschäftigte, und daß er diesem dämonischen Zug sogar einige seiner vollendetsten Schöpfungen verdankte.

Nach der Rückkehr aus Italien pflegte Rethel im Sommer an der Ausführung seiner Fresken arbeitend in Aachen, im Winter in Dresden zu leben. Eine Frucht dieser Dresdener Winterstudien aus dem Jahre 1848 ist sein Todtentanz, zu welchem sein Freund Reinick die erklärenden Verse schrieb und Bürkner die Holzschnitte lieferte.

Dieser Todtentanz ist in aller Händen. Wer fühlte sich nicht ergriffen und durchschauert von der schneidenden Laune, mit welcher der Tod in mephistophelischer Verneinungslust als allgemeiner Gleichheitsmacher auftritt und die im argen liegende Welt zu Paaren treibt! Und dieselbe unheimlich dämonische Lust liegt in einem anderen Holzschnitt, den Tod als Bürger darstellend. Die Anregung zu dieser Composition hatte Rethel durch die Erzählung erhalten, wie im Carneval 1831 zu Paris mitten in der Freude eines Maskenballs die Cholera auftrat und ihre Opfer aus den Reihen der Tanzenden forderte. Der Tanzsaal wird von den entsetzt davon fliehenden Tänzern verlassen; auf dem Boden umher liegen die Leichen, noch angethan mit der Harlekinsjacke des Mummenschanzes, aus der verschobenen Larve lugen die gräßlich verzerrten Züge; nur ein mumienhaftes Gespenst, die Cholera, hat den Platz behauptet, und hält gleich einem Scepter die siegreiche Geißel in der Knochenhand; der Tod in langem Talar, welcher das grinsend lachende Knochengeficht und die tanzlustigen knöchernen Beine enthüllt zeigt, ist der einzige Spielmann geblieben, mit wilhem Behagen tolle Melodien der Geige entlockend. Und als letztes Bild dieser Art, als ruhiger Abschluß die Schauer der unerbittlich wachgerufenen Eindrücke mit liebeichem Humor versöhnend, tritt uns »der Tod als Freund« entgegen. Wir schauen in das malerisch ärmliche Gemach des alten Thürmers, welcher ein langes mühevollcs

Alter hier oben auf der hochragenden Spitze des Münsters in freudloser Einsamkeit lebte, eine weite fruchtbare Flur liegt tief unter uns, verklärt vom milden Schimmer der untergehenden Sonne. Jetzt ist der Alte, sanft und ruhig, die welken Hände zum Gebet gefaltet, auf seinem Armstuhl entschlafen; es zeigt das gebrochene Auge, daß es der letzte ewige Schlaf ist. Der Tod in seinem langen Talar zieht mit knöcherner Hand die Abendglocke, aber ernst und sinnend, denn er weiß, er brachte dem Müden Ruhe und Erquickung.

Diese Compositionen waren das letzte, was Rethel veröffentlichte. Die Stimmung ist herb, aber es fehlt die tröstende Liebe nicht; die Lage ist packend und drastisch, aber die Hoheit der Gestaltung, die schlichte Tüchtigkeit und Wärme, welche aus jeder Linie spricht, schneidet dem Peinigenden die verletzende Spitze ab. Wir stehen durchaus in der Stimmung und Empfindung des deutschen Mittelalters. Es war daher angemessen, oder vielmehr es war der zwingende Trieb der künstlerischen Empfindung selbst, daß Rethel hier nach dem Holzschnitt griff, und zwar nach dem derben, scharf schraffirten Holzschnittstil der alten Meister. Rethel ist einer der wenigen neueren Künstler, welche es verstanden haben, den Holzschnitt im großen historischen Stil zu behandeln.

Neben diesen Holzschnittzeichnungen gehen auch in den letzten Jahren einige Compositionen einher, welche zu dem edelsten und sogar lieblichsten und anmuthigsten gehören, was der Künstler geschaffen hat: der Durchgang Josua's durch den Jordan mit der Bundeslade, die Beerdigung Frauenlob's durch edle Frauen, eine wunderbar schöne und großempfundene Allegorie auf die Genesung seiner von einer Todeskrankheit erstehenden jungen Gattin, die Krönung des Sophokles und die Verwerfung des Euripides durch Aeschylus nach den Fröschen des Aristophanes, die drei Stände, ein unvollendeter Cyclus aus der Geschichte

Alfred's des Großen, Illustrationen zu Luther's Lied »Ein' feste Burg ist unser Gott«, zwölf Zeichnungen zu den zwölf Monaten des Jahres als Kalenderverzierung.

Da wurde seinem Streben plötzlich ein Ziel gesetzt. Erst einige Monate verheirathet, reiste er mit seiner jungen Frau im Sommer 1852 zum zweitenmal nach Italien. In Rom meldeten sich die ersten Spuren der beginnenden Geisteskrankheit.

Von dieser ist er nicht mehr genesen. Die letzten Jahre lebte er in Düsseldorf. Aber er lebte nicht mehr; er vegetirte nur.

Am 1. December 1859 starb er; der Tod war ihm, wie er es einst so tiefempfunden geschildert hatte, ein Freund und Tröster. Am 5. December wurde er beerdigt, die gesammte Düsseldorfer Künstlerschaft gab ihm das letzte ehrende Geleite. Durch alle ging das schmerzvolle Bewußtsein: die deutsche Kunst begrabe hier einen ihrer bedeutendsten Meister.

Ernst Rietschel*).

(1861.)

Ernst Rietschel war am 15. December 1804 zu Pulsniß geboren. Pulsniß, die Geburtsstätte des Schöpfers der Lessingstatue, ist von Camenz, der Geburtsstätte Lessing's, nur zwei Stunden entfernt.

Rietschel stammte aus einer braven, aber armen Handwerkerfamilie. Sein Großvater war Seilermeister in Pulsniß gewesen, sein Vater war Beutler oder Handschuhmacher; in späteren Jahren erhielt er zu diesem Erwerb, der in dem kleinen Landstädtchen kümmerlich genug war, das Küsteramt. Im Vater waren die Züge des Sohnes bereits ganz bestimmt vorgezeichnet; Rietschel pflegte oft in dankbarster Erinnerung von ihm zu erzählen. Es ist ein rührendes Bild schlicht deutscher Bürgerlichkeit, wenn wir hören, wie der arme bildungsbedürftige Mann, der in seiner Jugend große Lust zum Studiren gehabt hatte, dies aber wegen seiner Mittellosigkeit hatte aufgeben müssen, überall nach Büchern herumsucht und sich zu diesem Behuf sogar eine kleine Leihbibliothek anlegt, wie er seinen Freunden und Nachbarn ein vorsichtiger Rathgeber und Helfer ist und wie er fern von jeder Frömmerei, aber voll tiefen Gottvertrauens nicht bloß allsonntäglich in die Kirche geht, sondern auch stille Hausandachten hält und jeden Morgen und Abend sein geistlich Lied singt, in welches Frau und Kinder freudig miteinstimmen. Die Mutter war sanft und in sich gekehrt, bescheiden und uner-

*) Grenzboten.

müßlich thätig; eifrig darauf bedacht, durch Nähen und Krankenpflege in fremden Häusern das Ihrige zur Aufrechterhaltung und Förderung des kleinen Hausstandes beizutragen. Wer von Dresden nach Camenz geht, betrete den dicht an der Straße liegenden Kirchhof zu Pulsniß. Sogleich am Eingang desselben, an der rechten Seite, findet er ein Grab, das die sterblichen Reste von Rietschel's Eltern umschließt. Der Sohn hat in kindlicher Liebe das Grab mit deren Porträtreliefs geschmückt. Es sind ehrfame, schlichte, tüchtige Bürgergesichter; der Vater hat ganz und gar die Gesichtszüge seines Sohnes, nur herber und derber. Schöner und tief empfundener hat wohl nie ein Sohn seine Eltern verherrlicht. Die Formengebung ist, wie es in der Natur Rietschel's lag und wie es gerade hier dem Stoff so durchaus angemessen war, in der scharfen Individualisirung der altdeutschen Meister gehalten, aber geläutert und gehoben durch das feinste plastische Stilgefühl, durchglüht von der liebevollsten Wärme und Innigkeit.

Der Trieb zur bildenden Kunst erwachte im Knaben schon früh. Bereits in das vierte Jahr fallen die ersten Versuche zu zeichnen. Für Vater und Sohn war es die höchste Freude, wenn es gelang, einige Pfennige zum Ankauf eines Bilderbogens zu erübrigen. Ein glücklicher Zufall fügte es, daß in dem kleinen Städtchen ein freilich sehr unzulänglicher Zeichenlehrer, Namens Köhler, lebte, der den talentvollen Knaben unentgeltlich in seinen Unterricht aufnahm. Bald wurde aus dem Schüler der bereitwilligste Gehilfe. Noch jetzt befinden sich auf dem Schießhause zu Pulsniß einige Scheiben, welche Rietschel in jener Zeit gemeinsam mit seinem Lehrer für das Prämienschießen malte. Rietschel wurde das Factotum für alle Dinge, wo Pinsel und Farbe nöthig waren; er malte Modelltücher zum Sticken, kleine Transparente mit Tempel und Opferflammen zu Geburtstagsgeschenken, Wappen und Schilder, Stammbücher und Neujahrs-

wünsche, und konnte mit diesem Erwerb schon manches Schärfelein in den Haushalt der Eltern legen. Der Unterricht, welchen der Knabe genoß, war der gewöhnliche Unterricht der Elementarschule; doch durfte er den lateinischen Stunden, welche der Prediger seinen Söhnen ertheilte, beiwohnen. Rietschel hat mir mehrmals mit leuchtenden Augen erzählt, wie in dieser engen Jugendzeit die Poesie, die in ihm wohnte, vornehmlich durch die biblischen Psalmen in ihm geweckt und genährt wurde.

Nun war die Zeit gekommen, da es galt, einen selbständigen Lebensberuf zu wählen. Gegen die Wahl eines Handwerks sträubte sich seine ganze Seele; er wußte, daß ihm dann keine Muße bleibe, weder für seine Lieblingsneigung des Malens, noch für seinen unauslöschlichen Drang nach innerer Ausbildung. Eine Zeit lang dachte er daran Schullehrer zu werden; ein geliebter Lehrer rieth ab im Hinblick auf die kümmerliche Lage, mit welcher leider auch jetzt noch immer die meisten Volksschullehrer zu kämpfen haben. Er trat einige Wochen in die Handlung eines kleinen Pulsniker Kaufmanns; es zeigte sich sehr bald, daß ihm alles geschäftliche Talent abging. Er sah sich, gestützt auf seine gute Handschrift, nach einer Schreiberstelle um; er fand keine. Da tauchte immer unabweislicher der Gedanke in ihm auf, dem Ruf seines Herzens zu folgen und Künstler zu werden. Dieser Entschluß, bei dem Mangel aller Aussicht auf Unterstützung doppelt waghalsig, fand endlich auch die Billigung des Vaters, nachdem ein Dresdener Architekt, Guido, welcher auf einen kurzen Verwandtenbesuch nach Pulsnik gekommen war, auf Grund der vorgelegten Zeichnungen und Malereien seine lebhafteste Ermunterung ausgesprochen hatte. Professor Seifert, damals Inspector der Dresdener Kunstakademie, gab seine Zustimmung. Der Würfel war gefallen. Michaelis 1820, also beinahe 16 Jahre alt, trat Rietschel in die unterste Klasse der Dresdener Akademie ein.

Wohl erzählt die Kunstgeschichte von gar mannigfachen Bildungsmühen und Entbehrungen, durch welche sich oft strebende junge Künstler qualvoll hindurchwinden mußten und welchen nur allzu Viele ermattet unterlagen. Aber ein schwereres Loos ist selten einem Künstler geworden, als unserem Rietschel. Und wenn wir heute darüber klagen und trauern, daß eine langjährige Brustkrankheit den Meister mitten in seinem freudigsten und gewaltigsten Schaffen dahinraffte, so wird diese Trauer vermehrt durch die Gewißheit, daß der Keim dieser Krankheit auf die entsetzliche Noth zurückzuführen ist, mit welcher Rietschel mitten in der anstrengenden Arbeit seines ersten rastlosen Strebens und in den Jahren seines schnell aufschießenden körperlichen Wachsthum's zu kämpfen hatte.

Ich werde es nie vergessen, mit welcher tiefrührenden Bescheidenheit mir Rietschel einmal von dem Druck dieser seiner ersten Künstlerjahre erzählte. Es war am Vorabend jenes großen Künstlerfestes, mit welchem die Dresdener Künstler im März 1857 den geliebten Meister nach der Vollendung der großen Goethe- und Schillergruppe feierten. Solche Tage der Siegesfreude, die in kleinen Menschen die Eitelkeit reizen, stimmten Rietschel ernst, demuthsvoll und dankbar. Oft hatte der Vater bei freudigen Ereignissen mit Thränen im Auge und mit gefalteten Händen die Bibelworte gebetet: »Was bin ich und mein Haus, daß Du mein so gedenkest?« Dem Sohn war diese Gefinnung der Leitstern seines Lebens geblieben. Er pflegte sich in solchen Stunden mit dem entzückendsten Humor in die Erinnerung vergangener Leiden zu versenken.

Sechs Thaler bildeten das Capital, mit welchem der junge Künstler die Akademie bezog. Er wohnte in einem kleinen einstöckigen Häuschen auf der Oberseergasse; er theilte seine Stube mit seiner Wirthin, einer alten Waschfrau; seine Schlafkammer war unter dem niedrigen Dach ein kleiner Holzverschlag, im

Sommer erstickend heiß und bei schlechter Witterung nicht einmal hinlänglich gegen Regen und Schnee geschützt. Des Mittags hatte er nichts zu essen als Obst und Butterbrod; nur am Sonntag fand er bei einer armen Tante in der Friedrichstadt ein dürftiges Fleischgericht. Aber die Fortschritte in der Akademie, die er mit leidenschaftlichem Eifer besuchte, waren schnell und erlangten die allgemeinste Anerkennung. Aus der untersten Klasse, in welcher die meisten Schüler zwei Jahre, viele noch länger zu sitzen pflegten, wurde er bereits nach neun Monaten in den Gypssaal versetzt. Auf der Ausstellung erhielt er die damals übliche Geldprämie von 25 Thalern. Das zweite Jahr war mit demselben Erfolg gekrönt; nach elf Monaten rückte er in den Actsaal vor und erhielt wieder die Prämie. Sein wackerer Strebenzgenosse und inniger Freund war Julius Thäter, jetzt Professor der Kupferstecherkunst in München, der ebenfalls ein Meister ersten Ranges in seiner Kunst geworden ist.

Endlich hatte sich die äußere Lage etwas besser gestaltet. Der junge Künstler hatte die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde erregt, seine liebenswürdige Persönlichkeit gewann ihm die Liebe Aller. Es wurden ihm fast für alle Tage der Woche Freitische angeboten; durch Unterrichtgeben und kleine Nebenarbeiten gelang es auch, für eine etwas behaglichere Wohnung sorgen zu können. In diese Zeit fällt das erste fröhliche Ausschauen nach einer tieferen und allgemeineren wissenschaftlichen Bildung, durch welche Rietschel in späteren Jahren sich vor vielen, selbst berühmten Künstlern sehr vortheilhaft auszeichnete und welche leider jetzt die meisten Akademieschüler sträflich vernachlässigen, in der aberwichtigen Meinung, daß die Bildung ihre Naivetät beeinträchtige. Zum erstenmal lernte er Goethe, Schiller, Shakespeare und die alten Dichter mit verständnißvollster Bewunderung kennen. Ein vorgerückterer junger Künstler, Milde aus Hamburg, führte Rietschel in diese neue Welt ein. Thäter und, einige Monate

hindurch, auch der Landschaftler Preller aus Weimar, der aber bald Dresden verließ, nahmen an diesen Studien den innigsten Antheil.

Trotz alledem lagerten über der Aussicht in die Zukunft nach wie vor die düstersten Sorgen. Es konnte dem talentvollen Jüngling nicht lange verborgen bleiben, daß sich die Akademie im kläglichsten Zustand befand. Seidelmann, Köppler, Schubert, Bachmann, Hartmann gehörten einer abgelebten Kunstepoche an und hatten auch in ihrem Unterricht nichts Anregendes. Eine glänzende Ausnahme machte zwar Matthäi, dessen sorgfältige Anleitung Rietschel bis an sein Lebensende immer mit dankbarster Verehrung gerühmt hat; aber auch dieser war denjenigen, die nicht in sein Privatatelier traten, verhältnißmäßig fern und unzugänglich. Noch hatte sich Rietschel nicht für einen bestimmten Kunstzweig entschieden. Er dachte daran Maler zu werden, aber er war ohne Hilfe und Rath; denn noch bestand auf der Akademie keine Malerklasse und für die Aufnahme in Matthäi's Privatmaler-saal fehlte es ihm an den Mitteln. Ein günstiger Zufall wurde entscheidend. Der Minister Graf von Einsiedel suchte zur Vergrößerung seines Hüttenwerks in Lauchhammer einen geschickten Modelleur und entschloß sich, Rietschel als solchen ausbilden zu lassen. Es kostete Rietschel einige Ueberwindung, ehe er sich an den Gedanken gewöhnen konnte, eine freie und selbständige Künstlerlaufbahn aufzugeben, aber die Noth des Augenblicks und die lockende Aussicht, binnen Kurzem in die Schule Dann-ecker's oder Rauch's zu kommen, siegte.

Es kann wohl kaum ein Zweifel sein, daß Rietschel auch ohne diesen äußeren Anlaß die Kunst der Plastik als seinen eigensten Lebensberuf erkannt und erwählt hätte. Aber wahrscheinlich erst nach langen Irrungen und Umwegen.

Der erste Eintritt Rietschel's in die plastische Kunst war dornenvoll. Tausende hätten sich durch einen solchen Anfang

abschrecken lassen. Sein erster Lehrer war der Hofbildhauer Professor Pettrich: ein Mann, der nie etwas Anderes als Grabsteine gefertigt hatte und seine Kunst lediglich vom Standpunkt des Steinmeßers betrachtete. Weder im Studium der Antike, noch selbst in den gewöhnlichsten technischen Handgriffen fand Rietschel bei ihm Rath und Anhalt. Gleichwohl unternahm er auf Aufforderung seines Gönners und Beschützers schon im Jahre 1826 die Ausführung einer acht Fuß hohen Neptunsstatue für den Marktbrunnen zu Nordhausen. Sich selbst überlassen, im peinigenden Widerspruch zwischen Können und Wollen arbeitete er länger als ein Jahr an dieser Statue. Sie ist im Lustschloß Glienecke bei Potsdam wiederholt. Wer heute jene Figur sieht, ohne die näheren Umstände ihrer Entstehung zu kennen, wird sie schwerlich selbst als Erstlingswerk loben. Das Urtheil wird billiger, wenn wir wissen, daß es das Werk eines durchaus rathlosen, aber emsig ringenden Autodidakten ist. Rietschel hat später die bei Pettrich verbrachte Zeit und die Qual mit dem Neptun immer für unnütz verloren gehalten.

Rietschel wurde im Anfang des Jahres 1827 von Graf Einsiedel nach Berlin in die Schule Rauch's geschickt. Das Verhältniß zwischen Lehrer und Schüler war zuerst nicht erfreulich. Rietschel fühlte sich gedrückt durch das ernste, oft kalte und schroffe Wesen Rauch's; und auch künstlerisch neigte seine weiche, noch unklar befangene Natur weit mehr zu Danner. Aber schon nach wenigen Wochen war alles Fremde und Störende geschwunden. Eines Tages überreichte Rietschel dem Meister drei Zeichnungen, welche er von drei eben in Berlin anwesenden tyroler Alpensängern gemacht hatte; sie sind noch im Nachlaß vorhanden und sind von höchst charakteristischer Lebendigkeit und Naturwahrheit. Rauch war überrascht und wurde auf den neuen Schüler aufmerksamer. Ein Relief des Apostels Petrus, das Rauch später in der Treppenflur des Lagerhauses einmauern

ließ, mehrte das wachsende Vertrauen. Fortan hegte Rauch für Rietschel das väterlichste Wohlwollen, und der Schüler lohnte es ihm durch die rückhaltloseste Hingebung und die gebiegensten Fortschritte. Diese Zuneigung ist bis zu Rauch's Tod unverändert geblieben; sie gestaltete sich im Laufe der Jahre zur innigsten Freundschaft und zur tiefsten gegenseitigen Verehrung. Es ist ein schönes Zeugniß für die neidlose Charaktergröße Beider, für ihr volles Aufgehen in ihrer Kunst.

Es ist sicher nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß ohne Rauch's strenge Leitung die Richtung Rietschel's eine andere und schwerlich eine glücklichere Wendung genommen hätte. Das tiefe Stilgefühl, das alle Schöpfungen Rietschel's auszeichnet, stammt lediglich von der Einwirkung Rauch's. Rietschel's erste Studienzeit war in die Blüthe des Nazarenenthums gefallen. Die Kunst der Plastik war zunächst allerdings von diesen Strömungen unberührt geblieben; Thorwaldsen mit seinem griechischen Geist, Rauch mit seiner festen und stilvollen Auffassung und seiner frischen Naturtreue hatten sich fern gehalten von jener übermäßigen Gefühlsweiche. Aber wie später viele andere junge Bildhauer andere Wege wandelten, so lag auch für Rietschel die Gefahr einer solchen unplastischen Verirrung nahe. An seinem ursprünglichen Zuge zu Danner können wir erkennen, daß die milde und fromme Innigkeit Rietschel's, eine so herrliche Mitgift wie bei tüchtiger Schulung war, ungeschult oder wohl gar verzogen doch leicht in empfindelnde Schwächlichkeit und unplastische Weichlichkeit hätte verfallen können. Ueberdies hatte Rietschel, der später vor der ewig maßgebenden Unübertrefflichkeit der Antike mit einer Hingebung und Ehrfurcht sich beugte, welche gerade jetzt wieder bei unseren jungen Künstlern immer mehr und mehr abhanden zu kommen droht, in seinem ausschließlichen Umgang mit Malern sich damals in eine Verachtung der Antike hineinphantasirt, welche schon dem Maler nicht ansteht, einem Bild-

hauer aber doppelt gefährlich ist. Gegen diese Einseitigkeit kämpfte Rauch mit unnachsichtlicher Strenge. Rietschel erzählte mir folgenden bedeutsamen Vorfall. Einst war ein Abguß einer Niobe angekommen. Rietschel war an ihr gleichgiltig vorüber gegangen und hatte sich an seine Arbeit gestellt, gleich als hätte sich nichts ereignet. Rauch fragte mit scharfem Ton: »Nun, Sie sagen gar nichts?« »Was denn?« entgegnete Rietschel. »Haben Sie denn draußen das herrliche Werk, die Niobe, nicht gesehen?« »Welches?« »Sie haben es nicht gesehen?« antwortete Rauch gereizter; »nicht wahr, wenn es eine Madonna gewesen wäre, würde sie Ihnen wohl in die Augen gefallen sein!« Rauch schmolte noch einige Zeit. Für Rietschel wurden diese und ähnliche Hinweisungen eine ernste Mahnung, sich allmählig von dem Bann seiner jugendlichen Anschauung zu erlösen und sich immer tiefer in die unverbrüchlichen Muster der Alten hinein zu leben. Rietschel hat glänzend gezeigt, daß bei ihm die eine Einseitigkeit nicht ohne Weiteres an die Stelle der anderen trat, sondern daß er sich klar bewußt wurde, wo die feine Grenzlinie zwischen geistiger Nachbildung und bloß äußerer Nachahmung liege.

Mit den steigenden Fortschritten stieg der Arbeitsseifer. Rietschel war der thätige Mitarbeiter Rauch's an der Dürerstatue, welche zum dreihundertjährigen Dürerjubiläum in Nürnberg aufgestellt sein sollte. Für sich selbst führte er das Modell eines David aus. Da, obgleich noch immer einer der jüngsten Schüler Rauch's, wagte er sich an die Aufgabe, welche zur Konkurrenz für das italienische Reisestipendium ausgeschrieben war. Die Aufgabe war: »Penelope, ihrem den Wagen besteigenden Gemahl Ulyßes folgend, wird von ihrem Vater Scarius gebeten, bei ihm zu bleiben.« Rietschel gewann den Preis zwei Jahre nach seinem ersten Eintritt in geordneten Unterricht.

Diese Auszeichnung wurde ein tiefgreifender Wendepunkt. Das Reisestipendium selbst konnte Rietschel trotz seines Anrechts

nicht erhalten; er war in Preußen ein Ausländer. Aber der akademische Senat empfahl den Preisgekrönten durch ein besonderes Schreiben aufs Wärmste der sächsischen Regierung, und diese bewilligte ihm ein außerordentliches Reisestipendium von zwölfhundert Thalern auf drei Jahre. Und was für Rietschel noch wichtiger wurde, es ward ihm fortan die Möglichkeit gegeben, sich frei zum selbständigen Künstler ausbilden zu dürfen. Graf Einsiedel, erfreut über die großen Erfolge seines jungen Schüglings, entband ihn edel und hochherzig aller Verpflichtungen. Der junge vielversprechende Genius war gerettet. Rietschel hat seinem Wohlthäter sein ganzes Leben hindurch die wärmste Dankbarkeit bewahrt. Graf Einsiedel hat noch die volle Höhe von Rietschel's Ruhm erlebt; in seinem Hüttenwerk Lauchhammer sind einige der vollendetsten Werke Rietschel's gegossen. Es war eine eigene Fügung des Schicksals, daß der Graf nur wenige Tage nach dem Tode Rietschel's ihm in das Grab folgte.

Rietschel ging nicht sogleich nach Italien. Er verweilte noch einige Zeit in Berlin. Um die Weihnachtszeit 1828 überraschte ihn die Nachricht von dem Tode seines geliebten Vaters, den er noch einige Wochen zuvor besucht und durch einige Unterstützungen erfreut hatte; im Schmerz über diesen Verlust componirte er jene schöne Zeichnung »von dem Wiedersehen Joseph's mit seinem Vater Jacob, der mit seinen Kindern nach Aegypten zog«, welche später in den Besitz des Herrn von Quandt kam. Im Juni 1829 begleitete Rietschel seinen Meister Rauch nach München, um ihm dort die kolossale Statue des Königs Max vollenden zu helfen; die Bavaria am Postament ist größtentheils von Rietschel's Hand. In München erhielt Rietschel auf Veranlassung Klenze's den Auftrag, in Gemeinschaft mit Schwantaler, Bandel und Meier an der Ausschmückung des Giebelfeldes der Glyptothek sich zu betheiligen; ihm gehört die Erfindung und Ausführung des Vasenmalers. Endlich im August

1830 ging Rietschel nach Italien. Aber für diesmal war ihm dort nur ein Aufenthalt von neun Monaten gegönnt. Auf Rauch's Empfehlung hatte Rietschel den ehrenvollen Auftrag erhalten, die Statue Friedrich August des Gerechten, welche in Dresden errichtet werden sollte, zu übernehmen. Die vier Postamentfiguren, die Cardinaltugenden darstellend, wurden von ihm noch in Rom ausgeführt. Im März 1831 kehrte Rietschel nach Berlin zurück. Dort erwartete ihn der Auftrag einer Büste Luther's für die Walhalla, der ihm um so erfreulicher war, da er noch nie das Glück gehabt hatte, eine seiner Arbeiten in Marmor ausgeführt zu sehen.

Hier schließt die Jugend- und Bildungsgeschichte Rietschel's.

Der Künstler selbst hat in seinen letzten Lebensjahren einzelne Scenen derselben für seine Kinder niedergeschrieben. Es wäre sehr zu wünschen, daß die Familie sich entschließen möchte, diese Mittheilungen auch der Oeffentlichkeit nicht vorzuenthalten*).

Im Jahre 1832 wurde Rietschel als Professor der Bildhauerei nach Dresden berufen.

Sein äußeres Leben wird jetzt einsörmiger; aber innerlich ist es nur um so bewegter und kampfvoller. Es war ein Leben unablässigen Schaffens und Denkens. Schwere Schicksalsschläge kamen über ihn. Drei Frauen raubte ihm der Tod. Schon früh zeigten sich die Keime der Schwindsucht, mit welcher er leidvoll zu ringen hatte. Die Unermüdblichkeit seines Arbeitens wurde durch oft zurückkehrende Anfälle gefährlichen Bluthustens, durch einen längeren Aufenthalt in Palermo und durch jährliche wiederholte Badereisen nach Meran, Ems, Badenweiler und Reichenhall höchst bedauerlich unterbrochen. Aber die Schule des Leidens stählte und kräftigte sein edles Herz. Mit jedem Jahr wurden seine Werke wärmer und inniger, ohne daß sie

*) Sie wurden 1863 von Andreas Oppermann in seiner Biographie Ernst Rietschel's veröffentlicht.

doch je das lebendige plastische Stilgefühl, das er sich unter der Einwirkung Rauch's erarbeitet hatte, überschritten oder verläugnet hätten. Wer sich über künstlerische Eindrücke Rechenschaft zu geben weiß, wird gestehen, daß gerade dieses wunderbare Ineinander tieffter Gemüthswärme und echt plastischer Hoheit und Großheit der eigenste Reiz und die geschichtliche Bedeutung Rietschel's ist.

Das erste große Werk, welches Rietschel in Dresden ausführte, ist die Kolossalstatue des Königs Friedrich August im Zwinger. Sie stellt den König sitzend dar; die Gewandung ist ein wallender Hermelinmantel, die rechte Hand hält den Scepter, die Linke ruht auf dem Gesetzbuch. Der Entwurf der Skizze fällt noch in die Zeit vor der italienischen Reise; man sieht deutlich die Befangenheit, mit welcher der junge Künstler das Vorbild, das ihm Rauch soeben in seiner Münchener Marxstatue gegeben, nachahmte. Es ist jetzt Mode geworden, auf diese allerdings noch vielfach unzulängliche Arbeit hochfahrend herabzusehen; und Rietschel selbst pflegte sie oft seine Jugendsünde zu nennen. Aber immerhin ist man schuldig zu sagen, daß, wenn sie auch noch nicht der vollen Eigenthümlichkeit der reisenden Meisterschaft Rietschel's entspricht, sie doch in allen ihren Einzelheiten äußerst sorgfältig und liebevoll durchgebildet ist. Die Postamentfiguren sind sogar von höchster Vollendung.

Es war lediglich der Zufall des äußeren Anlasses gewesen, welcher Rietschel seine erste selbständige Wirksamkeit mit einem Werke der Monumentalplastik beginnen ließ. Die nächsten Jahre führten ihn vorzugsweise in die Idealplastik.

Wir folgen daher nur der Zeitfolge der Thatfachen, wenn wir zunächst uns der Betrachtung seiner idealen Schöpfungen zuwenden. Es ist Unrecht, wenn wir bei Rietschel fast ausschließlich immer nur von seinen Monumentalstatuen sprechen. Er hat in diesen den höchsten Ruhm, seine Volksthümlichkeit

und seine epochemachende Stellung erlangt; aber seine Werke der frei erfindenden idealen Plastik sind nicht minder zahlreich und kaum minder beachtenswerth. Ja, es ist die Frage, ob jene unbeirrbare Sicherheit des plastischen Formgefühls, mit welcher Rietschel in seinen Monumentalstatuen trotz schärfster Naturwirklichkeit immer die unverbrüchlichen Forderungen idealer Kunstschönheit festhält, von Rietschel erreicht wäre, hätte er sich nicht vorher so vielseitig und langjährig innerhalb des strengsten Idealstils bewegt und bethätigt.

Die hervorragendsten Werke dieser Art sind: die zwölf Reliefdarstellungen aus der Culturgeschichte der Menschheit für die Universitätsaula in Leipzig 1835, die beiden Giebelfelder des Theaters in Dresden 1839 und 1840, das Giebelfeld für das Opernhaus in Berlin 1844 und 1845, das Relief des Christengels 1845, die Pietà (Maria mit dem Leichnam Christi), jetzt in der Friedenskirche zu Potsdam 1847, ein Crucifix mit Maria Magdalena zu Füßen des Gekreuzigten 1850, die vier Reliefdarstellungen der Tageszeiten 1850, zwei Reliefs von Amor auf dem Panther 1852, die Medaillons und Zwickelfiguren für das neue Museum in Dresden 1851 bis 1854, die kolossale Quadriga für das herzogliche Schloß in Braunschweig 1859.

Nach der Natur der dargestellten Gegenstände mußte sich der Künstler in den einen mehr den antikisirenden, in den anderen mehr der christlich mittelalterlichen Formengebung zuneigen. Aber das Große ist, daß er weder hier noch dort äußerlich nachahmte, sondern freischöpferisch sein eigenstes Wesen gab.

Betrachten wir zunächst die Werke der antikisirenden Art. Die Giebelfiguren des Dresdener Theaters führen als Sinnbild der Tragödie die Verfolgung und Sühnung des Orest, als Sinnbild der Oper die Wirkung der Musik vor. Wir können uns nicht verhehlen, daß diese Gruppen durchaus nicht jene architektonische Einfachheit und Strenge haben, welche die Alten

in solchen Darstellungen immer festhielten und welche mit unverleghlicher Naturnothwendigkeit aus dem Wesen dieser Kunstart entspringt. Sie sind unruhig und überladen; die einzelnen Gestalten treten nicht in klarer Sonderung scharf auseinander; das Erstreben perspectivischer Wirkung fällt in das Malerische. Es scheint, als sei sich Rietschel selbst dieses Mangels bewußt worden, denn das Siebelfeld des Berliner Opernhauses, mit Hinweisung auf Oper und Ballet in ähnlichen Gestalten die Freuden der Musik und des Tanzes schildernd, ist trotz all der frischen Lebendigkeit, welche an die bacchischen Darstellungen des Alterthums gemahnt, unendlich einfacher, auseinandergehaltener und übersichtlicher. Wir müssen hinzusetzen, daß selbst dort, wo wir uns mit der Composition als solcher nicht einverstanden erklären, doch die Anlage und Durchführung des Einzelnen die vollste Bewunderung fordert. Es ist die antike Hoheit; aber nach Maßgabe der besten Renaissance individueller, wärmer und weicher. Daher kommt es auch, daß, wo der Künstler freie statuarische Gestalten antikisirender Art schafft, er oft gerade in diesen die alleruntadelhafteste und unvergänglichste Schönheit erreicht; ein Wort, das besonders Denjenigen gesagt sei, die in neidischer Verkleinerungssucht bei Rietschel immer nur von Naturalismus zu sprechen wissen. Wie jene Erstlingsarbeiten, die allegorischen Figuren der vier Cardinaltugenden, welche das Postament des Dresdener Königsdenkmals zieren, zum Vollendetsten gehören, was Rietschel geschaffen hat, so ist eines seiner letzten Werke, die kolossale Brunonia auf der für Braunschweig bestimmten Quadriga, in ihrer einfach edlen Bildung, Haltung und Gewandung und in der liebevollen Sorgfalt ihrer Durchführung eine Gestalt von so seltener Trefflichkeit, daß innerhalb der modernen Plastik wohl nur sehr Weniges ihr zur Seite gestellt werden kann. Vielleicht nur Rauch's Victorien in der Balhalla; wir würden zugleich Schwanthaler's Bavaria nennen,

wenn diese nicht, wie fast alle Schöpfungen jenes im Erfinden und Entwerfen so überaus genialen Künstlers in der Durchbildung so entsetzlich leer und äußerlich wäre. Und von welcher feinen und gemüthswarmen Anmuth, von welch ergreifendem Formenadel sind die Reliefs dieser antifikirenden Richtung! Wer kennt und liebt nicht die herrlichen Reliefdarstellungen der vier Tageszeiten? Weniger bekannt, weil umfangreicher und mehr an Ort und Stelle gebunden, ist die Reihe der zwölf Reliefs in der Leipziger Aula. Sie stellen die bedeutsamsten Ereignisse und Zeitalter der menschlichen Culturgeschichte dar. Es ist unsagbar, wie mächtig es wirkt, daß in den einzelnen Feldern das Stilgefühl der jedesmaligen Epoche durchklingt und gleichwohl dieser lebensvollen Mannigfaltigkeit der Zauber zwingender Einheit gewahrt bleibt.

Wir wenden uns zu den christlich-mittelalterlichen Stoffen. Es ist unleugbar, daß diese der milden und im schönsten Sinn frommen Persönlichkeit Rietschel's am nächsten lagen; dies ist ein Zug, der ihn sehr wesentlich von seinem Meister Rauch unterscheidet. Aber sein an der Antike gebildeter Schönheitsinn sicherte ihn in allen Stücken vor den Einseitigkeiten und Verirrungen asketischen Nazarenenthums, denen er seit seinen ersten Lehrjahren von Grund aus und für immer entwachsen war. Es war auch hier der Boden der Renaissance, in welchem er wurzelte; aber wärmer, inniger, deutscher. Es wird sich schwer entscheiden lassen, ob das Studium Peter Vischer's an seiner Behandlungsweise einen unmittelbaren Antheil hat; gewiß ist die innere Aehnlichkeit und Verwandtschaft. Wie warm und innig, wie fromm aus tiefster Seele empfunden sind die Engel, welche das Christkind vom Himmel der Welt entgegentragen, und wie groß und stilvoll sind die Formen der Körper und der Gewandung! Das Hauptwerk dieser Richtung ist Maria am Leichnam Christi, die Pietà. Es wird immer die Klippe dieser im ganzen Mittelalter so beliebten und oft wiederholten Darstellung bleiben, daß der Leich-

nam ein unschönes und insbesondere durchaus unplastisches Motiv ist; überdies hat er nur die Bedeutung, die hohe Gestalt der schmerzreichen Mutter herauszuheben und zu erklären, und ist doch für diese untergeordnete Bedeutung wieder zu selbständig. Man kann namentlich darüber streiten, ob Rietschel Recht gethan hat, von den früheren Ueberlieferungen abweichend, den liegenden Christus und die knieende Madonna als rechtwinkelige Kreuzung einer horizontalen und verticalen Linie zu fassen; die Gruppe verliert dadurch an Rundung und Geschlossenheit. Versenken wir uns aber in die rührend innige und doch durchaus antik stilvolle Hauptgestalt der klagenden und trauernden Maria, so ist gar nicht genug zu bewundern, wie unvergleichlich der Künstler unbeugbare Hoheit und ergreifendsten Schmerzensausdruck zu vereinen und ineinanderzuschmelzen gewußt hat. Die Dresdener Sammlung der Gypsabgüsse bietet die Pietà Michel Angelo's und die Pietà Rietschel's zu lehrreicher Vergleichung. Es kann kein Zweifel sein, welches Werk tiefere Poesie hat. Die Pietà war der Schmerzruf Rietschel's über den Tod einer geliebten Frau, deren Züge auch in dem Ideal der Madonna aufbewahrt sind.

Im Atelier des Künstlers*) stehen die verschiedenen Skizzen der Pietà, welche er entworfen hatte, bevor er die letzte abschließende Gestaltung fand. Man sieht mit Freude, wie die Motive immer einfacher und in dieser Einfachheit immer deutlicher und zwingender werden. Mit diesem Streben nach zwingender Deutlichkeit ist ein Vorzug der Rietschel'schen Kunstweise ausgesprochen, welcher sich ganz von selbst zu verstehen scheint, in allen großen und echten Kunstzeiten auch immer und überall unmittelbar vorhanden ist, der aber heutzutage um so schärfer und nachdrücklicher ganz besonders betont werden muß, da unter dem Druck und den Wirren der neueren Kunstzustände dieses allererste

*) Jetzt im Rietschelmuseum, im großen Garten bei Dresden.

Erforderniß allgemeiner Verständlichkeit oft völlig unbeachtet bleibt, oft sogar mit bewußter Absicht verschmäh't und verworfen wird. Was Rietschel sagt, sagt er einfach, klar, überzeugend. Echt künstlerisch spricht er immer nur durch die Gestalt selbst, ohne spitzfindig ausgeklügeltes Beiwerk. Daß die enge Grenze der künstlerischen Darstellungsmittel überschreitende Haschen nach dem Geistreichen, nach dem allgemein Begriff- und Gedankenmäßigen, das stilllose Hinüberschweifen in das nur der Ausdrucksfähigkeit und dem Vermögen der Sprache Zugängliche, das wir leider jetzt so viel bei unseren Malern, zum Theil aber auch immer mehr und mehr bei einzelnen Bildhauern wahrnehmen, mag ein erfreulicher Beweis sein, wie tief und verbreitet die allgemeine Bildung unserer Zeit ist, für die Kunst selbst aber ist es nur ein Uebel und ist nichts als der alte allegorische Zopf des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts; wenn auch sein Wesen sich inzwischen unter den vornehmeren Namen künstlerischer Symbolik zu beschönigen sucht. Es möchte schwer sein, bei Rietschel irgend einen Anklang dieser Art zu finden, von welcher selbst Thorwaldsen in einigen Reliefdarstellungen nicht ganz frei ist. Und wenn gerade deshalb einige Künstler, selbst hochgeachtete Künstler ersten Ranges, bei Rietschel von Mangel an Tiefe, ja von Erfindungslosigkeit sprechen, so mögen sie zusehen, ob sie nicht denselben Vorwurf auch den größten Künstlern des Alterthums und der italienischen Blüthezeit machen müssen.

Auf der Mitte zwischen Ideal- und Monumentalplastik stehen die ornamentalen Porträtstatuen, welche Rietschel für die Nischen des Dresdener Theaters und für die Attika des neuen Museums bildete. Es sind die Statuen Goethe's und Schiller's, Gluck's und Mozart's aus den Jahren 1841 und 1843, die Statuen von Phidias, Perikles, Dürer, Giotto, Holbein und Goethe aus den Jahren 1852 und 1854. Die ersteren sind zum Theil noch etwas conventionell, die letzteren aber in Auffassung

und Behandlung von höchster Schönheit. Man sieht den Meister, dem so eben in der Lessingstatue der geniale Wurf einer ebenso scharf charakteristischen als ideal stilvollen Monumentalität gelungen ist. Leider sind diese Statuen durch die Höhe ihres Standorts jetzt gänzlich der näheren Betrachtung entzogen. Um so dankenswerther ist es, daß wenigstens Giotto und Holbein in sorgsam ausgeführten Statuetten dem Kunstverkehr zugänglich wurden; sie bilden mit den entsprechenden, ebenfalls in Statuetten vorhandenen Gegenbildern Dante's und Rafael's von Ernst Hähnel auch für kleinere Räume eine äußerst würdige und edle Verzierung. Es ist in diesen Statuen eine Gewissenhaftigkeit und Wärme auch der Detailbehandlung, deren sich nur die wenigsten Denmalstatuen rühmen dürfen.

Es ist gewiß, daß, hätte Rietschel auch nichts als diese idealen und ornamentalen Werke geschaffen, ihm nichtsdestoweniger für immer eine höchst geachtete Stellung in der Kunstgeschichte gesichert wäre.

Gleichwohl knüpft sich Rietschel's Name vorzugsweise an seine großen Denmalstatuen. Er hat mit diesen das Höchste erreicht, was einem Künstler zu Theil werden kann. Er fußt auch in diesen fest und unwandelbar auf den strengsten Forderungen plastischer Kunstschönheit und ist doch durch sie so durchaus volksthümlich geworden, wie innerhalb des hohen Stils in den letzten Jahrhunderten kaum ein Anderer weder vor ihm noch nach ihm.

Was war es, das ihm die Herzen des gesammten Volkes so nahe brachte?

Rietschel's großer und allgemeiner Ruhm wurde vornehmlich durch die neun Fuß hohe Statue Lessing's begründet, welche er 1849 für Braunschweig ausführte. Wir können das allmälige Entstehen derselben in den drei Skizzen verfolgen, welche im Atelier des Künstlers Jedermann zugänglich sind. Es ist merk-

würdig, daß gerade das kühnste Wagniß, welches nur der mächtigsten Genialität und dem durchgeübtesten Stilgefühl gelingen konnte, das strenge Festhalten an der Rococotracht, bereits im ersten Entwurf vollständig durchgebildet vorliegt. In der Darstellung unserer Dichter und Denker war immer nur die freieste Idealisierung oder die althergebrachte Manteldrapirung üblich gewesen; hier in der unplastischen, malerisch barocken Rococotracht erschien sie um so unerlässlicher. Zwar war Rauch mit seinem gewaltigen Friedrichdenkmal vorangegangen und hatte Kant und Lessing in der vollen Naturtreue ihres unmittelbarsten Zeitcostüms hingestellt; aber was für ein bedeutender Unterschied zwischen einer an festen Hintergrund gelehnten Sockelfigur und einer freien, runden, von allen Seiten schaubaren und umgeharen Monumentalstatue! Man sieht diesem ersten Entwurf die Freude an, mit welcher Rietschel in den Gewandmotiven auf seinen Entdeckungszug ausging. Dagegen ist dieser erste Entwurf in der Haltung und physiognomischen Durchbildung noch ganz allgemein; das Haupt ist ruhig vorwärts blickend, die gemessene Schrittstellung ohne Leben und Bedeutung, die Stütze ist der hergebrachte nichts sagende Baumstamm. Der zweite Entwurf ist bereits lebendiger; der Kopf hat bereits jene sprechende Seitenwendung, welche das aufmerksam Ausschauende, das lebhaft Erwägende, das allezeit Schlagfertige und Kampfbereite so höchst treffend bezeichnet; die Haltung des Körpers und die Fußstellung hat folgerichtig gesteigerten Ausdruck gewonnen; aber doch fehlt noch das unwiderstehlich Durchschlagende, wie denn auch immer noch der leidige Baumstamm unangetastet geblieben ist. Der dritte und letzte Entwurf ist Leben und Ausdruck durch und durch. Auch die Stütze hat sich in eine abgebrochene griechische Säule verwandelt, bedeutungsvoll das Gesamtbild Lessing's vollendend. Es ist die gewaltigste Monumentalstatue, welche die gesammte neuere Kunst geschaffen hat. Wie frei und tapfer, hell und

scharf ausschauend, kühn vorschreitend, fest und unverrückbar auf sich selbst gestellt steht Lessing vor uns, echt plastisch und doch naturwüchsig in seiner Zeit wurzelnd, durch welche sein ganzes Leben und Kämpfen bedingt und bestimmt war. Man muß eine französische Statue aus der Rococozeit oder selbst eine Statue Gottfried Schadow's mit diesem Lessing vergleichen, um sich schlagend zu überzeugen, wie unverständlich das Gerede Derer ist, welche hier von Naturalismus zu sprechen wagen. Das Lebensgeheimniß dieser genialen Schöpfung ist vielmehr das innige Zusammengehen von vollster Naturwahrheit und feinsinnigster Stilisirung. Es ist von neueren Kunstforschern die Forderung aufgestellt worden, daß es darauf ankomme, die schönheitsvolle Formengroßheit der italienischen Renaissance mit dererberen Individualisirung der altdeutschen Meister zu erfüllen und zu durchdringen. Hier ist diese Forderung geschichtliche Thatsache. Die Lessingstatue ist, wie sich die Schulsprache ausdrückt, die vollendetste Einheit der idealistischen und realistischen Richtung. Weil diese Lessingstatue innerhalb aller strengsten Kunstbedingungen so sprechend und scharf charakteristisch, so verständlich und einbringlich, so von Grund aus lebendig und eigenartig deutsch ist, zündet sie so tief und allgemein in Aller Herzen, selbst in Solchen, denen sonst die Wirkung plastischer Schönheit fern liegt. Das Höchste bildender Kunst, ein ewig bindender Typus, ist geschaffen. So und nicht anders wird die hehre Gestalt Lessing's in der Phantasie und dem Gemüth unserer Enkel fortleben. Von dieser Lessingstatue gilt das stolze Wort des Goethe'schen Tasso: sie ist ewig, denn sie ist.

Gegen das Ende des Jahres 1856 hatte Rietschel nach dreijähriger ernster Arbeit die Kolossalgruppe Goethe's und Schiller's für Weimar vollendet. Es ist noch in frischem Gedächtniß, wie sich hier bereits bei der Bestellung die verschiedensten Ansichten geltend machten. Rauch hatte eine Skizze mit idealer Gewan-

bung eingesendet, König Ludwig, welcher das Erz schenkte und darum ein entscheidendes Wort sprach, bestimmte die Ausführung nach dem realistisch gehaltenen Entwurf Rietschel's. Beide Auffassungen sind berechtigt. Der Bildner hat in monumentalen Aufgaben so selten die Gunst idealschöner Formen; er mußte denn auf die einsichtlose Beschränktheit jener Kunstgelehrten eingehen wollen, welche in der Plastik immer und überall unbedingtes Antikisiren verlangen, ohne zu bedenken, daß jede Kunstform, welche nur von außen aufgezwängt und nicht nothwendig und ursprünglich aus der Natur und Witterung des Gegenstandes herausgewachsen ist, leer, physiognomielos und dadurch unschön, zopfig und durchaus unmonumental wirkt. Der Widerspruch zwischen den idealen Forderungen des Nackten und großer Gewandmassen und zwischen der unkünstlerischen Schneiderhaftigkeit der neueren Trachten ist nun einmal das schwere Kreuz, mit welchem jetzt jeder Porträtbildner zu kämpfen hat. Die Darstellung Goethe's und Schiller's konnte auf die Höhe freier Idealschöpfung gehoben werden, weil Goethe und Schiller in der That in ihren classischen Werken als wiedergeborene Griechen erscheinen und überdies die Tracht ihrer Zeit, die gegen die Rococotracht schon unendlich an künstlerischer Freiheit verloren hat, die unüberwindlichsten Schwierigkeiten bereitet. Aber andererseits ist es doch nicht minder wahr, daß mit einer Idealdarstellung dieser Art der Begriff der Monumentalität völlig vernichtet wurde. Wie herrlich wäre es gewesen, wenn die Rauch'sche Gruppe in Berlin, wo die Hauptstadt deutscher Bildung den großen deutschen Dichterhelden eine, so zu sagen, zeitlose und ortlose Huldigung entgegenbringt, ihre künstlerische Verwirklichung und Aufstellung gefunden hätte; für Weimar, in dessen Mauern die Gefeierten irdisch gelebt und gewirkt hatten, war die naturwirkliche Porträt-haftigkeit sicherlich angemessener.

Bei der Beurtheilung dieser Gruppe sind hauptsächlich zwei

Fragen in Umlauf gekommen. Erstens: war es erlaubt, Goethe und Schiller zu gemeinsamer Gruppe zu vereinigen? Und zweitens: ist diese Gruppenbildung zu wirklich künstlerischer Einheit, zur zwingenden Klarheit und innerlichen Nothwendigkeit gelangt?

Ueber die erste Frage sollte füglich kein Streit sein. Die Gruppenbildung ist hier nicht ein willkürliches, nur aus äußeren Betrachtungen und Vergleichen hervorgegangenes Symbol, sondern sie ist die Darstellung einer unmittelbar aus dem Leben selbst herausgegriffenen Thatsache. Es ist kein leeres rednerisches Bild, sondern glücklicher Weise eine erhebende geschichtliche Wahrheit, wenn wir Goethe und Schiller als Dioskuren bezeichnen. Nicht bloß die Außenwelt hat die Namen Goethe's und Schiller's mit einander untrennbar verbunden, wie etwa Frankreich in der Erinnerung aus rein literargeschichtlichem Gesichtspunkt Corneille und Racine miteinander verbindet, sondern Goethe und Schiller erkannten und verbanden sich selbst untereinander zu einem Freundschaftsbündniß, so edel und rein, und so ganz von der gemeinsamen Begeisterung für die gleichen Zwecke getragen, daß es nur ein um so glänzenderes Zeugniß für die sittliche Tiefe Beider ist, wenn kleine Seelen, die niemals das Große zu begreifen vermögen, die Wahrheit und Innigkeit dieser Freundschaft zu bezweifeln wagen. Gewiß wäre ein Bildner zu tadeln, welcher Corneille und Racine oder Michel Angelo und Rafael zur plastischen Gruppe vereinigen wollte, wie denn auch in der That die Idee des Bildhauers Launig in Frankfurt, die drei Erfinder der Buchdruckerkunst zu einer plastischen Gruppe zusammenzuschließen, nicht eben eine glückliche war; aber wo wie hier eine solche innere, thatsächliche Verbindung der verherrlichten Heroen durch die Geschichte geboten wurde, da wäre die Kunst hinter dem Urbild des Lebens zurückgeblieben, hätte sie sich bildnerisch diese innere Einheit entgehen lassen. Deshalb hatte Rauch seine sonst so abweichende Skizze auch seinerseits als Gruppe behandelt.

Mißlicher ist die zweite Frage, ob das an und für sich berechtigte Grundmotiv seine volle und widerspruchsfreie Gestaltung gefunden hat. Der bedenkliche Umstand, daß noch jetzt überhaupt über die Zulässigkeit der Gruppenbildung gestritten wird, ist der Beweis, daß weder Rauch noch Rietschel die Aufgabe zwingend gelöst hat. Beide Künstler haben das rein äußerliche Vereinigungsmittel des gemeinsamen Lorbeerkranzes gewählt. Bei Rauch hält Goethe den Lorbeerkranz in die Höhe; der Kranz schwebt zwecklos und unbestimmt über und zwischen beiden Häuptern; dadurch kommt in die ganze Composition etwas Unruhiges, Schwankendes, Unabgeschlossenes. Bei Rietschel ist das Motiv unleugbar tiefer. In traulicher Freundschaft legt Goethe die linke Hand auf Schiller's Schulter; die vorgestreckte Rechte, in welcher er den Lorbeerkranz hält, wendet er Schiller zu, auf daß dieser theilnehme an diesem Ruhmeszeichen, das fortan das gemeinsame Besizthum Beider sei. Nur leise, fast unbewußt, hebt Schiller, in der Linken eine Rolle tragend, die Rechte nach dem dargebotenen Kranz hinüber; die Höhe seiner göttlichen Begeisterung scheint kaum der irdischen Ehre zu achten; sein sehndes Auge schweift hinüber »in jene heiteren Regionen, wo die reinen Formen wohnen«. Aber trotz alledem ist doch auch hier der Gedanke nicht zur vollen plastischen Ruhe und Klarheit herausgearbeitet. Es scheint prosaisch, wenn selbst Künstler und Kenner wie Ernst Förster und Springer fragen, ob Schiller den Kranz wirklich ergreifen wird; aber es ist eine Frage, die sich unwillkürlich einem jeden Beschauer aufdrängt und den unbefangenen, in sich befriedigten Genuß erheblich beeinträchtigt.

Sehen wir aber von diesem Bedenken ab, so gehört auch der Goethe- und Schillergruppe die unbedingteste Bewunderung. Beide Gestalten stehen auf gemeinsamem Piedestal, eine jede etwa zehn rheinische Fuß hoch. Goethe trägt einen langschößigen Frack von einfachem und gefälligem Schnitt. Es ist irrig, wenn man

dabei an ein Hofkleid gedacht hat; es ist die Tracht, wie sie am Anfang dieses Jahrhunderts bei allen Männern der vornehmeren Kreise gebräuchlich war. Schiller ist im schlichten Ueberrock mit offenem Hals und wallenden Haaren. Diese Verschiedenheit der Bekleidung wirkt nicht nur günstig für den erforderlichen Wechsel der Formen und Linien, sie ist auch sogleich für die geistige Ausgestaltung der Charaktere äußerst bezeichnend. Es kündigt sich in ihr bereits an, was Stellung und Ausdruck noch lebendiger zur Anschauung bringen. Goethe steht fest und gemessen in ruhiger Haltung, er blickt mit klarem und ruhigem Auge sicher in die Welt hinaus; in den majestätischen und doch mild freundlichen Gesichtszügen und in der gefunden und breiten Fülle der Körperformen die maßvolle Klarheit und frische Weltfreudigkeit seines Denkens und Dichtens bekundend. Schiller dagegen ist bewegt vorschreitend; Blick und Antlitz sind begeistert emporgerichtet, der Mund ist wie zur Rede geöffnet, und dieser Ausdruck idealer Erhebung wird noch gesteigert durch den langen und hageren Wuchs und durch die scharf ausgeprägten, durchgeistigten, fast krankhaften Gesichtszüge. Ueber Goethe liegt der Hauch sicherer Hoheit und glücklicher Befriedigung; in Schiller geht Alles auf drängende Werdelust und feherische Begeisterung. Und hat nun der Bildner durch diese meisterhaft durchgeführte Individualisirung aufs Wirksamste jenen tiefen Gegensatz ausgesprochen, den Schiller selbst zwischen sich und seinem großen Freunde mit so bewunderungswürdiger Klarheit und Schärfe in seinen feinsinnigen Betrachtungen über naive und sentimentale Dichtkunst zu erkennen und in ihrer künstlerischen Berechtigung zu begründen wußte, so hat er nicht minder dafür gesorgt, jenen Gegensatz in seine höhere Einheit aufzulösen und das Bewußtsein der inneren Zusammengehörigkeit, der gegenseitigen neidlosen Anerkennung und Verbrüderung ebenso sinnig als eindringlich darzustellen. Die Art, wie Goethe die eine Hand traulich auf die Schulter des

Freundes legt, ist der sprechende Ausdruck inniger Freundschaft und Ebenbürtigkeit. Und auch für den Eindruck der Kranzreichung, wenn wir dieses Motiv nun einmal als maßgebend annehmen, ist es entscheidend, daß Goethe in seiner Bewegung so durchaus ruhig und gemessen, daß sein Auge so frei und geradeaus blickend ist. Es ist nicht eine persönliche Huldigung, die der ältere Dichter, vornehm beschützend, dem jüngeren darbringt; Goethe ist in dieser Huldigung durchaus absichtslos und unbefangen, ganz und gar nur im Dienst der höheren Idee stehend und wie unbewußt von der Nothigung derselben getrieben.

Die künstlerische Durchführung ist des Meisters der Lessingstatue vollkommen würdig. Der Hauptvorzug ist die mächtige Ruhe und Strenge echter Monumentalität. Das Monumentale darf nicht das nur Augenblickliche und flüchtig Vorübergehende darstellen, sondern immer nur das Bleibende, das dem zeitlichen Wechsel Enthobene. Es ist ein festes Stilgesetz; das Monumentale ist auch in der Gruppe immer nur auf die Darstellung einer einfachen Situation beschränkt, die lebendig dramatische Handlung bleibt ihm verschlossen. Goethe nicht ruhig geradeaus blickend, sondern mehr auf Schiller gewendet und mit diesem gleichsam in Unterredung begriffen, — und wir sind aus dem hohen und monumentalen Stil in das Anekdoten- und Genrehafte geworfen. Eine Gruppe, wie die bekannte Ludovische von Drest und Elektra, oder, wie sie nach Otto Zahn's treffender Deutung jetzt besser genannt wird, von Merope und Aepytos, kann sich diese dramatische Wirkung erlauben; sie ist Decorations- und Cabinetstück, ihr Motiv ist überdies höchst wahrscheinlich unmittelbar einem dramatischen Dichtwerk entlehnt. Aber eine monumentale Gruppe, dieser oder einer ähnlichen Auffassung angenähert, hört auf, monumental zu sein; sie ist theatralisch. Und versenken wir uns sodann von der Gesamtanlage mehr und mehr in die Einzelheiten, so entzückt uns auch hier wieder jene frische Eigenthüm-

lichkeit, welche zuerst in ihrer vollen Kraft in der Lessingstatue so epochemachend hervortrat. Auch hier greift der Künstler mit kühnem Wagen frisch in die unmittelbarste Naturwirklichkeit und bricht entschlossen mit allem bloß Conventionellen und Schematischen; aber hier wie dort ist er mitten in der individuellsten Wahrheit von einer Reinheit und Strenge des Stilgefühls, die mit jedem Werk der vorzugsweise stilisirenden Richtungen getroffen in den Kampf treten kann. Ueberall Leben, Wirklichkeit, Porträt-schärfe, und dabei eine Schönheit und ein Adel der Linienführung und der Formengebung, eine Sorgfalt und Beseeltheit bis in die kleinsten Motive, eine Wärme und Innigkeit der Empfindung, eine andächtige Hingebung an den großen Gegenstand, die wir in allen Werken Rietschel's finden, die aber hier um so ergreifender wirkt, je unverkennbarer die Schwierigkeit der Aufgabe im Künstler den liebevollen Ernst und die begeisterte Freudigkeit des Schaffens belebt und erhöht hat. Es heißt keineswegs, die Großartigkeit dieser Leistung verkleinern, wenn wir hinzusetzen, daß trotz alledem hier das unkünstlerisch Spröde der Tracht, daß namentlich in der Rückseite Schiller's die unschön langen und steifen Rockfalten sich nicht ganz der plastischen Bewältigung fügen wollten.

Fast in dieselbe Zeit, in die Jahre 1855 und 1858, fällt die Skizze zu einem für Gellert's Vaterstadt Hainichen bestimmten Gellertdenkmal und das Denkmal Karl Maria's von Weber. Was Rietschel durch seine monumentale Thätigkeit der letzten Jahre für siegreiche Fortschritte gemacht hatte, das erhellt am anschaulichsten, wenn wir diese Erfindungen, die plastischen Motiven wenig entgegenkamen, mit der Thaerstatue in Leipzig vergleichen, deren Entstehung noch der Lessingstatue voranging. Die Thaerstatue ist, wie alle Arbeiten Rietschel's, äußerst sorgfältig durchgebildet; aber es fehlt ihr das Schlagende des Ausdruckes, die Schärfe der Charakteristik. Wie ganz anders die Auffassung und Behandlung Gellert's! Die Gellertskizze ist

bloße Skizze geblieben*), weil die vom Comité veranstalteten Sammlungen keinen glücklichen Fortgang hatten und außerdem durch Verwendung für andere Zwecke noch unnütz zersplittert wurden. Für die Kunst ist es ein schwerer Verlust, daß diese Skizze nicht zur Ausführung gekommen ist. Das milde, bescheidene, gedrückte, fromme, und doch erweckende und befreiende Wesen Gellert's ist hier mit einer Naturwahrheit und einer so wohlthuenenden Wärme und Ruhe ausgedrückt, daß ich nicht anstehe, dieselbe unbedenklich für eine der allergelungensten Schöpfungen Rietschel's zu halten. Eine solche milde Innigkeit bei so viel Formenstrenge und echter Plastik, so feine Realistik bei so scharf eingehaltener Stilisierung, das ist eine künstlerische That, wie ich seit der Zeit der besten Renaissance keine zweite zu nennen wüßte. Man stelle diese Skizze neben die Statuette Knaur's! Es wäre eine äußerst würdige Aufgabe der Stadt Leipzig, noch nachträglich von den begabten Schülern Rietschel's diese Statue für Leipzig ins Leben zu rufen; Leipzig ist reich und kunstsinning genug, um die Verwirklichung dieses Planes auch neben der beabsichtigten Leibnitzstatue möglich zu machen. Die Statue Weber's ist in der Nähe des Dresdener Theaters errichtet. Weber's Gestalt war plastischer Darstellung nicht günstig; deshalb hat hier der Künstler nach der sonst verschmähten Mantelgewandung zurückgegriffen. Aber die feine Individualisierung Rietschel's zeigt sich im glänzendsten Licht. Weber ist dargestellt, die Linke auf das Notenpult gestützt, in der Rechten die Rose und den deutschen Eichenzweig; das Haupt ist in milder Neigung nach oben gewendet, gleichsam den Tönen lauschend, die ihm aus höherer Geisterwelt herüberfliegen. In der Linienführung ist ein so weicher und harmonischer Fluß, daß,

*) Erst 1865 wurde sie von einem Schüler Rietschel's, W. Schwenk, ausgeführt und kam in Gaimichen zur Aufstellung.

obgleich durch und durch plastisch und stilvoll, sie doch ein Stück Musik in sich selbst trägt.

Rietschel stand auf der höchsten Höhe seines wohlverdienten Ruhmes, als ihm im Jahre 1859 der ehrenvolle Auftrag wurde, das in Worms zu errichtende große Lutherdenkmal zu übernehmen. Rietschel erfaßte diese Aufgabe mit der hingebendsten Wärme; sie lag seiner künstlerischen und religiösen Empfindung gleich nahe. Er betrachtete dieses Werk als das Hauptwerk seines Lebens. Je leidender seine Gesundheit wurde, desto inbrünstiger sprach er den Wunsch aus, daß es ihm noch vergönnt sein möge, dieses Werk zu Ende zu führen.

Es hat ihm dieser Wunsch nicht erfüllt werden sollen. Aber sicher war dieses Lutherdenkmal der würdigste Abschluß seines reichen und gewaltigen Künstlerlebens.

Ursprünglich hatte sich Rietschel auf die engen Grenzen einer Einzelstatue beschränken wollen. Damals glaubte er, im Gegensatz zu Schadow's Lutherdenkmal in Wittenberg, für Worms ausschließlich die Situation des Reichstags von Worms zum Grundmotiv nehmen zu müssen. Er entwarf eine erste Skizze Luther's in der Mönchskutte, welche dieser auf dem Reichstage noch getragen. Die Skizze ist noch vorhanden, und sie ist wunderbar schön in der malerischen Behandlung des Faltenwurfs. Nichtsdestoweniger traten dem Künstler bald die gewichtigsten Gegengründe entgegen. Und zwar nicht bloß der confessionelle Grund, daß den Protestanten Luther in der Mönchskutte völlig fremdartig erschienen wäre; sondern mehr noch der rein künstlerische, daß die Statue als Monumentalstatue ihrer innersten Natur nach das bloß Vorübergehende und Momentane ausschloß. Im Gemälde und im Relief wäre die chronikalische Treue nicht nur erlaubt, sondern sicher von schönster Wirkung gewesen, eine Reihe anderer Gemälde und Reliefs, zum folgerechten Cyklus vereinigt, hätte die Lösung gegeben und auf

den Kampf den Sieg folgen lassen. Die Einzelstatue mußte, sollte sie in Wahrheit monumental sein, im Kampf zugleich den vollendeten Sieg darstellen; das Zeichen des Sieges aber ist der Luthermantel, durch dessen Anlegung Luther auch äußerlich den vollen Bruch mit allen Bräuchen und Satzungen des Papst- und Mönchthums bekundete.

Allmählig wurde der Plan in der Seele des Künstlers immer weiter und weiter. Stufe um Stufe, Gestalt um Gestalt wuchs das beabsichtigte Lutherdenkmal zu einem Denkmal des gesamten Reformationszeitalters.

Wie das Denkmal zuletzt aus der Hand Rietschel's hervorging und von dem Comité und der großherzoglichen Regierung in Darmstadt zur Ausführung bestimmt wurde, ist es eine großartige Folge und Verknüpfung von Statuen und Bildwerken, die zu einander im engsten Bezug sind und ihren Abschluß und ihre Spitze in der Monumentalstatue Luther's finden. Man denkt unwillkürlich an die großen Statuenreihen, welche Syssippus von Alexander und dessen Feldherren bildete. Seit dem gewaltigen, leider unvollendeten Entwurf Michel Angelo's für das Grabdenkmal des Papstes Julius des Zweiten ist nie wieder von einem Bildner ein ähnliches Wagniß unternommen worden, selbst nicht von Rauch in seinem Friedrichdenkmal.

Das Lutherdenkmal umfaßt in seinem Gesammtumfang eine Fläche von ungefähr 40 Fuß Durchmesser. Durch ein höchst geniales und glückliches Motiv ist es dem Künstler gelungen, schon die Einfriedigung zu einer außerordentlich wirksamen Monumentalität zu verwenden. Zwei mächtige Stufenschichten bilden eine feste und sichere und eine zugleich ideale, aus aller profanen Umgebung weisevoll herausgehobene Grundlage. An den vier Ecken dieser Hochfläche, welche in ihrer stimmenden Wirkung an den kunstvollen Untersatz des griechischen Tempelbaues anklingt, stehen die Schützer und Förderer des Protestan-

tismus; vorn am Eingang auf hohem Gestell links Friedrich der Weise, rechts Philipp von Hessen, an den hinteren Ecken links Reuchlin, rechts Melancthon, d. h. die ritterlichen Fürsten, welche mit dem Schwert, und die großen Männer der Wissenschaft, welche mit der Schrift und mit der Macht der Bildung für die neugewonnene Freiheit des Geistes kämpften. Die Vorderseite zwischen den Statuen Friedrich's des Weisen und Philipp's des Großmüthigen, als die Eingangsseite, ist offen; an den drei anderen Seiten dagegen sind diese vier Eckstatuen durch einen etwa sechs Fuß hohen Granitmauerbau verbunden, dessen obere Enden in eine Reihe stattlicher Mauerzinnen auslaufen. Diese Zinnen sind in ihrer Innenseite mit den Wappen von 29 Städten geschmückt, welche sich besonders als Hort des Protestantismus auszeichneten. Die mittelfsten dieser Zinnen erheben sich auf allen drei Seiten wieder zu Postamenten, an Umfang und Höhe den vier Eckpostamenten um einige Fuß nachstehend. Auf diese drei Mittelpostamente sind, der strengen architektonischen Haltung der gesammten Umfriedigung entsprechend, drei sitzende mauergekrönte Städtepersonificationen gestellt, das trauernde Magdeburg, das protestirende Speier, und Augsburg mit der Friedenspalme. Der Eindruck dieser Umfriedigung ist von überwältigender Hoheit. Eine Symbolik der tiefsten Art liegt in ihr. Die unzerstörbare Festigkeit der Granitmauern und die ernsten burgartigen Zinnen verkünden fest und eindringlich, daß das Reich, welches sich hier vor uns aufthut, eine feste Burg ist, zu deren Schutz und Hort sich der Herr die tapfersten Streiter erkoren, und welche bestehen wird immerdar, mag auch der böse Feind nicht ablassen wollen von seinem unmächtigen Kampfe.

Nun treten wir inmitten dieser festen Burg an das eigentliche Denkmal selbst. Auch dieses ist wieder in derselben reichen Fülle gegliedert, die ganze Geschichte und Bedeutung des großen

Reformationswerkes in ebenso deutlicher als umfassender Bildlichkeit erschließend. Das Postament erhebt sich auf besonderer dreifacher Stufenschicht etwa 17 bis 18 Fuß hoch, in einen Sockel und in zwei Würfel getheilt. Am Sockel die Wappen von sechs Fürsten und zwei Städten, welche die Augsburger Confession unterschrieben; an den vier Ecken die sitzenden Statuen der vier Vorreformatoren, Huß, Savonarola, Petrus Walbus und Wiclef, welche, aus vier verschiedenen Nationalitäten hervorgegangen, unwiderleglich bekunden, daß die Reformation nicht das Ergebniß einer vereinzelter Volkseentwicklung, sondern die unabweißbare Nothwendigkeit der gesammten vergangenen Geschichte ist. Am unteren Würfel des Postamentes Reliefs, die wichtigsten Ereignisse und Errungenschaften der Reformation darstellend; der Anschlag der Thesen zu Wittenberg, der Reichstag zu Worms, die Bibelübersetzung und das Predigtamt, das Abendmahl in beiderlei Gestalt und die Priesterehe. Am oberen Würfel Inschriften; vor Allem an der Vorderseite das große weltbewegende Wort: »Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir;« unter den Inschriften je zwei Porträtmedaillons der bedeutendsten Persönlichkeiten, welche in die Reformation fördernd eingriffen, und zu deren voller statuarischer Verherrlichung doch kein Anlaß oder kein Raum war. Und endlich als krönende Spitze die Statue Luther's, eine Kolossalstatue von zehn und ein halb Fuß Höhe, mit seinem Postament etwa 27 Fuß emporragend.

Man könnte rechten über die Wahl der einzelnen verherrlichten Helden; statt der Vorreformatoren hätten einige vielleicht Franz von Sickingen, Ulrich von Hutten, Zwingli und Calvin vorgezogen. Wenn aber in jüngster Zeit einige Angriffe gegen die Composition selbst laut geworden sind, so wäre dieß unerklärlich, wenn man nicht annehmen müßte, daß die Urtheilenden keine andere Unterlage hatten, als die durch den Holzschnitt

verbreitete, sehr kleinlich aufgefaßte Zeichnung von Julius Hübner. Wer das Modell mit eigenem Auge gesehen hat, hat nur das Entzücken der vollsten Bewunderung sowohl für die zwingende Verständlichkeit der Grundidee und für die überwältigende Monumentalität der Gesamtwirkung wie für die treffliche Durchführung aller Einzelstatuen. Groß, würdevoll, erhaben steht er vor uns, der große Reformator! So in tiefster Seele durchdrungen von der siegesgewissen Ueberzeugung, daß er nicht anders kann, es sei denn, daß man ihn mit Gründen der Schrift widerlege. Seine volle, gedrungene, mannhafte Gestalt ist umkleidet mit dem wallenden Talar, welcher ein öffentliches Zeugniß ist, daß der weite und freie Geist des Protestantismus nichts mehr gemein hat mit der engen ascetischen Mönchskutte. Sein Blick erhebt sich fest, aber begeistert zum Himmel, als dessen Streiter er sich weiß; die linke Hand hält die Bibel, auf welche sich die geschlossene Rechte, nicht zornig, aber bewußt und sicher, als auf das unerschütterliche und unentreibbare Palladium auflegt. Das folgenschwere Wort, an welches die vordere Inschrift des Postaments mahnt, »Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir«, ist das Grundmotiv der Stellung und des Ausdrucks. Der feste Sieg ist ausgesprochen, der gottvertrauende Sieg der Wahrheit und Freiheit.

Was wir von der Lessingstatue sagten, das gilt auch von diesem Luther. Diese Lutherstatue ist ein ein für allemal bindender Typus. In dieser Gestalt wird der große Reformator unwandelbar in den Gemüthern der Menschen fortleben. Jeder Zug ist aus den alten Porträtüberlieferungen hervorgegangen, und doch haben erst hier diese Ueberlieferungen ihre letzte Weihe und Vollendung gefunden. Und in gleicher Vollendung ist die individualisirte Charakteristik der übrigen Statuen, porträt-scharf, ausdrucksvoll, klar, markig, und doch nie aus der Gediegenheit und Großheit des plastischen Stils heraustretend. Jener Grund-

zug Rietschel's, daß er die scharfe und naturwirkliche Formenbestimmtheit der altdeutschen Meister immer so einheitsvoll mit dem tieferen Schönheitsgefühl der Antike zu verbinden und zu durchbringen weiß, entfaltet sich hier mit einer Macht und Ursprünglichkeit, die um so gewaltiger wirkt, je bedeutender die dargestellten Charaktere, je künstlerisch brauchbarer die Gewandmassen jener Zeit sind.

Die Lutherstatue und die Statue Biele's wurden noch unter der unmittelbaren Leitung Rietschel's selbst vollendet. Am 21. Februar dieses Jahres sollte sie zum ersten Mal ausgestellt werden. Die Ausstellung mußte unterbleiben. In der sechsten Morgenstunde desselben Tages war der Künstler nach schweren Leiden verschieden.

Sinnig hatten am Begräbnistag die trauernden Schüler den Katafalk des geliebten Lehrers mit den Statuen und dem Modell des gesammten Lutherdenkmals umstellt. Es gemahnte an den Tod Raffael's, an dessen Sarg die eben vollendete Transfiguration stand.

Glücklicherweise ist dafür gesorgt, daß das Lutherdenkmal durchaus in dem Sinne des Meisters, mit gewissenhaftester Wahrung der künstlerischen Einheit fortgeführt werde. Rietschel hat eine strebsame und tüchtige Schule gebildet. Kieß und Donndorf, die treuen, langjährigen Mitarbeiter Rietschel's, seit dem ersten Beginn an diesem Denkmal beschäftigt und durch eigene treffliche Leistungen bereits bewährt, sind von dem Wormser Comité mit der Vollenbung betraut. Julius Schnorr, der Meister des großen historischen Stils und der innige Freund Rietschel's, und Ernst Hähnel, einer der ersten unter den Bildnern der Gegenwart, haben sich bereit erklärt, jenen jungen Künstlern als Beirath zur Seite zu stehen.

Es ist mit Worten nicht auszudrücken, welchen unerseßlichen Verlust die deutsche Kunst in Rietschel erlitten hat. Eben stand

er in der vollsten Kraft seiner Reife, in der fruchtbarsten Thätigkeit, in der unbeirrbarsten Sicherheit durchgebildeter Meisterschaft. Große Aufgaben warteten seiner von allen Seiten. Zahlreiche Schüler sammelten sich um ihn. Mit der steigenden Anerkennung stieg in ihm der Ernst und die liebevolle Vertiefung rastlosen Strebens.

Wir Freunde Rietschel's aber wissen, daß Rietschel nicht bloß ein großer Künstler, sondern zugleich auch einer der edelsten und liebenswürdigsten Menschen war. Wer jemals das Glück gehabt hat, mit ihm in Berührung zu kommen, dem ist sicher die schlichte Bescheidenheit und Einfachheit seiner Natur unvergeßlich. Wenn von irgend einem, so gilt von Rietschel jener schmerzvolle Nachruf, mit welchem Goethe seinen scheidenden Freund Schiller feierte:

„Denn er war unser! Mag das stolze Wort
Den lauten Schmerz gewaltig übertönen!
Er mochte sich bei uns in sichern Port,
Nach wildem Sturm zum Dauernden gewöhnen,
Indessen schritt sein Geist gewaltig fort
In's Ewige des Wahren, Guten, Schönen,
Und hinter ihm im wesenlosen Scheine
Lag, was uns Alle bändigt, das Gemeine.“

Peter von Cornelius*).

(1867.)

Den sterblichen Theil des großen Meisters haben sie begraben; sein unsterblicher Theil ist uns unentreibbar, die Herrlichkeit seiner künstlerischen Schöpfungen und deren lebendiges Fortwirken.

Und doch können wir uns nur schwer an den Gedanken gewöhnen, daß Cornelius von uns genommen ist.

In Cornelius starb einer der gestaltengewaltigsten und gedankentieffsten Künstler, die jemals gelebt haben, einer der edelsten und reinsten Menschen, dessen lebenswürdige Güte und Herzlichkeit Jedem unvergeßlich ist, der das Glück gehabt hat, mit ihm in persönliche Berührung treten zu dürfen. Aber wir fühlen Alle, daß damit doch nicht das Eigenste des Gefühls ausgesprochen ist, das uns jetzt bang und wehmuthsvoll durchzittert. Was unserem Schmerz seine Weihe und, wenn ich so sagen darf, seine tiefere geschichtliche Färbung und Berechtigung giebt, das ist das schwerwiegende Bewußtsein, daß wir in Cornelius den Altmeister der heutigen deutschen Kunst verloren haben, das Haupt und den Führer.

Cornelius war der hervorragendste Begründer jener ewig denkwürdigen Kunstepoche, welche wir das Wiederaufleben der deutschen Kunst zu nennen gewohnt sind, und zugleich deren gewaltigster Meister. Die gesammte neuere deutsche Kunst, in-

*) Illustrierte deutsche Monatshefte.

soweit sie ernste historische Kunst ist, steht unter seinem Einfluß; selbst solche Richtungen, die eitel diesen Einfluß zu leugnen suchen.

Es ist das untrügliche Zeugniß der entscheidenden Stellung, welche Cornelius in der Entwicklung des deutschen Kunstlebens einnimmt, daß man über Cornelius nicht sprechen kann, ohne sogleich mit innerster Nothwendigkeit mitten in den eingehendsten geschichtlichen Betrachtungen zu stehen. Denn wie es sich auch mit jenem Worte Niebuhr's, Cornelius sei unter den Malern, was Goethe unter den Dichtern, verhalten mag, gewiß ist, daß durch jenen gewaltigen Umschwung, welcher durch Cornelius und seinen großen Freund und Strebengenossen Overbeck erfolgte, sogleich vom ersten Anbeginn die ganze Richtung und Stimmung der deutschen bildenden Kunst ebenso von Grund aus umgewandelt und zu neuen, bisher ungeahnten Zielen emporgeführt wurde, wie, länger als ein Menschenalter zuvor, das erste Auftreten Goethe's sogleich die ganze Richtung und Stimmung der deutschen Dichtung von Grund aus umgewandelt und zu neuen bisher ungeahnten Zielen emporgeführt hatte.

Wir wissen Alle, in welchem tiefen Verfall die Kunst seit Jahrhunderten lag. Zu derselben Zeit, da die italienische Malerei in Meistern wie Guido Reni eine sehr tüchtige und nicht zu unterschätzende Nachblüthe erlebte, zu derselben Zeit, da die niederländische und spanische Malerei in Rubens, van Dyk und Rembrandt, in Velasquez, Zurbaran und Murillo, die höchste und in ihrer Art classische Vollendung erlangte, zu derselben Zeit verkam die deutsche Kunst, die soeben noch in Albrecht Dürer und Holbein so ruhmreichen Aufschwung genommen, unter dem Druck der obwaltenden religiösen Streitigkeiten und unter dem bald darauf folgenden Jammer des schrecklichen dreißigjährigen Krieges immer mehr und mehr, wie auch die deutsche Dichtung unter dem Druck dieser Zeitlage zur kläglichsten

Nichtigkeit und Barbarei herabsank. Und als endlich die Wunden des dreißigjährigen Krieges vernarbt waren, da wurde die gesammte europäische Bildung von der Uebermacht der französischen Einwirkungen beherrscht. Ueberall nur die unkünstlerische Manierirtheit des französischen Classicismus, des Rococo und des Zopfes. Der gewaltige Genius Andreas Schlüter's, welcher den kühnen Versuch wagte, der allgemeinen Verwilberung mannhaft entgegenzutreten und nach Kräften wieder den hohen Meister der italienischen Glanzzeit nachzustreben, stand völlig vereinsamt und blieb für die bethörte Mitwelt ohne eingreifende Folge. Und selbst, als durch die weitwirkende epochemachende That Winckelmann's diese verderbliche Herrschaft des französischen Zopfstils gestürzt wurde, da war zwar für die wissenschaftliche Erkenntniß der alten Kunst Unermeßliches gewonnen, aber für die ausübende Kunst der Gegenwart war zunächst an die Stelle der einen Einseitigkeit nur eine andere neue Einseitigkeit getreten. Rafael Mengs, der Freund Winckelmann's, und in Frankreich David, sind die bedeutendsten Träger dieser Richtung. Sie war im Recht gegen das, was sie verneinte; aber sie war engherzig und unkünstlerisch in dem, was sie bejahen und erreichen wollte. Sie war so ganz ausschließlich antikisirend, daß selbst die besten italienischen Meister des sechzehnten Jahrhunderts, daß selbst Raffael vor dieser schroffen Ausschließlichkeit zurücktreten mußte; auch auf die Malerei übertrug man einseitig die Geseze statuarischer Zeichnung. Von dem geistigen Urgrund alles künstlerischen Schaffens, von dem eigenen Innern des Künstlers und der Bedingtheit der künstlerischen Empfindung und Formengebung durch die Verschiedenheit der einzelnen Kunstarten und der obwaltenden Zeit- und Nationalverhältnisse war nirgends die Rede. Die bildende Kunst war reiner und hoheitsvoller in ihren Formen geworden; aber in ihrem innersten Kern war sie nichts als todte philologische Nachahmung, ohne Seele

und Empfindung, ohne Frische und Ursprünglichkeit. Und auch Carstens war noch vorwaltend antikisirend, mehr plastischer Zeichner als Maler. Voll innigsten Erkennens und Nachempfindens des Geistes des Alterthums und seiner schönheitsvollen Ruhe und Großheit; zu Mengs und David sich verhaltend wie Goethe's Iphigenia und das große musikalische Drama Gluck's zu den horazischen Oden Klopstock's und Ramler's. Aber so groß und hehr diese Formenwelt war, in der That wiedergeborenes Hellenenthum, die künstlerisch reine und schönheitsvolle Darstellung des reinsten und schönsten Menschenbafens, es war doch eine fremde Welt, in der das Denken und Empfinden der Gegenwart, wenn es nach würdigem und angemessenem künstlerischen Ausdruck verlangte, nicht voll und ganz aufgehen konnte. Zumal die Malerei konnte in dieser ihr unzuträglichen Enge einseitig plastischer Formengebung nicht auf die Dauer Genüge finden. In der Architektur hat Schinkel, in der Plastik hat Thorwaldsen dieses wiedergeborene Hellenenthum mit wunderbarer Genialität zu einer ewig bewunderungswürdigen kunstgeschichtlichen Thatfache gemacht. In der Malerei konnte und durfte diese Richtung nicht eine gleich durchgreifende sein. Es erstanden Landschaftler wie Koch und Reinhardt, welche wieder die Wege Poussin's wandelten und damit die Begründer der neueren historischen Landschaft wurden. Als Historienmaler sind nur Eberhardt Wächter und Schick zu nennen; tüchtig und vorschreitend, aber mit ihrem Streben und Können jetzt von uns durch eine weite Kluft getrennt.

Plötzlich und unerwartet kam auch die Wiedergeburt der Malerei. Auf Grund von Anregungen, die zunächst ganz außerhalb des stillen Bezirks der bildenden Kunst lagen; und in einer Tiefe und Großartigkeit, die über die Grenzen der Malerei weit hinausgriff und auf das gesammte Kunstleben den fruchtbarsten und nachhaltigsten Einfluß übte.

Gegen die Dürre und Verstandeseinseitigkeit der Aufklärungsbildung des achtzehnten Jahrhunderts hatte sich der wirksame Gegenschlag tieferer Gemüthsinnerlichkeit und erneuten religiösen Lebens erhoben. Die gesellschaftlichen und politischen Umwälzungen der Napoleonischen Weltkriege hatten in Deutschland den erstorbenen Vaterlandssinn wieder erweckt. Die Stimmungen und Ideen, welche in der deutschen Wissenschaft und Dichtung die sogenannte romantische Schule erzeugten, verbreiteten sich in alle Kreise und übten auch auf die bildende Kunst ihre naturgemäße Rückwirkung. Die Zerstörung und Plünderung der Kirchen und Klöster lenkte die Aufmerksamkeit wieder auf die alten Kirchenbilder, an denen man bisher achtlos vorübergegangen; man wurde erfüllt und ergriffen von der Poesie und Innigkeit dieser alten Meister, für welche die Sopzzeit nur Hohn und mitleidiges Lächeln gehabt hatte. Die Gebrüder Niepenhausen, welche unter Carstens' Nachwirkung ihre Laufbahn mit einer Wiederherstellung der Polygnot'schen Gemälde begannen, brachten Zeichnungen zu Tieck's Genoveva und Umrisse nach Fiesole, Pforr brachte Zeichnungen zu Goethe's Götz von Berlichingen.

In diese Bewegung trat Cornelius. Sein erstes Auftreten waren seine genialen Compositionen zu Goethe's Faust und zu den Nibelungen; echt volksthümlich, ganz im Geist der altdeutschen Meister, besonders Albrecht Dürer's, in ihren Formen oft noch eckig und unschön, aber von schlichter machtvoller Größe, in der Darstellung des Erhabenen und Tragischen von erschütternder Wirkung, von Blatt zu Blatt in Erfindung und Ausdruck sich läuternd und klärend. Und in gleichem Sinn hatte sich Overbeck, besonders unter dem Einfluß Pforr's, der mittelalterlichen Kunst zugewendet; schon jetzt, seiner frommen Sinnesweise gemäß, vornehmlich die Wiederbelebung der mittelalterlichen religiösen Kunst erstrebend.

Es war ein tief inneres, folgenreiches Leben, das sich ent-

faltete, als Cornelius und Overbeck in innigster Strebenßgemeinschaft in Rom sich zusammenfanden. Bald scharten sich alle Besten begeistert um ihr Banner. Neben Cornelius und Overbeck standen Künstler wie Philipp Veit und Julius Schnorr. Fortan gab es eine romantische Malerschule, wie es eine romantische Dichterschule gab; nur mit dem gewichtigen Unterschied, daß die romantischen Maler den romantischen Dichtern weit überlegen waren an künstlerischer Gestaltungskraft und daß es im Wesen der bildenden Kunst und insbesondere im Wesen der Malerei lag, daß hier diese romantische Richtung unendlich durchgreifender und fördernder wurde als in der Dichtung.

Was aber war die große und unverlierbare Errungenschaft dieser neuen Schule?

Man hat sich so oft darüber verwundert und gelegentlich auch sehr uneinsichtig darüber gespottet, daß diese jungen Künstler in ihren Anfängen so ausschließlich nur auf die älteren mittelalterlichen vorraffaelischen Meister zurückgingen. Am schönsten spricht Goethe diese Empfindung aus, wenn er an Sulpiz Boisserée schreibt: »Der Fall tritt in der Kunstgeschichte zum ersten Mal ein, daß bedeutende Talente Lust haben, sich rückwärts zu bilden, in den Schooß der Mutter zurückzukehren und so eine neue Kunstepoche zu gründen.« Und doch war gerade dieses Zurückgehen auf die älteren Meister, obschon es zunächst nur aus dem überwältigenden Eindruck der wiederentdeckten alten Kirchenbilder und der dadurch wiedererwachten Erkenntniß der Herrlichkeit der mittelalterlichen Kunst überhaupt zu erklären ist, das wahrhaft Befreiende. In diesen mittelalterlichen, mit den künstlerischen Gestaltungsmitteln noch ringenden Künstlern spricht die Tiefe und Innigkeit der Auffassung, die Poesie der Empfindung, die ergreifende Tüchtigkeit und Glaubenseinfalt am ergreifendsten und unmittelbarsten. Der geistige Urgrund, die Innerlichkeit und Innigkeit des künstlerischen Schaffens

wurden wiedergefunden; in lebendiger Begeisterung schuf der Künstler wieder aus dem eigenen Herzen. Die Kunst war von der fesselnden Zwingherrschaft der Antike, die Malerei insbesondere von dem fesselnden Uebergewicht der bildnerischen Formen erlöst. Mochten auch immerhin diese Begründer und Meister der neuen deutschen Malerei, namentlich in ihrer ersten Zeit, im Streben nach dem eigenartig Malerischen allerdings nicht sowohl auf die Glanzzeit der Renaissance, sondern mit scharf betonter Vorliebe nur auf den streng kirchlichen Stil der vorraffaelischen Schulen zurückgreifen und sich dadurch zuweilen, mehr als nöthig und statthaft war, in jene Enge und Befangenheit des mittelalterlichen Empfindens und Darstellens bannen, welche ihnen von Seiten der Gegner den Spottnamen der Nazarener zuzog, der Fortschritt war doch ein höchst bedeutender. Man wußte und fühlte fortan wieder, das Wesen der Kunst sei nicht ein starres und inhaltloses, rein äußerliches Formenideal, sondern vielmehr der tiefinnige, ideale und harmonische Ausdruck des tiefsten Gemüthslebens. Wie in den großen Kunstzeiten des Alterthums und des Mittelalters trat die Kunst wieder zu den großen Anschauungen und Empfindungen der Religion und des öffentlichen Lebens in den engsten und lebendigsten Zusammenhang. Mit einem Worte, das Schöpfungsgeheimniß des großen historischen Stils, der seit Jahrhunderten verlorene hohe und unverbrüchliche Begriff der künstlerischen Monumentalität wurde wiedererobert.

Und mit diesem hohen Begriff der künstlerischen Monumentalität wurde zugleich die Einsicht lebendig, daß die Malerei vor allem wieder den engen Anschluß an die Architektur als der vorzugsweise monumentalen Kunst zu suchen habe. An der Frescomalerei war die italienische Malerei groß geworden; zur Frescomalerei, der fast völlig vergessenen, lehrten diese jungen Künstler wieder zurück. Die Frescomalereien in der Casa Bartholdi und

in der Villa Massimi waren in der That ein kunstgeschichtliches Ereigniß. Nur an der Strenge und Gebundenheit der Fresco-technik konnte sich der große historische Stil entfalten und heranzubilden.

Hätte Cornelius nichts gethan, als daß er der Zeichner des Faust und der Nibelungen und der Maler des herrlichen Frescobildes von der Wiedererkennung Joseph's durch seine Brüder war, sein Name wäre unvergeßlich in der Geschichte des deutschen Geisteslebens. Für Cornelius' großartiges Schaffen aber waren dies nur Anfänge.

Überdeckt mit dem stillen Frieden seiner Seele und mit seiner schlichten und doch so holdseligen Formenanmuth ist sein ganzes reiches Leben hindurch immer in dieser scharfbegrenzten Anschauungsweise ausschließlich und streng kirchlicher Kunst stehen geblieben; für Cornelius' allseitigere und kraftvollere Natur war diese Anschauung nur Ausgang, nicht Grenze. Unter allen römischen Genossen hat sich nur Schnorr in gleicher Weise fortschreitend erwiesen.

Wir treten in die zweite Epoche seines Schaffens und Wirkens. Es ist die Zeit der Münchener Schule.

Seit den großen Zeiten der italienischen Kunstblüthe war ein so reges und gewaltiges Kunstleben nicht mehr gesehen worden, als es sich jetzt unter dem hochherzigen Schutze König Ludwig's in München entfaltete. Der Kunstgeschichte gehört es an, im Einzelnen zu schildern, was damals von Cornelius, Schnorr, Hess und Rottmann in der Malerei, von Schwanthaler in der Plastik, und, freilich mit unzulänglicheren Kräften, von Klenze und Gärtner in der Baukunst in regem Wettstreit geschaffen und geleistet wurde. In jener trüben Zeit politischen Stillstandes und Rückschrittes und des unleugbaren Verfalls unserer Dichtung war dieses Münchener Kunstleben wahrlich nicht der schlechteste Theil deutscher Geschichte. Was in jener römischen Zeit noch

gebunden und knospenhaft war, erschloß sich hier zu vollendeter Reife.

Cornelius war die treibende Seele aller dieser großartigen Bestrebungen. Und auch er selbst wurde erst in München in Wahrheit Cornelius. Es wächst der Mensch mit seinen größeren Zwecken.

Wer wäre jemals in den Sälen der Glyptothek, in der Loggia der Pinakothek und in der Apsis der Ludwigskirche auf und ab gewandelt und wäre nicht aufs tiefste ergriffen worden von der überwältigenden Hoheit dieser Gestalten und von der Tiefe und Gedankenschwere, die in diesen Gestalten zu bildlichem Ausdruck gekommen ist?

Oder vielmehr, wer fühlt nicht, daß er hier vor einem urgewaltigen Genius steht, in welchem die tiefsten philosophischen Fragen des Menschengesistes dämonisch herum wühlen, und der doch so wunderbar und so durchaus eigenartig geartet ist, daß er, wie er sich selbst einmal ausdrückt, seine philosophische Doctor-dissertation nicht in der Form wissenschaftlicher Abhandlungen, sondern in der künstlerischen Form hoher bildlicher Gestalten und großer cyklischer Compositionen schreibt? Es war der Zug tief innerer Wahlverwandtschaft, welcher Cornelius in seinen ersten Schöpfungen gerade zu Faust geführt hatte.

In der Glyptothek im sogenannten Göttersaal nach Maßgabe der Hesiod'schen Theogonie das elementare Leben und Wirken der Natur in der symbolischen Darstellung der alten Göttersagen vom Reich des Pluto, Poseidon und Zeus unter der Obmacht des Eros als des schaffenden und schützenden Urgottes, sodann im Mittelraum die Sagen von Prometheus und Epimetheus als die Versinnbildlichung der denkenden und empfindenden Menschennatur, zuletzt im sogenannten Heroensaal die Gewalt, Leidenschaft und Kraft des Menschen in der für alle Zeiten urbildlichen Sage des Troerkrieges. In der Ludwigskirche in den

althergebrachten Formen und Ueberlieferungen der altkirchlichen Lehre und Kunstübung die christlichen Anschauungen von der Schöpfung und Erlösung, von der Gemeinschaft der Heiligen und vom jüngsten Gericht. In den Loggienbildern der Pinakothek, den heitersten und anmuthigsten Schöpfungen von Cornelius, Darstellungen aus dem Leben der Maler, die man mit Recht in ihren feinen Gedankenbezügen eine Philosophie der Kunstgeschichte genannt hat.

Es ist oft darüber gestritten worden und es kann und muß darüber gestritten werden, ob diese tiefen und weitausgeführten Gedankenzusammenhänge immer zu voller Anschaulichkeit und packender Ueberzeugungskraft kommen. Es ist oft darüber gestritten worden und es kann und muß darüber gestritten werden, ob es überhaupt rathsam ist, in der bildenden Kunst über jene klare Einfachheit hinauszugehen, für welche die cyklischen Compositionen der Parthenonswerke, der Stanza della Segnatura und der Sixtinischen Kapelle so classische und maßgebende Muster sind. Namentlich im Göttersaal der Glyptothek beschleicht uns oft die zweifelnde Frage, ob es dem Künstler erlaubt ist, den festen und klaren Gestalten der alten griechischen Mythe willkürlich und gewaltsam ganz fremdartige, modern=philosophische Ideen unterzuschieben; und wir können uns kaum verhehlen, daß hier oft an die Stelle des Tiefen das Dunkle und Spitzfindige tritt. Jedoch ganz unbestreitbar und unbedingt fraglos ist es, daß die urgewaltige Schöpferkraft des Meisters vermocht hat, jedem Einzelbilde, auch wenn wir uns nicht sogleich seiner Stellung im Gedankenzusammenhang des Ganzen klar bewußt werden, zwingende Macht und ergreifende Wirkung zu sichern. Zumal die Bilder des Heroensaales sind von einer Kraft und Großartigkeit der dramatischen Gestaltung, die zum Höchsten gehört, was jemals menschliche Kunst erfonnen und geschaffen. Wo ist ein Bild, das sich an erschütternder und doch hebeitsvoller Tragik mit der Zerstörung Trojas vergleichen läßt? Und nur bei den

allergrößten Künstlern findet sich eine so feierlich große und ausdrucksvolle Schönheit, wie in den Gestalten der Evangelisten und Kirchenväter in der Ludwigskirche.

Dem hohen Inhalt entspricht der hohe Stil der künstlerischen Darstellung. Cornelius spricht die Sprache der großen Renaissancekunst; nicht als blinder Nachahmer, sondern als genialer Schöpfer und Nachbildner; in der lebendigen Erkenntniß, daß diese Sprache die unverbrüchliche Weltsprache der Schönheit, die bindende Grammatik des großen historischen Stils ist. Seine Formengebung ist voll kühner Energie, oft bis zur Härte und Herbeheit; man sieht es deutlich, daß sich sein männlicher, vornehmlich auf das Erhabene gestellter Geist mehr noch als von der ruhigen Schönheit Raffael's von den gewaltigen Formen Luca Signorelli's, Michel Angelo's und Giulio Romano's angezogen fühlte. Aber immer geht diese Formengebung auf das streng Sachliche, auf das einfach Große und Wesenhafte, auf das allgemein Menschliche und Typische. Und zu dieser strengen Sachlichkeit der Zeichnung tritt ein wunderbar großer Sinn für ruhigen und klaren Aufbau der Composition, für Rhythmik und Harmonie der Massen, und in der Gliederung seiner cyklischen Darstellungen eine Kunst der architektonischen Raumvertheilung und Raumausfüllung, die für cyklische Compositionen unerläßlich ist, und die doch seit Michel Angelo völlig abhanden gekommen war. Dabei ist freilich nicht in Abrede zu stellen, daß dieses Streben nach schlichter Großheit und zwingender Strenge oft auf Kosten der wünschenswerthen Individualisirung geschieht, und daß namentlich die Ausbildung der Farbe, die von jeher die schwächste Seite in Cornelius war, merkwürdigerweise von Jahr zu Jahr immer mehr und mehr von ihm vernachlässigt wird.

Und noch stand ihm die größte und höchste Epoche seines Lebens bevor.

Im Jahre 1841 folgte Cornelius einem Ruf Friedrich

Wilhelm's IV. nach Berlin. Es lockte ihn der Auftrag, einen umfassenden Gemäldecyclus für den beabsichtigten Bau eines Domes und einer an diesen sich anschließenden großartigen Friedhofshalle auszuführen.

Er war damals fast schon ein Greis. Aber noch über ein Vierteljahrhundert hat er in unverfälglicher Schöpferkraft rüstig geschaffen. Und er verlor den Muth und die Freude dieses Schaffens selbst dann nicht, als er sich schmerzlich gestehen mußte, daß der beabsichtigte Bau niemals zur Ausführung gelangen werde, und daß er mit seinem Schaffen nicht bloß vereinsamt stehe, sondern auch unverstanden und angefeindet.

Cornelius hat sein Werk vollendet; in großen zahlreichen Cartons, die an Ideengewalt und in überwältigender künstlerischer Ausgestaltung hinter seinen Münchener Schöpfungen nicht nur nicht zurückstehen, sondern dieselben sogar übertreffen.

Dem Greisenalter Goethe's fehlte zwar nicht die Ideenfülle, aber die sinnliche Dichterkraft. In Cornelius ereignete sich das Wunderbare, daß ihm die gestaltende Kraft nicht nur bis an sein Ende treu blieb, sondern täglich in ihm wuchs und immer kühner und mächtiger wurde.

Noch nie ist eine cyklische Composition von so bedeutendem räumlichen Umfang unternommen worden; und noch nie wurde eine große cyklische Composition so tief und einheitlich in ihrem Grundgedanken durchgeführt. Das Thema ist die Erscheinung Christi auf Erden, und die durch ihn vollbrachte Erlösung, die Verbreitung des Evangeliums und die Gründung der Kirche durch die Apostel, das Kommen der letzten Dinge.

Gar oft ist grade bei diesen Compositionen über die allzu-große Verwickelung der einzelnen Gedankenbezüge, über Dunkelheit und schwere Verständlichkeit geklagt worden. Gerecht würde man darüber erst urtheilen können, wenn die wirkliche Ausführung des beabsichtigten Baues die erklärende Unterlage der architekto-

nischen Raumtheilung brächte; die räumliche Einrichtung des Corneliusmuseums, dessen Gründung eine dringende Pflicht ist, wird vor allem darauf Bedacht nehmen müssen, wenigstens annähernd dieser Forderung Genüge zu leisten. Gewiß ist, daß diese Darstellungen frei sind von aller einseitig katholisirenden Haltung, die mit Recht in der Darstellung des jüngsten Gerichts in der Ludwigskirche gerügt wird; es sind die urewigen und bleibenden Ideen der Menschheit über Tod und Unsterblichkeit in den Typen der christlichen Formen und Vorstellungen. Und gewiß ist, daß kaum irgend eine Zeit so mächtig geniale Schöpfungen aufzuweisen hat, wie die Gruppe der acht Seligkeiten, der Untergang Babels, das neue Jerusalem und die vier apokalyptischen Reiter, die im wilden Sturm dahinbrausen über die Todten und nach Rettung Ringenden, die grausen Boten des letzten Schreckens, die Vollstrecker der Gerechtigkeit Gottes. Das Motiv dieser apokalyptischen Reiter ist Albrecht Dürer entlehnt, aber Dürer verhält sich hier zu Cornelius wie der Keim zur vollkräftigsten Fruchtentfaltung.

Wahrlich, es hat seine unangreifbare Geltung, wenn man Cornelius einen Michelangelistischen Geist zu nennen pflegt. An Gedankentiefe überragt er den großen Italiener, und wo er hinter diesem zurücksteht, ist die Schuld nicht ihm, sondern der Zeitbildung zuzumessen, die nicht mehr die instinctive Sicherheit eines bindenden künstlerischen Gemeingefühls hat, sondern den Einzelnen ganz auf sein eigenes Innere zurückwirft.

Sorgen wir dafür, daß wir die würdigen Erben dieser großen Vergangenheit sind.

Den sterblichen Theil des großen Meisters haben sie begraben; sein unsterblicher Theil ist uns unentreibbar, die Herrlichkeit seiner Kunstschöpfungen und deren lebendiges Fortwirken.

Es kann die Spur von seinen Erdentagen
Nicht in Aeonen untergehn.

Moritz von Schwind *).

(1871.)

Schwind ist nicht bloß einer der erfindungsreichsten und formvollendetsten Meister der volksthümlich deutschen bildenden Kunst, sondern vor allem einer der deutschesten.

Deutsch, eigenartig deutsch ist sein ganzes Wesen, all sein Denken und Empfinden, all sein künstlerisches Wollen und Schaffen. Er hat der bildenden Kunst ganz neue Darstellungsgebiete, ganz neue Formenwelten erobert; und doch ist er, wie nur sehr wenige Andere neben ihm, unwiderstehlich in alle deutsche Herzen gebrungen, weil sein unerschöpflicher Erfindungs- und Gestaltungssinn so ganz und gar erfüllt und durchglüht ist von der naturwüchsigen Kraft der deutschen Volkspheantasie, von der Wärme und Innigkeit des tiefsten deutschen Gemüthslebens.

Es ist sicher die würdigste Todtenfeier des großen Meisters, der uns in diesen Tagen so unerwartet entrisen wurde, wenn wir den psychologischen Ursprung und das allmälige Werden dieser scharf ausgeprägten Eigenthümlichkeit zu belauschen suchen, nur auf diese Weise gelingt es, die bunte Mannigfaltigkeit ihrer genialen Bethätigung in ein festes Gesamtbild zu fassen.

Willst du den Dichter recht versteh'n, Mußt du in Dichters Lande geh'n. An dieses schöne Goethe'sche Wort wird man unwillkürlich gemahnt, wenn man Schwind's Schaffen in seiner

*) Illustrierte Deutsche Monatshefte.

inneren Nothwendigkeit begreifen will. Die Macht der Jugendeindrücke hat Schwind's gesammte Richtung bestimmt, thut in allen seinen Werken klar erkennbar wieder.

Moriß von Schwind war am 21. Januar 1804 in Wien geboren. Das fröhliche, reich bewegte Volksleben der damals noch so heiteren Kaiserstadt fesselte und ergöhte von früh auf die Phantasie des begabten Knaben. Zugleich aber wurde ihm das Glück zu Theil, das großstädtischen Kindern so selten zu Theil wird, den Zauber großer landschaftlicher Natur schon früh kennen zu lernen und mit reinem und feinem Herzen voll und ganz in sich aufzunehmen; ein längerer Aufenthalt bei einem Oheim, einem Forstbeamten mitten in den tief ernsten Bergen und Urwäldern des Böhmerwaldes, erfüllte ihn mit den holden Träumen und Schauern stiller Waldeinsamkeit, mit den unvergeßlichen Bildern der machtvollen Poesie urwüchsigter Bäume und ihres geheimnißvollen Knisterns und Flüsterns. Mit frommem Eifer versenkte sich seine träumerische Gefühlsinnerlichkeit in die Geheimnisse der katholischen Glaubensvorstellungen; im weißen Schmudgewande dem Priester als Ministrant dienen zu dürfen, war ihm heiß ersehnte Freude. Und nun kamen die Jünglingsjahre mit ihrem ringenden Bildungsstreben. Es war die Zeit, in welcher die Dichtung der sogenannten romantischen Schule alle Gemüther beherrschte. Tief mit seiner sinnig poesievollen Märchenphantastik, die neu entdeckten Sagen- und Volksliederschätze, die neu geweckte Begeisterung für die Herrlichkeit des deutschen Mittelalters mit seiner blühenden Kunst und ehrbaren Sitte, mit seinem Minnedienst und Ritterthum, übten den mächtigsten Einfluß; und Schwind wurde von diesen Einflüssen um so tiefer berührt, da er schon seit seiner Schulzeit in innigster Freundschaft mit Bauernfeld und Nikolaus Lenau und Anastasius Grün stand, in denen die dichterische Werbelust ungestüm gährte und die ganz und gar in dieser Welt der Romantik lebten.

Und zu den Anregungen der romantischen Dichtung traten nicht minder durchgreifend die bedeutendsten musikalischen Anregungen. Seine Mutter, eine hochgebildete Frau, war eine durch und durch musikalische Natur; in dem kleinen abgelegenen Hause, in welches sie sich als Wittwe zurückgezogen hatte, wurde emsig Musik gepflegt, und Schwind selbst theilte sich mit Leidenschaft an diesen Uebungen. Die großen Sondichtungen Haydn's, Mozart's und Beethoven's, des damals nur von Wenigen in seiner Größe und Bedeutung erkannten, drangen in das tiefste Wesen Schwind's ein; Beethoven, der im Hause der Mutter verkehrte, erwies ihm manche freundliche Gunstbezeugung, Schubert und Lachner wurden ihm treu verbundene Freunde. Schwind folgte, den bereits begonnenen Universitätsstudien entsagend, seinem drängenden inneren Berufe zur bildenden Kunst. Und bald erkannte er, der durch die große klassische Musik Geschulte, daß, was ihm die damals sehr verwahrloste Wiener Kunstakademie bot, für seine hohen Ziele und Ideale zu eng sei. Es lockte ihn die eben erstehende Größe des Münchener Kunstlebens. Im Herbst 1828 siedelte der Bierundzwanzigjährige nach München über. Hier sah und fühlte er, was großer historischer Stil in der bildenden Kunst ist. Mit begeisterter Hingebung schloß er sich an Cornelius und Julius Schnorr.

Alle diese bunten und wechselnden Eindrücke, welche jeden oberflächlichen Sinn verwirrt und zerstreut hätten, mußte die naive und ursprüngliche Künstlernatur Schwind's fast spielend zu fester und schönheitsvoller Bildungsharmonie in sich zu vereinigen. Die süßliche Leichtlebigkeit und der gemüthvolle Humor des Wiener Naturells, die Lust und Freude an fröhlichem Volksleben, die Innerlichkeit unbefangener Gläubigkeit, das rege Gefühl für den Zauber der deutschen Berg- und Waldnatur, die innige Versenkung in die deutsche Sagen- und Märchenwelt und in die romantische Auffassung des Mittelalters, die musika-

lische Melodienfülle der Seele und die Uebertragung des musikalischen Wohlklangs auf die Führung der Linien und Farben, herzzewinnender Sinn für Anmuth und Schönheit, sicherer Tact für das einfach Hohe und Stilvolle, das sind die Elemente, welche sich in Schwind zu wunderbarstem und wundervollstem Zusammenwirken verschlingen, welche seiner nie rastenden Erfindungskraft immer neue Stoffe und Motive, immer neue Formen und Formverbindungen zuführen, und deren künstlerische Ausgestaltung sich in ihm zu um so tieferem Gehalt und zu um so reinerer Schönheit und Idealität steigert, je ernster und gewissenhafter er die improvisatorische Leichtigkeit seines Erfindens und Schaffens überwachte, je länger er in stillem Sinnen seine Pläne und Entwürfe unablässig fortbildend und vervollkommnend in sich herumtrug.

Schwind ist Romantiker durchaus, aber gleich Uhland und Karl Maria von Weber ergreift er nur das Gesunde und Unvergängliche der Romantik.

Von Anbeginn waren die Neigungen des jungen Künstlers bestimmt ausgeprägt. Schon aus Wien hatte er Federzeichnungen mitgebracht, welche Lust und Leid eines mittelalterlichen Sängers; das Ritterthum in Krieg und Frieden, die ergöglichen Abenteuer einer Wiener Landpartie darstellten. Schon hatte er in Aquarell eine reizende Humoreske, die Geschichte eines wunderlichen Heiligen, ausgeführt. Die Leiter des Münchner Kunstlebens konnten daher nicht in Zweifel sein, welche Aufgaben sich für ihn eigneten. Im Bibliothekzimmer der Königin im Neuen Königsbau malte er Wanddecorationen aus Tieck's Märchen, aus Fortunat, aus Genoveva, aus dem Runenberg und aus dem gestiefelten Kater, aus dem Octavian und aus dem Zerbino; in der heiteren Arabeskenwelt der anmuthigen Umrahmungen entfalteten sich das bunte phantastische Treiben Rothhäppchens, des Däumlings, des blonden Eckbert, der schönen Magellone und

der Melusine. Für die Burg von Hohenschwangau entwarf er eine Folge von Bildern aus der anmuthigen Sage von der Reismühle bei München und von der Herkunft Karl's des Großen aus dieser Mühle. Und für den von Schnorr ausgemalten Saal Rudolph's von Habsburg erfand er eine Friescomposition, welche Schnorr selbst ausführte. In einem reichen Zuge von Kindergestalten auf Goldgrund strahlt und blüht der Segen und Wohlstand des Friedens und der bürgerlichen Ordnung, ein buntes fröhliches Gewimmel von Landleuten, Jägern, Fischern, Handwerkern, Fabrikanten, Fuhrleuten und Schiffen, Künstlern, Gelehrten, Kriegern und Staatsmännern, voll köstlicher Laune und Ironie, voll heiterer Lebensfülle.

Bald aber trat Schwind auch mit größeren Schöpfungen auf, die das Gebiet des bloß Decorativen überschritten. Bald war er einer der gefeiertsten deutschen Meister.

Es ist ein hoher Genuß, die zahlreichen Werke Schwind's, von denen die meisten in trefflichen Stichen und Photographien verbreitet sind, mit einander zu vergleichen. Ueberall tritt seine naive Ursprünglichkeit, seine unbeirrte Eigenart, seine tiefe Empfindung, seine hohe künstlerische Begabung, sein gewinnender Schönheitsfönn glänzend zu Tage. Dennoch machen sich Werthunterschiede geltend. Und man sieht leicht, welche Aufgaben ihm nur von Außen kamen, welche Schöpfungen der innerste Erguß seiner Seele sind, das volle naturnothwendige Ausströmen seiner vollen und ganzen Persönlichkeit.

Schwind hat eine stattliche Reihe von Historienbildern gemalt, geistlichen und weltlichen Inhalts, in Fresco und in Del. Am meisten Ruf in diesem Gebiet haben sich die Frescomalereien in der Kunsthalle und im Sitzungssaal der ersten Kammer in Karlsruhe und die Frescogemälde auf der Wartburg erworben. Die Grenze Schwind's liegt offen vor Augen. Für das Höchste der großen Kunst fehlte ihm die Tiefe des Leidenschaftlichen und

Erhabenen, die markige Kraft, selbst die unerläßliche Beherrschung lebensgroßer Gestaltung und energischer Farbe. Sein Sängerkrieg auf der Wartburg, von so wunderbarer Kunst er ist in dem reinen und feinen Aufbau der Composition und in der reichen Mannigfaltigkeit der einzelnen Gestalten, steht weit unter den Zielen und Forderungen, an deren Erfüllung uns Meister wie Cornelius und Schnorr und Kethel gewöhnt haben. Die Bilder im Treppenhause der Kunsthalle zu Karlsruhe, vor Allem die Darstellung der Einweihung des Freiburger Münsters unter Berthold von Zähringen, sind nur genrebildliche Darstellungen der Herrlichkeit des mittelalterlichen Kleinlebens, der schönen Frauen und Mädchen mit ihren züchtig kleidsamen Trachten, der stolzen Ritter und handwerkstüchtigen Bürger; freilich innerhalb dieser Begrenzung von entzückendster Poesie, Lebendigkeit und Schönheit. Wo dagegen die stille Innigkeit und Sinnigkeit eines vorwaltend lyrischen Gemüths ausreicht, da ist Schwind auch in der großen historischen Kunst von hinreißendster Wirkung. Seine allegorischen Bilder des Friedens und des Wohlstandes und der hervorragendsten Bürgertugenden im Sitzungssaal der ersten Kammer zu Karlsruhe sind in Auffassung und Gestaltung von dem reinsten Geist der italienischen Renaissance durchhaucht. Und wer kehrt nicht immer und immer wieder, mit jedesmal erneutem Entzücken, zurück zu dem Freskenzyklus aus der Geschichte der heiligen Elisabeth, zu den Darstellungen ihres gefeierten heiligen Lebens von ihrem Einzug auf der Wartburg bis hin zu ihrem seligen Tod und Begräbniß in Marburg, zu den Darstellungen der Werke ihrer Barmherzigkeit. Der Geist Benozzo Gozzoli's und Fiesole's liegt über dieser still innigen rührenden Holdseligkeit, wie über einigen seiner Madonnenbilder und über der Jünglingsgestalt des Engels Michael, welcher den Drachen zertritt, die süße Lieblichkeit der Jugendbilder Raffael's liegt.

Und von gleicher Lieblichkeit ist die süße Melodienfülle seiner Bilder im neuen Opernhause zu Wien, besonders seiner Bilder zu Mozart's Zauberflöte und zu Haydn's Schöpfung.

Am ursprünglichsten, am eigenthümlichsten, am meisten ganz er selbst, ist aber Schwind doch besonders in solchen Darstellungen, in welchen er sich, so zu sagen, seine eigene Melodie aufspielt, sei es, daß er den gaukelnden Traumbildern freier Erfindung oder den dämmernden Gestalten der alten deutschen Sagen- und Märchenwelt unvergeßbar poesievolle Körperlichkeit giebt.

Es ist ein Darstellungsgenre, das sich Schwind ganz eigen geschaffen und in das er all sein Köstlichstes niedergelegt hat, all seine Reinheit und Zartheit der Empfindung und zugleich all seine sprudelnde Laune, das träumerisch still in sich Geschlossene und zugleich das glücklich Aufjubelnde seines tief innigen und doch heiter in sich befriedigten Wesens. Es sind, wie er selbst eine dieser Schöpfungen treffend genannt hat, Symphonien; gemalte Symphonien.

Sie werden leben, so lange Gold Gold und Poesie Poesie ist.

Im Jahre 1839 erschien Ritter Curt's Brautfahrt, jenes köstliche humoristische Capriccio nach Goethe's bekanntem Gedicht. Oben auf dem stattlichen Ritterschloß die Vorbereitungen zum Hochzeitsfest; dann in Walde'schlucht der Zweikampf, in welchem der Ritter siegt, aber nichtsdestoweniger tüchtig gebläut wird; dann die unerwünschte Begegnung mit dem verlassenen Schätzchen, das er auch als Amme, wie einst als Jungfrau, liebenswerth findet; und unten im Mittelpunkt des Bildes das volksbelebte Jahrmarktstreiben eines malerischen Bergstädtchens, die Verfolgung des Ritters durch drängende Manichäer, die Ergreifung desselben durch die Häfcher, das Entsetzen der Braut und ihrer vornehmen Sippe. »Widersacher, Weiber, Schulden, ach kein Ritter wird sie los!« Und doch sind alle diese Abenteuerlichkeiten und Fährlichkeiten nur der Anlaß und das einheitliche Band

des bunten wogenden Volksgewühls, das sich dort auf offenem Markt inmitten all der alten gothischen phantastischen Häuser mit ihren lauschigen Erkern und steilen Siebeldächern lustig entfaltet. Lust und Leben, lachende Schönheit, schallhafte Laune überall!

Und neben dieser sprudelnden Humoristik steht die zart innige Lyrik jenes herrlichen Liebesidyllions, dem der Künstler die Anordnung und den Namen der Symphonie gab. Man sagt, das Motiv habe der Künstler dem Herzenserlebniss einer ihm befreundeten Sängerin entnommen. Vier Bilder von verschiedener Größe, Gestalt und Stimmung, in aufsteigender Linie sich aneinanderreihend, von sinnig reicher Arabeskenwelt gemeinsam umrahmt. Im unteren Bilde die heitere Introduction, das Allegro, ein Dilettantenconcert in festlich geschmücktem Saale; hoch ragt eine hochgewachsene elegante Jünglingsgestalt hervor, über die Köpfe der Muscicirenden hinüberblickend nach der Sängerin, deren seelenvolle Stimme so tief in sein Herz bringt. Im zweiten Bilde das Adagio, die Begegnung der Liebenden in einsamer Felsgegend. Im dritten Bilde das Scherzo; ein buntbewegtes Masken- und Carnevalsfest, aus dessen rauschenden Reigentänzen sich das liebende Paar zurückgezogen hat, sich die gegenseitige Liebe gestehend, das Jawort wechselnd. Und zuletzt im obersten Schlußbilde das glückselige Finale; im offenen Reisewagen das jungverheirathete Paar, im Hintergrund in blühender Landschaft die reizende Besizung, die des Mannes Eigen ist, die junge Frau ist im Wagen aufgestanden und läßt sich von dem geliebten Mann all die Dertlichkeiten erklären, die fortan ihre Heimath und die Stätte ihres Glückes und ihrer Liebe sind. Die liebliche anmuthige Arabeskenornamentik, welche die einzelnen Bilder umrankt und umrahmt, in der reinsten Stilweise Raffael's und Giovanni da Udine's gehalten, trägt dazu bei, die lyrischmusikalische Stimmung dieser anmuthig heiteren Dichtung zu verinnerlichen und zu vertiefen. Liebe denkt in süßen Tönen.

Eine neue Welt tieffter Empfindung und Schönheit thut sich vor uns auf, wenn wir nun in die anmuthige und doch so sinnig gedankenvolle Welt jener Bilder Schwind's treten, deren Stoffe und Motive er aus der unverfiegbaren Quelle des deutschen Märchens schöpfte.

Glänzend wurde 1854 diese Bahn von Schwind eröffnet in der Geschichte vom Aschenbrödel. Auch hier wieder eine Reihenfolge von drei eng miteinander verbundenen Bilderreihen; jede einzelne Reihe zerfällt in mehrere Sonderbilder, deren feingegliederte architektonische Anordnung und zierlichste Arabeskenumrahmung deutlich auf die Bestimmung hinweist, der heitere malerische Wandschmuck einer heiter schönen Renaissance-Villa zu sein. Und auch hier wieder dieselbe tief musikalische Grundstimmung. Im ersten Bilde die Introduction. Im malerisch stattlichen Vorhof eines reichen Palastes unten die gesattelten Rosse, welche die stolzen Schwestern besteigen, um auf den Ball des Prinzen zu eilen, oben auf dem Söller das arme Aschenbrödel, welche von der zürnenden Mutter in die Küche getrieben wird; und in den gesonderten Seitenbildern einerseits die Toilette der stolzen Schwestern, bei welcher das Aschenbrödel demüthig Hilfe leistet, andererseits das trauernde Aschenbrödel in der Küche, liebevoll von der guten Fee beschützt; kleinere Arabeskenbilder erinnern an die gleiche Noth der armen Psyche und des guten Dornröschens. Im zweiten Bilde das Allegro. Das Bild ist in drei Felder getheilt; im schmalen reich decorirten Mittelfelde in der Mitte ein Bild von bescheidenem Format, es stellt den Nachtwächter dar auf der Zinne des mächtigen Königsschlusses in mondbeglänzter Zaubernacht, oben und unten kleinere Arabeskenbilder des schlafenden Dornröschens und der schlafenden Psyche; dann auf dem einen Felde im festlichen Ballsaal, dessen Kronleuchter pfeilesendende Liebesgötter umschwärmen, das Hereintreten des von der Fee festlich geschmückten Aschenbrödel in

strahlender Schönheit, der Prinz sinkt ihr liebeberauscht zu Füßen, staunende Verwunderung und Bewegung auf allen Gesichtern, Aerger der Eltern und der Schwestern, die sie zwar nicht erkennen, aber ihre eigensüchtigen Anschläge auf das Herz des Prinzen durch diese unerwartete Erscheinung arg bedroht sehen; und auf dem anderen Felde ein Blick auf die reiche landschaftliche Schönheit des kunstvollen Gartens, der Prinz findet den Schuh des lieblichen Mädchens, die liebevolle Fee, gefolgt von den jubelnden Liebesgöttern, trägt hoch in den Lüften die Schlafende zurück in ihr altes Elend. Im dritten Bilde das Finale. Was in den Arabeskenbildern, in der Erlösung Dornröschens und der Psyche, heiter vor klingt, das erfüllt und vollendet sich in der siegreichen Beherrschung Aschenbröbels; in dem einen Seitenbilde das suchende Liebessehnen des Prinzen, in dem anderen das Abweisen der stolzen Schwestern, die den Prinzen betrügen wollten, mitten aber im großen Hauptbild das kindlich reine Aschenbrödel, die der passende Schuh als die rechte Braut erweist, das freudejauchzende Zufließen des bunten Hochzeitszuges, die humoristische Verspottung der böswilligen Schwestern und Eltern. Eine Zartheit der Poesie und eine frohende Fülle malerischen Lebens, die Keiner vergessen kann, der sich nur einmal in diese liebliche Dichtung hineingeschaut hat.

Und nun folgten die beiden großen Märchenbilder, an welche man jetzt immer zuerst denkt, wenn Schwind's Name genannt wird.

Auf der allgemeinen historischen Kunstausstellung in München im Jahre 1858 wurde Schwind's große Composition aus dem Märchen von den sieben Raben ausgestellt. Sie eroberte sich sogleich alle Herzen; ein edler deutscher Fürst, der Großherzog von Weimar, beehrte sich, sich den schönen Besitz zu sichern; in unzähligen Nachbildungen ist sie verbreitet. Die Composition ist als der Wandschmuck einer langen Galerie gedacht; vielleicht

mochte dem Künstler die Galerie der Wartburg vorschweben, in welcher er die Geschichte der heiligen Elisabeth gemalt hatte. Zuerst als einleitendes Bild ein trauriger Familienkreis, in welchem der Künstler mit seiner Gattin und seiner fröhlichen Kinderschaar leicht zu erkennen ist; in der Mitte die Märchenerzählerin, ihr zur Seite die Gestalt der Malerei, welche den Worten lauscht, das Gehörte bildlich zu verkörpern; die Märchenerzählerin zeigt bedeutsam mit dem Finger nach den sechs Wandbildern des Gemaches, welche, in architektonisch feiner Gliederung durch romanische Säulen und Bogen miteinander verbunden, die Vorgeschichte erzählen, den Fluch der bösen Mutter, daß die sieben Knaben sich in sieben Raben verwandeln sollen, die Verheißung der guten Fee, daß die Schwester die Brüder erlösen könne, wenn sie sieben Jahre schweige und schweigend sieben Hemden spinne. Nun beginnt die Handlung selbst. In grüner Waldlandschaft der beutereiche Jagdzug des Prinzen; doch der Prinz wird vermißt, ein Jäger ruft mit dem Waldhorn, ein anderer deutet nach der Richtung, in welcher er verschwunden. Der Prinz findet in dichter Wildniß die schöne Jungfrau, sitzend in einem Baumstamm, der sie wie eine Nische umschließt, still versenkt in ihre Arbeit. Süßes Erbeben; der Prinz erlöst sie aus ihrem Waldversteck; keusch und unwillkürlich berühren sich die Lippen im ersten Kuß erster Liebe. Hochzeit; das erste Glück der jungen Ehe. Wunderbar tief weiß der Künstler den schlummernden tragischen Zwiespalt vorzubereiten und zu begründen. Auch gegen den Gatten vermag die durch das Gelübde Gebundene das Schweigen nicht zu brechen; den Gatten ergreift Argwohn und bange Ahnung von etwas unheimlich Dämonischem, da selbst die Stille der Nacht sie von ihrer beharrlich emsigen Beschäftigung an der Spindel nicht abrufft. Das Dämonische und Gespenstige bricht herein. Die junge Königin ist Mutter von Zwillingssöhnen; bei dem ersten Bad werden diese in Raben

verwandelt und entfliegen. Nun die düsteren Nachtbilder des Behmgerichts, der Verurtheilung, der Abführung zum Scheiterhaufen. Mit derselben feinen Kunst, mit welcher der Künstler das Kommen der tragischen Verwickelung vorbereitete und verkündete, deutet er hier auf das Unaussbleibliche glücklicher Lösung; die Fee erscheint der Gefesselten, die Sanduhr hoch emporhaltend, zum Zeichen, daß nur noch wenige Minuten fehlen, bis die Zeit des verhängnißvollen Schweigens vorüber ist. Zuletzt das in Glück und Jubel strahlende Schlußbild. Die Fee hat den sieben Raben im Walde die von der Schwester gesponnenen Hemden überbracht; sie sind erlöst vom bösen Bann. Die letzte Stunde des siebenten Jahres ist erfüllt. Auf weißen Rossen kommen die entzauberten Brüder freudig herangebraust, die heranschwebende stolzsöhne Fee bringt die glücklich lächelnden Zwillingskinder, denen die gefesselte Mutter glücklich entgegenjubelt, der Gemahl umfaßt inbrünstig küssend die Füße der Treugeliebten, das Volk jubelt und jauchzt wogend und drängend, die Fenster ziehen beschämt und hastig von dannen; ein vollströmender Hymnus der Freude, rührend und versöhnend.

Das jüngste und leider auch das letzte Bild war die künstlerische Ausgestaltung des Märchens von der schönen Melusine. Wir stehen Alle noch unter dem frischen Eindruck. Es ist als Friesverzierung eines Rundbaues gedacht. Traumbefangen sitzt Melusine in kühlem Wassergrunde in ihrer dunklen Felsgrotte; milde lächelt ihr Mund, Ahnungen froher Zukunft ziehen durch ihre Seele. Und nun tritt sie, die wunderschöne Wasserfee, in alle Lust und in alle Pein des Lebens. Wir sehen das Werben des schönen Jünglings, des Grafen Raimund, um Melusine und das holdverschämte Geständniß der Gegenliebe. Wir sehen in lachend heiterer Landschaft das glänzreiche Hochzeitsfest, das Heransprengen der Brautjungfrauen in lustiger Cavalcade, die staunende Ueberraschung der Sippe und Gefolgschaft des Grafen,

das beglückte Willkommen des Brautpaares. Wir sehen, wie auf hohem Balcon die junge Gattin dem liebenden Gemahl den über Nacht wundersam erstandenen Thurm zeigt und ihm das Gelübde abnimmt, daß er sie niemals belauschen wolle, wenn sie sich in diesen geheimnißvollen Thurm zurückzieht. Dann aber erblicken wir das wunderbar phantastische Treiben, das sich im Innern des Thurmes in fröhlicher Ungebundenheit abspielt, das jauchzende jubelnde Leben der Meerjungfrauen und ihrer Schönheitstrahlenden Königin im quellenden Wasser; eine Nereidendithyrambe, wie sie seit Raffael's Galatea nicht mehr gesungen worden. Es ist die Peripetie, der tragische Umschwung. Böswillige Neugier der Menge erforschte das unheimliche Geheimniß Melusiniens. Noch einmal tritt uns das volle strahlende Glück der beglückten Gatten entgegen, umringt von blühenden Kindern. Aber die Katastrophe ist unaufhaltbar. Die bösen Zungen haben den Argwohn des Grafen erregt. Es ist dasselbe tiefe naturwahre Motiv, das die tragische Wendung in der Geschichte von den sieben Raben herbeiführt; wie kann und darf zwischen Gatten ein so undurchbringliches dunkles Geheimniß walten? In stürmender Eifersucht bricht Raimund das Gelübde, belauscht das geheimnißvolle Nixenleben der Gattin; Scham, Schrei und Entsetzen der badenden Nixen, jammervolles Zusammenbrechen Melusiniens. Es folgt ein dramatisch bewegtes, tief düsteres Nachtgemälde. Der zusammenstürzende Thurm bedroht die Lästernnden, die das Unheil anstifteten; aus den Lüften schwebt geisterhaft die Gestalt Melusiniens heran, ihre jüngsten Kinder in der Wiege liebend zu umarmen; verzweifelter Fliehender des Grafen im Pilgergewand. Zuletzt das ergreifende Schlußbild. An derselben Stätte, an welcher ihre Liebe begann, haben sich die so-jäh getrennten Gatten wiedergefunden; reuig und liebend ist Raimund der Geliebten zu Füßen gesunken, Verzeihung zu flehen; liebend umfängt ihn Melusine, Kuß auf Kuß, in tief inniger Wieder-

sehensfreude ihn zu Tode küßend. Und es ist eine wundervolle Abrundung des Ganzen, daß wir zuletzt Melusine wieder in ihrer einsamen Felsgrotte sehen, still in sich versunken und traumbevangen wie im ersten Bilde; aber nicht mehr milblächelnd in froher Zukunftsbahnung, sondern mit einem Anhauch leiser Wehmuth, gleich als sei ihr stilles Träumen durchzogen von dem Angedenken all der süßen Lust und all des entsetzlichen Leids der unwiederbringlichen Vergangenheit; der Kranz auf ihrem Haupte ist verwelkt, ihre einst so süßen Zukunftshoffnungen sind abgeblüht.

Dies ist die innige sinnige Welt der schönsten Schöpfungen Schwind's.

Wir haben nun ihre künstlerische Form zu betrachten.

Schwind's Märchenbilder sind nicht Illustrationen in dem gewöhnlichen Sinne, daß sie nur die bedeutendsten und malerisch brauchbarsten Situationen eines gegebenen Worttextes in ein Bild übersetzen; es sind selbständige, fest in sich abgeschlossene Kunstwerke, die durchaus auf sich selbst ruhen, durchaus sich aus sich selbst erklären. Frei schöpferisch erzählen sie ihre eigenen Geschichten; nur daß sie, statt der Sprache des Wortes, die Sprache bildlicher Form und Farbe verwenden. Spricht man mit Recht von Ländlern, so kann und muß man Schwind einen Bilderdichter nennen. Und zwar einen Bilderdichter der echten Art, der seine Stoffe aus tief innerster Erfindung und Empfindung wandelt und umschafft, nicht in eitler Willkür, sondern aus dem echt künstlerischen Drang und Bedürfnis, die in den entlehnten Motiven schlummernde Poesie zu gehaltvoller und schönheitsvoller Kunstidealität zu klären und zu vertiefen. Es ist ein wunderbar genialer Griff, wie der Künstler durch die Zusammenstellung des Märchens vom Aschenbrödel mit dem Märchen von der Psyche und vom Dornröschen die Idee von dem endlichen und unausbleiblichen Sieg der gedrückten und mißhandelten Unschuld zu

warm beseelter Eindringlichkeit emporhebt, gleichwie Shakespeare durch die Einfügung und Nebeneinanderstellung von Parallelhandlungen die Stimmung und Grundidee der Haupthandlung zu vertiefen und zu verstärken pflegt. Und das unscheinbare Volksmärchen von den sieben Raben ist erst unter dem belebenden Zauberstab Schwind's, welcher Züge verwandter Märchen hineinbildete und fortbildete, zu der poesievollen Gestaltung erfüllt und vollendet worden, in welcher es fortan unvergeßlich in der Phantasie des Volkes leben wird, zu dem herzgewinnenden Singen und Sagen von der Herrlichkeit und Sieghaftigkeit selbstloser Aufopferung und Pflichttreue. Und wie großartig, ja wie weisheitsvoll ist die Umbildung und Vertiefung des Märchens von der schönen Melusine! Das Volksmärchen selbst bot nur geringen Anhalt. Es hat einen dogmatisirenden Zweck. Es legt das Hauptgewicht auf den Gedanken, wie sträflich es sei, wenn das unheimlich gespenstige Nirenwesen sich in das helle Tageslicht des Menschenthums drängt; es verzettelt sich daher in die episodischen Geschichten vom Schicksal der Söhne, die durch körperliche Ungehalt und maßlosen Sinn den Fluch, Kinder einer geisterhaften Nixe zu sein, büßen müssen; der Graf geht büßend zum Papst und wird durch dessen Segen erlöst von dem Makel, Gemahl einer Nixe gewesen zu sein. Und auch Tiedt hat sich noch ganz wörtlich an das alte Volksbuch gehalten. Erst Schwind hat der alten halbverklungenen Sage in das tiefste Herz geschaut und sie zu jener einfach schönen, allgemein menschlichen, tief rührenden Geschichte gemacht, die ihren überwältigenden Eindruck auf kein fühlendes Gemüth verfehlen kann. Der ergreifende Zug, daß Melusine in heißer Leidenschaft den Geliebten zu Tod küßt, gehört einzig und allein der zarten Phantasie Schwind's an.

Mit der hoheitsvollen Poesie des Inhalts steht die hoheitsvolle Poesie der künstlerischen Formengebung in innigstem Einklang, in innigster Durchdringung und Wechselwirkung. Wie

nahe lag gerade bei diesen romantischen Stoffen, welche Schwind mit Vorliebe ergriff, die Absichtlichkeit des Alterthümelns und Deutschthümelns, wie sie noch immer unter den Nachzüglern des sogenannten Nazarenenthums anspruchsvoll fortwucherte! Schwind's echte und naive Künstlernatur, herangereift und gebildet unter den Anregungen des großen Münchner Kunstlebens und der hohen Vorbilder der Antike und der italienischen und deutschen Renaissance, war sicher vor solcher Irrung. Schwind spricht die Formensprache der vollen und lauterer Schönheit, die Formensprache des hohen Stils.

Schwind ist von überaus feinem Sinn für Schönheit und Anmuth, namentlich in der Gestaltung weiblicher Gestalten. Was man von Raffael gesagt hat, *tutto e simpatico*, Alles ist unmittelbar herzwinnend in ihm, das gilt auch von Schwind durchaus. Und Schwind ist von überaus feinem Sinn für melodischen Wohlklang und rhythmische Gemessenheit der Linienführung. Nicht bloß in der strengen Zeichnung, die fern von allen Neußerlichkeiten sich immer nur auf die einfachsten Ausdrucksmittel beschränkt, und nicht bloß in der Behandlung seiner Gewandmotive, die so warm und innig beredt und zugleich so plastisch einfach und klar sind, daß jeder Bildhauer in der Kunst der Gewandung mit dem fruchtbringendsten Nutzen bei ihm in die Schule gehen kann, sondern vor Allem auch in dem kunstreichen Aufbau der Composition, deren klare Uebersichtlichkeit, sinnige Raumvertheilung und schwungvolle Linienrhythmik um so reiner und eindringlicher sich in das Gemüth senkt, da keine Härte und Gewaltthätigkeit in den Stellungen und Bewegungen an die Mühe des überlegenden Künstlers mahnt, sondern dies Alles nur als die ganz natürliche, sich ganz von selbst verstehende Daseinsform der gegebenen Situation, als das leichte und freie Spiel und die innere Nothwendigkeit der Sache selbst erscheint. Besonders das letzte Werk Schwind's, die Geschichte der Melusine, ist gerade

auch nach dieser Seite der künstlerischen Form von gar nicht genug zu bewundernder, von immer neu entzückender Vollendung. Die tief ergreifende Poesie im rein Menschlichen des Inhalts ist durchglüht und gehoben von der weihervollen Stimmung classischer Schönheit. Es giebt nur ein einziges Beispiel in der deutschen Kunst und Dichtung, welche eine gleiche Verschmelzung eines innig deutsch volksthümlichen Stoffes und höchster classischer Kunstidealität in sich vollzogen hat; es ist Goethe's Hermann und Dorothea.

Nur wenn wir diese Eigenthümlichkeit der Kunstweise Schwind's uns klar zum Bewußtsein bringen, gewinnen wir den richtigen Standpunkt zur Beurtheilung seines Colorits. Schwind hat mehrfach den Versuch gemacht, seine Erfindungen und Compositionen als Delbilder zu gestalten; Keiner kann sich verhehlen, daß sie durch dieses reichere Farbenmaterial nicht gewonnen haben; sie wirken im Stich oder als Aquarell weit günstiger, weit poesievoller. Allerdings ist es wahr, daß Schwind die Deltechnik nicht beherrschte; es war zum Theil das Gefühl der eigenen Schwäche und Unzulänglichkeit, wenn er oft, wie er sich in seiner humoristischen Sprache ausdrückte, über die »Malenkönner« spöttelte. Aber nicht minder wahr und gewiß ist, daß das Mißlingen dieser Uebersetzung seiner Märchenbilder in Deltechnik nicht bloß das zufällige Ergebnis zufälligen persönlichen Unvermögens war, sondern vielmehr die unausbleibliche Nothwendigkeit der Eigenthümlichkeit dieser Bilder selbst. Das Traumhafte und Visionäre ihrer Grundstimmung verträgt sich nicht mit den realistischen Forderungen der Delfarbe. Fresco und Aquarell in ihrer mehr zeichnerischen Haltung sind dieser Stimmung zusagender. Das Fresco aber und ganz vornehmlich das Aquarell behandelt Schwind mit vollendeter Meisterschaft; das Aquarell weiß er zu so selbständig musikalischer Wirkung zu steigern, daß Schwind innerhalb dieser Begrenzung sogar ein

trefflicher, sogar ein großer Colorist genannt werden muß. In diese musikalische Verwendung seines Colorits ist eines seiner allerwesentlichsten Kunstmittel. Wer vergißt den wirksamen Farbengegensatz in der Aquarelle von den sieben Raben, das Trübe und Schwere in den Leidensscenen, den hellen strahlenden Sonnenglanz im Bild von dem Spaziergang des beglückten jungen Paares, die jubelnde Farbenheiterkeit im Schlußbilde der Sühne und Erlösung? Und zumal die Farbenscala in der Geschichte der Melusine! Es ist eine Symphonie für sich; zuerst traumbehangen ahnungsvoll, dann voll warmer strahlender Tagessonne, dann immer ernster und düsterer, zuletzt wieder mild beruhigt in gedämpfter Helle ausklingend.

Jedoch die Lust und Kraft des Erfindens und Gestaltens war in Schwind so unerschöpflich, daß wir nur ein sehr unvollständiges Bild seiner Thätigkeit gewinnen würden, wollten wir uns einzig auf diese cyklischen Compositionen beschränken.

Schwind hat eine Reihe von Delbildern geschaffen, welche namentlich seine bezaubernde Waldromantik liebenswürdig und tief innig zur Darstellung bringen. Schon die reich ausgeführten poesievollen landschaftlichen Hintergründe in den historischen Bildern Schwind's beweisen, daß Schwind, was Poesie der Empfindung und Feinfühligkeit des malerischen Blicks betrifft, einer der trefflichsten deutschen Landschaftler ist.

Und mit behaglicher Vorliebe erging sich Schwind's Phantasie im Holzschnitt und in der Radirung. In Kalendern und Almanachen, in den Münchener Silberbogen und in den Fliegenden Blättern hat er diese Kunst mit entzückender Meisterschaft ausgeübt und in sie eine der wesentlichsten Seiten seines Naturells, die in seinen historischen Bildern keine Stätte fand, niedergelegt. Ungebunden von den Forderungen treuer Naturwiedergabe, bot ihm diese Kunst freien Spielraum für seinen Zug nach dem Phantastischen und Humoristischen. Und es ist nicht zu sagen,

wie kerngesund, wie gemüthsinnig deutsch, wie unwiderstehlich liebenswürdig uns der Künstler gerade hier, in dieser köstlichen kleinen Bilderwelt entgegentritt. Nichts von jenem düster Mächtlichen, von jenem unheimlich Dämonischen, in welches der Kupferstich und Holzschnitt der alten deutschen Meister so gern hinübergreift; überall nur zarte Anmuth oder lachende Laune voll Schnurren und Schwänken. Zart innig ist das schöne Blatt von der stillen Beschaulichkeit des alten Einsiedlers, wie er in einsamer Waldwildniß sich sein Grab gräbt und zu seinem Erlöser betet; zart innig und zugleich voll fröhlicher Lebenslust sind die holden Arabeskenphantasien, welche den sorgenbannenden Genuß des Rauchens und Zechens an uns vorüberführen. Aber von sprudelndem Humor sind die Blätter, in denen die Zwerg- und Gnomenwelt des Märchens und die Thiere der alten Thierfabel ihr komisch phantastisches Wesen treiben, oder in denen der Künstler in selbständig freier Erfindung allerlei Gestalten und Geschichten schafft, um Empfindungen des deutschen Volksgemüths zu verkörpern und gelegentlich sinnige Lebensweisheit zu predigen. Wie voll des wundervollsten Humors ist z. B. jenes herrliche Blatt, welches uns darstellt, wie die Gnomen verwundert an der großen Zehe der Bavaria herumkuscheln! Wie köstlich ist das Märchen vom gestiefelten Kater! Und wie entzückend innig und scherzend ist das Blatt vom gestrengen Herrn Winter, der vom ersten Eintritt an, da er bei stiller Nacht die Eisdecke über den Strom spannt, nirgends gern gesehen wird, überall nur schnöde Zurückweisung hört, selbst bei dem geschmückten Weihnachtsbaum, den die Kinder fröhlich umjubeln, und selbst auf dem Ball, der doch erst durch ihn den eigensten Reiz erhält, bis er beim Abschied dem neugeborenen Frühlingskind das erste Schneeglöcklein gutmüthig in die Wiege legt. Und wer gedächte nicht der ergöglichen Geschichte des Bauern mit dem Esel, die eindringlich lehrt, daß man verrathen,

verkauft und verloren ist, wenn man es allen Leuten in der Welt recht machen will. Es ist eine Fülle der naivsten und lebensvollsten Motive und eine Kraft gemüthlich humoristischer Individualisirung in diesen Blättern. In jedem Strich sieht man, daß diese freiere Kunstart, wie sie von unseren altdeutschen Meistern verkräftigt ausgebildet war, der stillen Sinnigkeit und übersprudelnden Laune des Künstlers innerstes Bedürfnis ist.

Dieselbe sinnige und humoristische Phantasie und Empfindungsweise zeigt sich auch in den geistvollen Entwürfen, welche Schwind für kunstgewerbliche Ornamentik erfand. Die bayerischen Kunst- und Gewerbeschulen besitzen reiche Mappen solcher Entwürfe, besonders die Nürnberger Kunstschule.

Im Sommer 1857 saß ich mit Schwind in einem Kaffeehause zu London. Da fiel sein Auge auf den strahlenden Kronleuchter, dessen Gasflammen aus Brennern emporflamnten, welche Wachskerzen nachgebildet waren. Es war ergötzlich zu hören, wie lustig er über die Kermlichkeit dieses Motivs spottete, daß er humoristisch das Erzeugniß einer bankerotten Seifensiederphantasie nannte, und wie er sogleich ein Märchen von Elfen und Gnomen improvisirte, die einen phantastischen Fackeltanz aufführten. Daran muß ich immer denken, wenn ich Schwind's kunstgewerbliche Zeichnungen durchblättere. Schwind's Ornamentik geht nicht, wie die Ornamentik der Griechen und größtentheils auch die Ornamentik der Renaissance, von der eigenartigen Zweckbestimmung des zu schmückenden Gegenstandes aus, das innere stumme Leben desselben zu berebten, klar verständlicher Kunstform emporhebend; Schwind's Ornamentik ist durchaus freie selbständige Dichtung, die sich zum Gegenstand verhält wie die überquellende spielselige Melodie des Musikers zum Wort des Dichters. Sie ist entweder phantastische Märchendichtung, die die kahle Eintönigkeit der prosaischen Welt mit dem bunten Gewimmel neckischer Naturgeister belebt und umzieht, oder sie

ist humoristische Idylle, welche sich gemüthvoll in die bei dem Gebrauch vorherrschende Stimmung versenkt. An den Henkeln der Krüge, Blumentöpfe, Tafelauffäge, treiben die Gnomen ihr spukhaft geschäftiges Wesen, Blumenvasen umtanzen Elfen, am Rande von Fischschüsseln tummeln sich Nereiden. Uhrgewichte erscheinen in der sinnigen Gestalt von Freude und Leid oder von Tag und Nacht. Die feuergefährliche Petroleumlampe wird von einer rüstigen Schaar von Feuerwehrmännern erstiegen, welche ihre Schläuche auf die brennende Flamme richten. Auf einem Handschuhkästchen steht oben eine anmuthige Frau, unten ein schmachtender Ritter. Auf einem Briefbeschwerer müht sich ein Hausknecht ab, einen überfüllten Reisekoffer mit dem ganzen Gewicht seines Leibes zusammenzudrücken. Auf einer Schießscheibe verhöhnt Hanswurst die schlechten Schützen, die ins Blaue geschossen. Ueberall die unerschöpfliche Fülle sinnreichsten Lebens, überall die gemüthvolle Ansprache einer naiven lebenswürdigen Künstlerseele, die auch das Gewöhnlichste und Alltäglichste innig und schönheitsvoll zu vertiefen und zu erklären weiß. Freilich ist nicht in Abrede zu stellen, daß viele dieser Entwürfe ohne Rücksicht auf das Darstellungsmaterial erfunden sind und darum in der Ausführung ins Unhandliche oder Stillose verfallen.

Wir stehen am Schluß dieser reichen Ueberschau.

Schwind starb am 8. Februar 1871.

Je lebendiger wir uns den unendlichen Reichthum dieser gewaltigen und vielgestaltigen Künstlerlaufbahn vor Augen stellen, um so tiefer und inniger wird unsere Trauer über den schweren Verlust, der uns durch seinen frühen Heimgang betroffen hat. Vieles konnten wir noch von seiner rastlosen Schaffensfreude erhoffen; er war ein unablässig Vorschreitender; sein letztes großes Werk, die Geschichte der schönen Melusine, ist zugleich sein vollendetstes.

Wohl ist es richtig, wenn wir Schwind nicht den großen

Meistern der großen historischen Kunst ebenbürtig anreihen. Die höchste Wirkung des künstlerisch Monumentalen war ihm versagt. Aber innerhalb seines Bereiches ist er einzig und unerreicht, ist er einer der ursprünglichsten, liebenswürdigsten, poesie- und schönheitsvollsten Künstler aller Zeiten.

Denn Schönes find' ich nicht, wie lang ich wähle,
Als in der schönen Form — die schöne Seele.

Gottfried Semper*).

(1879.)

Wir feiern in Gottfried Semper nicht bloß den großen Baumeister; wir feiern in ihm zugleich den hervorragendsten Führer einer durchgreifend neuen und bedeutungsvollen Bau-epoche.

Gottfried Semper war weder der Einzige noch der Erste, welcher wieder auf die Bausprache der italienischen Renaissance zurückging; aber er war unter den neuen Renaissance-Architekten weitaus der genialste, der ursprünglichste und selbständigste.

Als Semper sein künstlerisches Schaffen begann, stand die Baukunst noch mitten in den leidenschaftlichen Kämpfen um die Stilfrage, welche seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das gesammte Kunstleben bewegten. Wenn jetzt mehr und mehr die Ueberzeugung herrschend geworden ist und sich in unserem Bauwesen glänzend bethätigt, daß namentlich im Profanbau die Bausprache der italienischen Renaissance der unserem baulichen Empfinden und Bedürfen entsprechendste und darum allgemein bindende Typus sei, wenn jetzt selbst die Schule Schinkel's denselben Weg wandelt, so ist es vor Allem das Verdienst und die epochemachende Bedeutung Semper's, fester und zielbewußter als irgend ein anderer seiner künstlerischen Zeitgenossen, durch die zwingende Genialität seiner großen Monumentalbauten dieses Ziel gewiesen, diesen Sieg errungen zu haben.

*) Illustr. Deutsche Monatshefte.

Die Baugeschichte des letzten Jahrhunderts ist eine lange, wechselvolle Kriegsgeschichte.

Endlich waren die zwar genialen, aber im großen Monumentalbau stillosen Wildheiten und Ausschweifungen des Barock und Rococo überwunden. Die nüchterne Verstandesbildung des Zeitalters der Aufklärung und die überall durchbringende Staatsanschauung des sogenannten aufgeklärten Despotismus hatte einer Stilweise, die wesentlich aus dem Jesuitismus der Kirche und aus der Frivolität eines üppig lieblichen Hoflebens entstanden war, den Boden entzogen. Die Entdeckung von Pompeji und Herculaneum hatte das Kunstgefühl wieder lebhafter auf die Antike gewendet. Winckelmann sprach in seiner ersten Schrift, die man treffend mit Luther's Reformationsthesen verglichen hat, das große erlösende Wort aus, daß der einzige Weg, in der Kunst groß und unnachahmlich zu werden, die Nachahmung der Alten sei, derselbe Weg, welchen einst auch Raffael und Michelangelo eingeschlagen; und zugleich eröffnete Winckelmann in seiner gewaltigen Kunstgeschichte mit genialster Begeisterung und feinsinnigster Sehkraft wieder die Welt der antiken Kunstschönheit, wie sie die verwilderte Barock- und Rococozeit nimmer in solcher Reinheit und einfachen Großheit zu schauen vermocht hatte. Es kam die Zeit erneuten Antikisirens; freilich, da die unerläßliche Grundlage phantasievoller, schönheitserfüllter Wirklichkeit fehlte, zunächst nur sehr nüchtern und äußerlich. Es ist jener einseitige, meist dürftig kahle, zuweilen auch theatralisch prunkhafte Classicismus, welcher in Frankreich mit Soufflot's Pantheon beginnt und bis in die Kunstzeit des ersten Kaiserreiches seine unbeschränkte Herrschaft behauptet, und welcher auch in Deutschland den Schluß des Jahrhunderts beherrschte. Wir wissen, wie besonders in Deutschland unter der Macht der fortschreitenden Bildungsvertiefung und der zunehmenden Alterthumskenntniß an die Stelle dieses

nüchtern äußerlichen Antikisirens gar bald eine genialere und lebendigere Wiedergeburt des Alterthums trat, eine tief innere wahlverwandte Erkenntniß und Nachbildung des Griechenthums, die nach der wahrhaft harmonischen, von innen herausgeborenen Versöhnung des Antiken und Modernen strebte, nach dem Aussprechen deutscher Empfindung und Denkweise in der unverbrüchlichen Klarheit und Höheit der griechischen Formensprache. In der Poesie die antikisirenden Dichtungen Goethe's und Schiller's; in der bildenden Kunst, wenn auch die Höheit jener Dichtungen nicht völlig erreichend, aber doch durchaus aus demselben antikisirenden Schönheitsstreben hervorgegangen, die genialen Zeichnungen des großen Jakob Alsmus Carstens und die echt hellenische Plastik Thormaldsen's. Wie hätte die Baukunst sich dieser großen Bewegung entziehen können? Schinkel wurde der große Begründer einer antikisirenden Bausprache, die in ihrer Formenschönheit und harmonischen Rhythmik in Wahrheit ein wiedergeborenes Hellenenthum genannt werden muß.

Wahrlich, wir wollen nicht vergessen, was die deutsche Baukunst Schinkel und seiner Schule verdankt. Erst durch Schinkel haben wir wieder gelernt, was stimmende Macht, was weichevolle Idealität der Architektur ist. Aber ein verhängnißvoller Widerspruch lag nichtsdestoweniger in dieser ausschließlich antikisirenden Richtung. So congenial und freischöpferisch sich Schinkel in den griechischen Bauformen bewegte und so structiv wahr er selbst in den überraschendsten Formencombinationen blieb, es zeigte sich doch, daß die schönheitsvollen, aber engen und knappen Bauformen des Griechenthums für unsere erweiterten und verwickelteren Baubedürfnisse nicht ausreichend waren. Schinkel sah sich nicht bloß im Kirchenbau zu Stilmischungen gezwungen, die die unmögliche Vereinigung der Gothik und der Antike erstrebten; auch im Bau der Berliner Bauakademie schuf er sich Formen, die dem Grundprincip seiner Bausprache zwar

nicht widersprechen, aber es durch die Verwendung wirksamer Renaissance motive wesentlich erweitern.

Bald erhoben sich andere Richtungen, die der Denkweise und dem Bedürfnis der drängenden Gegenwart gerechter zu werden versuchten.

Der Druck der napoleonischen Kriege hatte uns aus der kosmopolitischen Denkweise des achtzehnten Jahrhunderts wieder zum festen Anschluß an das deutsche Vaterland, zum leider langvergesenen deutschen Patriotismus, der Kampf gegen den verstandesklaren, aber nicht selten flachen und gemüthsleeren religiösen Rationalismus hatte uns wieder zu einer tieferen Erfassung der Religion und des Christenthums geführt; und nur allzu oft überstürzte sich der erste begeisterte Eifer in Deuthümelei, in das krankhaft Frömmelnde, ja sogar in das absichtlich Katholisirende. An die Stelle des Alterthums trat im Denken und Empfinden des jungen Geschlechts wieder das Mittelalter, an die Stelle des Classischen das Romantische. An allen Ecken und Enden, auf allen Straßen und Märkten sprach man mit hochtönender Schwärmerei wieder vom Christlich- Germanischen; und, wie einst in der Kunstherrlichkeit des Mittelalters selbst, sollte vor Allem die Kunst wieder des hohen Berufes eingedenk sein, dies Evangelium der neuen christlich-germanischen Gesinnung zu predigen und zu verklären. Wie in der Malerei aus dieser Stimmung die sogenannten Nazarener erstanden, so erstand in der Baukunst die scharf ausgesprochene Vorliebe für die Baustile des Mittelalters, für das Romanische und insbesondere für das Gothische. In der Gothik meinte man die echt christliche und, wie man damals zwar fälschlich, aber ganz allgemein annahm, die echt deutsche, die patriotisch-germanische Kunst gefunden zu haben.

Und mehr und mehr auch wieder Renaissancebauten. Der unter den Segnungen des Friedens steigende Wohlstand hatte

wieder die Lust an Bequemlichkeit und Stattlichkeit der Wohnung, an Pracht und Monumentalität der großen öffentlichen Bauten hervorgerufen; für diese aus dem unmittelbaren Bedürfnis erwachsenden Forderungen erwiesen sich die mittelalterlichen Formen ebenso unzulänglich als die ausschließlich antikisirenden. Wie sich in München unter der belebenden Kraft großer Aufgaben Cornelius und seine Schule aus Nazarenern zu echten und rechten Renaissancekünstlern emporbildeten, so wurde auch Klenze, der sich gleich Schinkel, wenn auch mit minderer Genialität, am liebsten in rein hellenischen Bauformen bewegte, in seinen Palastbauten wieder zum Stil der italienischen Frührenaissance gedrängt. Und dieselbe Erscheinung fast überall, wo es sich um künstlerisch durchgebildete Wohnräume handelte. Doch weiß Klenze in seinem Königsbau nicht über die ängstlichste und kleinlichste Nachahmung des Palazzo Pitti hinauszukommen; und gar oft sind Renaissancebauten dieser Zeit nur bedauerliche Rückfälle in das alte Popsthum, das man doch längst überwunden meinte. Wirres, rathloses Experimentiren mit allen möglichen und oft auch unmöglichen Stilarten. Wer die Ludwigsstraße in München durchwandert, durchwandert ein baugeschichtliches Album.

Mitten in diese bunt wogende Strömung fiel das erste Auftreten Semper's.

Es ist bewunderungswürdig, wie fest und klar er von Anfang sein Ziel erkannte.

Gottfried Semper, ursprünglich für eine wissenschaftliche Laufbahn bestimmt, hatte den Vortheil einer tüchtigen humanistischen Bildung. Auch die ersten Kunst Anregungen hatte er von der alten Kunst empfangen, als Göttinger Student unter der Führung Otfried Müller's. Als sich daher 1825 der einundzwanzigjährige Jüngling der Baukunst zuwandte und ihn sowohl in München, wo er der Schüler Gärtner's, wie in Paris,

wo er der Schüler des deutschen Architekten Gau war, der leidenschaftliche Streit zwischen den Classikern und Romantikern umwogte, stand sein Herz fest bei den Classikern, obgleich er sich auch das Romanische und Gothische zu eigen machte und sich sogar bei der Herausgabe eines Werkes über den Regensburger Dom betheiligte. Die Entscheidung aber brachten ihm seine langjährigen Studienreisen in Italien und Griechenland. Seine Untersuchungen über die Bemaltheit der antiken Bauwerke und Bildwerke, die eine Frucht dieser Reisen sind, bezeugen, wie selbständig und eingehend er die Denkmale der alten Kunst studirte und durchforschte; nicht minder lebhaft aber beschäftigten ihn auch die großen Bauten der italienischen Renaissance. Und je mehr er von seiner wissenschaftlichen Vorbildung aus gewohnt war, die Formen einer Sprache nicht bloß äußerlich zu erlernen, sondern mit eindringendem Forscherfinn auf deren Ursprung und Wesensbedingung zurückzugehen, um so fester wurde in ihm die Ueberzeugung, daß das erstrebte Ideal eines neuen Baustils, der auf der Grundlage antiken Schönheitsfinnes ruhe und doch die veränderten und erweiterten Anforderungen der modernen Denkweise und Lebensgewohnheit erfülle, nicht erst zu suchen, sondern in dem Baustil der italienischen Frührenaissance und Hochrenaissance bereits in höchster Kunstvollendung vorhanden sei. Diese Einsicht ist ihm der Kern und die treibende Kraft seines gesammten künstlerischen Denkens und Gestaltens geworden.

Die Renaissance als Muster, nicht als Schranke.

Weil unsere Bildung noch wesentlich die Bildung der Renaissance ist, ist auch unsere Kunst noch wesentlich die Kunst der Renaissance. Nicht in mechanischer Nachahmung und Wiederholung, sondern in freier schöpferischer Umbildung und Fortbildung der von der Renaissance eroberten und künstlerisch durchgebildeten unerschöpflichen Formenfülle für die eigenen neuen Ideen und Zwecke.

Mit bitterem Spott sagt Semper in seiner ersten kleinen Schrift, welche er 1834 »Ueber die bemalte Architektur und Plastik bei den Alten« schrieb, von dem Eklekticismus des Münchener Bautreibens:

»Der Kunstjünger durchläuft die Welt, stopft sein Herbarium voll mit wohl aufgeklebten Durchzeichnungen aller Art und geht getrost nach Hause, in der frohen Erwartung, daß die Bestellung einer Walhalla à la Parthenon, einer Basilica à la Monreale, eines Boudoir à la Pompei, eines Palastes à la Pitti, einer byzantinischen Kirche oder gar eines Bazars in türkischem Geschmack nicht lange ausbleiben könne, denn er trägt Sorge, daß seine Probekarte an den rechten Kenner komme. Was für Wunder uns aus dieser Erfahrung erwachsen! Ihr verdanken wir's, daß unsere Hauptstädte als wahre Extraits de mille fleurs, als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte emporblühen, so daß wir in angenehmer Täuschung am Ende selber vergessen, welchem Jahrhundert wir angehören.«

Im Jahre 1834 wurde Semper an die Kunstakademie zu Dresden berufen. Es bezeugt die edle, selbstlose Charaktergröße Schinkel's, daß er es gewesen ist, der dem jungen Künstler, dem außerhalb seiner Schule Stehenden, diese Berufung geebnet und vermittelt hat.

Endlich war für Semper die Zeit gekommen, seine drängende geniale Schöpferkraft zu verwirklichen.

Wo Semper's gedacht wird, da wird immer und überall zuerst seines mächtigen Wirkens und Schaffens in Dresden gedacht.

Die erste Bauaufgabe, welche Semper in Dresden übernahm, lag weit ab von der reinen und freien Renaissancesprache. Es war der Bau der Synagoge. Die Idee des Kirchlichen führte ihn zum romanischen Stil, so wie er auch in einem unausgeführten Entwürfe der Nicolaiikirche in Hamburg den

romanischen Stil verwendete. Die Knappheit der verfügbaren Mittel, auf welche sich die damals noch kleine jüdische Gemeinde Dresdens beschränkt sah, hemmte alle reichere Gliederung, ja nöthigte sogar zu Holzconstructionen und zu lügenerischem Mörtelverpuß, wo auf die Monumentalität des Steinbaues gerechnet war. Gleichwohl tritt auch hier bereits der eigenste Vorzug Semper's, die Meisterschaft der baulichen Charakteristik, glänzend zu Tage. In der mächtigen achteckigen Kuppel, die den quadraten Pfeilerbau beherrscht und abschließt, der feste monumentale Ausdruck der weihewoll ernsten Erhabenheit der gottgeweihten Cultstätte; in den maurischen Motiven der farbenbelebten Decoration, die um so bedeutsamer wirken, je mehr sie in klarer Stilisirung sich von allem willkürlich Phantastischen fernhalten, die Hinweisung auf die Welt des Orients. Es giebt glänzendere Synagogen, aber nur wenige, die so ernst feierlich, so stimmungsvoll priesterlich sind. Und schon zeigt sich hier auch der andere Grundzug Semper's, die Durchführung strengster Stileinheit bis in das Einzelne und Kleinste. Die heiligen Geräthe und Gefäße hat Semper insgesammt selbst gezeichnet.

Bald aber kam für Semper die Möglichkeit der vollen Kraftentfaltung. Ein reicher, kunstfinniger Privatmann, der Bankier Oppenheim aus Königsberg, übertrug ihm die Erbauung einer Villa, in der Neustadt am Ufer der Elbe und die Erbauung eines städtischen Palastes an der Bürgerwiese in der Altstadt. Und der Staat übertrug ihm die Erbauung eines neuen Theaters.

Jetzt zeigte sich in unvergleichlich gewaltiger Monumentalität, wie die Sprache der Renaissance die durchaus natürliche und selbständig durchgebildete Sprache seines Genius sei, wie leicht und neu und eigenthümlich er sich in ihr bewege, wie er die überlieferte Form nicht als festes, bindendes Schema betrachte, sondern sie immer wieder von innen heraus frisch und unmittelbar

aus der innersten Nothwendigkeit und Wesensbedingung der Aufgabe selbst schaffe.

Die Villa Rosa ist sicher eine der vollendetsten Villenbauten der neueren Zeit. Man braucht bloß die Villenviertel Dresdens zu durchwandern, um zu sehen, wie tief sie auf die Dresdener Architektenwelt eingewirkt hat; auch außerhalb Dresdens findet man überall ihre Spuren. Es ist unzweifelhaft, und Semper selbst würde es am allerwenigsten leugnen, daß das Grundmotiv, die Gruppierung der Bohnzimmer um einen großen kuppelbedeckten, mit Oberlicht erhellten Mittelsaal, der berühmten Villa Rotonda Palladio's in der Umgegend Vicenza's entlehnt ist. Aber wie wunderbar feinsinnig und selbstschöpferisch hat es der Künstler verstanden, diesen hellen, prächtigen, heiteren Räumen durch die reiche Holzbekleidung der unteren Wände, mehr als es das italienische Vorbild bot, zugleich das Anheimelnde des traulich Bohnlichen zu sichern! Die Mündung des Gartensalons in eine offene Vorhalle, der vorgelegte geräumige Terrassenbau mit breiten Freitreppen zu beiden Seiten, die stilvollen Veranden am Ausgang des Speisesaales und der Bohnzimmer, die gastlich einladende Eingangsumfriedigung, die leider von dem jetzigen Besitzer abgebrochen ist, geben überall den Eindruck des Offenen, Heiteren, Ländlichen; und dieser Eindruck wird verstärkt und gesteigert durch die fein architektonische Behandlung der Gartenanlagen, die durchaus im italienischen Gartenstil des 16. und 17. Jahrhunderts gehalten sind. Edelste Vornehmheit, eine schönheitsverklärte, genußfreudige Idylle. *E una villa di Toscana*, sagte einmal ein italienischer Pifferaro, als er in diese Villa eintrat.

Und wie hier den italienischen Villenstil, so erweckte Semper im Palazzo an der Bürgerwiese (1845 bis 1848) mit gleicher Freiheit und Selbständigkeit den italienischen Palaststil.

Es ist der mächtigste Palast Dresdens, ganz im Geist der

florentinischen Frührenaissance. Das Untergeschoß ein wuchtiger Rusticabau, die seitlichen Vorlagen mit Rusticasäulen; der Abschluß streng dorisch, Architrav, Triglyphen und Metopen, das Kranzgesims mit vortretenden Mutuli. Der zweite Stock von fester, gebiegener, einfacher Pracht; die Fenster, die durch das an der Mauerfläche weitergeführte Gesims mit einander verbunden sind, von ionischen Dreiviertelsäulen umrahmt und mit Siebelkrönung, die Füllungsflächen zwischen den Fenstern glatt und von einem Carniesglied umsäumt. Zuletzt eine Halbetage, die Felder zwischen den Fenstern mit Reliefs geschmückt. Das Ganze abgeschlossen durch ein kräftiges Hauptgesims, in welchem die Strenge des Unterbaues kraftvoll und doch ruhig harmonisch ausklingt. Einheit und Gleichmaß aller Theile, klare, ernste Monumentalität. Und nicht der geringste Vorzug war es, daß der Innenbau mit diesem machtvoll einfachen Außenbau so durchaus im vollendetsten Einklang stand, die klare Gliederung des Grundrisses, das Höhenverhältniß der Räume und die einfach vornehme Pracht ihrer Wandbekleidung, die stilvolle Behandlung der Möbeln, die Semper bis in das Einzelnste vorgezeichnet und in der Ausführung überwacht hatte, die unaussprechliche, stimmungsvolle Poesie des Treppenhauses. Es ist ein Jammer, daß jetzt unter einem neuen Besitzer modernster französischer Ungeschmack diese vollendete Harmonie des Innenbaues und Außenbaues von Grund aus vernichtet hat.

Gleichzeitig mit der Villa Rosa baute Semper das Dresdener Theater (1838 bis 1841).

Semper selbst hat in seinem großen Werk über das Dresdener Theater berichtet, daß dieser Theaterbau ursprünglich nur als der integrierende Theil eines großartigen Gesamtplanes gedacht war, dem die Idee eines antiken Forums zu Grunde lag. Vorn der Zwinger. Im Anschluß an den offenen Zwinger nach der Elbe zu einerseits, dem Schloß gegenüber, wo die von

Schinkel erbaute Hauptwache steht, die Gemäldegalerie, und andererseits, mit der Gemäldegalerie parallel, das Drangeriegebäude oder, nachdem inzwischen durch die Erbauung des jetzigen Drangeriegebäudes in der Herzogin Garten dieser Plan zerstört war, ein offener überdachter Säulengang in der Weise der antiken Leschen und Stoen, und neben dieser Drangerie oder Säulenhalle das Theater. Zuletzt als Abschluß dieser gewaltigen Baugruppe, gegenüber dem Zwinger, die an das Elbufer versetzte Schinkel'sche Hauptwache. Es war ein sinniges Zurückgehen auf den ursprünglichen Plan Pöppelmann's, des Erbauers des Zwingers, der sich als Fortsetzung des Zwingers, der nur als Vorhof gedacht war, zwei sich gegenüberstehende mächtige Königschlösser gedacht hatte. Der weite freie Platz, den damals noch das Häusergewirr des sogenannten italienischen Dörfchens einnahm, sollte mit Candelabern und mit statuen- und victorientragenden Triumphsäulen geschmückt werden. Diese geniale Conception blieb unausgeführt. Das Theater, für den Zusammenhang eines großen Ganzen entworfen, blieb Einzelbau. Aber auch als Einzelbau war es eine der vollendetsten Schöpfungen der neueren Kunstgeschichte.

Nie oder doch nur höchst selten ist die reiche freie Renaissanceform so durchaus im Geist der echten Antike gehandhabt worden. Die Grundplan-Disposition ist streng antikisirend. Das Bühnenhaus geradlinig abgeschlossen. Hinter dem Bühnenhaus der Zuschauerraum als Halbkreis; um den Halbkreis des Zuschauerraumes concentrisch die Corridore und Treppen und Foyers. Und ebenso hat das Äußere des Gebäudes, der klare folgerichtige Ausdruck der klaren inneren Gliederung, seine Formen dem Vorbild des altrömischen Theaterbaues entlehnt, freilich in genialster Fortbildung. Zu beiden Seiten des Bühnenhauses zwei vorspringende Flügel, die Treppenhäuser und Garderoben enthaltend, mit vorgelegten Unterfahrten, die in der Höhe des ersten Geschosses mit einer Plattform abschließen. Und als Umfassung und Ueber-

dachung des Halbkreises ein mächtiger Rundbau. Die beiden unteren Geschosse mit weiten, offenen, gastlich einladenden Rundbogenhallen; vorn am Haupteingang breite Freitreppen. Das Obergeschos, der mit einer Attika gekrönte, um die Breite der Foyers zurücktretende Aufbau des Zuschauerraumes, geschlossen; die einzelnen, durch Pilaster getrennten Felder mit Sgraffitoschmuck und kleinen Fenstern belebt. Wer den traurigen Tag des 21. September 1869, an welchem der gewaltige Bau ein Raub der Flammen wurde, in Dresden miterlebt hat, der wird es nimmer vergessen, welcher großer stolzer Linienzug, welcher gebiegene, einfach klare Gliederung, welche machtgebietende Massenentwicklung selbst noch aus den hochragenden Trümmern sprachen; es war ein Anblick, der an die stolze Macht des Kolosseums mahnte.

Der gewaltige architektonische Eindruck wurde erhöht durch die mächtige Mitwirkung der Plastik, welche der Künstler, unterstützt durch die Meisterschaft Rietschel's und Hähnel's, in einem Umfang verwendet hatte, wie es seit der großen Zeit der Renaissance nur selten geschehen. In den Nischen zu beiden Seiten des Hauptportals und in den Nischen am Abschluß des Rundbaues die Statuen der großen Dichter und Componisten, zum Theil Werke Rietschel's, zum Theil Werke Hähnel's; in den Giebelndreiecken des Bühnenhauses gestaltenreiche Giebelgruppen Rietschel's, die das Wesen der Tragödie und das Wesen der Musik darstellten und verherrlichten; an der Rückseite des Bühnenhauses, auf den Ursprung des Theaters aus der bacchischen Festfreude deutend, als Friesrelief der gewaltige Bacchuszug Hähnel's.

Und wie gewaltig war die edle harmonische Pracht des Inneren. Semper liebte es, von der Poesie des Raumes zu sprechen. Phantasievoller, edler, im schönsten Sinn vornehmer hat nie der Innenraum eines Theaters gewirkt als dieser

Zuschauerraum mit seiner wunderbaren Harmonie der Verhältnisse, mit seiner anmuthigen, organisch aus der Form entspringenden Ornamentik, mit seinem fein gestimmten Farbensinn. Von Semper stammt das seitdem oft wiederholte Motiv, die meist so einförmigen und langweiligen Logenreihen in feingegliederte Halbkuppelnischen zu wandeln. Das lebensvolle Zusammenwirken des feierlichen Roth der Wandbekleidung, des Purpur der Brüstungen und Sitzplätze, des matten, zart abgetönten Weiß der Füllungen und der reich gegliederten, mit Gestalten und Arabesken heiter belebten Decke waren von einer decorativen Feinfühligkeit, wie sie nur einem Meister eigen sein konnte, der von jeher die Frage nach der Anwendung der farbigen Decoration in der Baukunst zu seinem besonderen Studium gemacht hatte.

Ein Ganzes fürwahr, das epochemachend geworden ist für den gesammten modernen Theaterbau.

Der Ruhm Semper's war fortan fest gegründet.

Wenige Jahre nach der Vollendung des Theaters erhielt Semper den Auftrag der Erbauung eines neuen Museums, das für die Aufnahme der Gemäldegalerie, des Kupferstichcabinets und der Sammlung der Gypsabgüsse bestimmt war. Am 23. Juli 1847 erfolgte die Grundsteinlegung.

Lange hatte man über die Wahl des Bauplatzes geschwankt. Jetzt werden es wohl die Meisten als ein Glück preisen, daß, nachdem die Ausführung der Forumsidee aufgegeben war, schließlich der Zwingerplatz siegte. Er liegt im lebendigen Stadtverkehr und hat doch die für jede beschauliche Kunststimmung unerläßliche Ruhe und Stille.

Freilich machte der Anschluß an den Zwinger die Aufgabe nur um so schwieriger; der Künstler hat diese Schwierigkeiten mit bewunderungswürdigster Genialität gelöst. Der Zwinger, der als Vorhof gegeben war, ist im üppig koketten Barock- und

Rococostil des beginnenden achtzehnten Jahrhunderts gebaut, ja er ist eines der genialsten und ausgelassensten Rococowerke. Die Einheit der Baugruppe mußte gewahrt bleiben, und doch war der verwilderte Dialekt des Barock und Rococo wieder auf die reinen Sprachformen der echten und edlen Renaissance zurückzuführen. Semper ist nirgends aus der reinen und heiteren Idealität des strengern Renaissancestils herausgetreten; aber in der dem Zwinger zugekehrten Südseite entwickelt er eine Pracht und Formenfülle, die mit dem sinnensfrischen Festrausch des Zwingerstils im wirksamsten Einklang stehen.

Ein langgestrecktes Rechteck von überwältigender Massenwirkung. Aber in diesen Massen welche reiche Gliederung, welche lebensvolle, fein durchgebildete bauliche Charakteristik! Der wuchtige Rusticabau des Untergeschosses mit den stark ausladenden Boffenquadern giebt den Eindruck des Mächtigen, des großartig Monumentalen; und zugleich bekunden schon hier die weiten, hohen Rundbogenfenster, durch welche die Rustica belebt und durchbrochen ist, daß der Innenraum für Zwecke bestimmt ist, welche voller Lichtmassen bedürfen. Das Obergeschoß, das die Gemäldegalerie enthält, ist freier und heiterer; die Zuführung des Lichtes ist das Grundmotiv, der breite, mächtige Fensterbau das unbedingt herrschende. An der Südseite, ganz wie im anstoßenden Zwinger, die Fenster als Arkadenhalle, in Gliederung und Säulenverzierung eine geistvolle Umbildung des oberen Stockwerkes der Biblioteca Sanfovino's. An der Nordseite die Fenster abwechselnd gegiebelt und ungegiebelt; die Giebel von reich verzierten Pilastern getragen, die um so prächtiger und mächtiger wirken, da die Mauer, aus welcher sie sich abheben, als glatte Fläche gehalten ist. Das kräftig heitere Kranzgesims mit einer den Dachbau verdeckenden Balustrade gekrönt. Dieselbe lebensvolle, klare Gliederung in der Längenrichtung. Die beiden Eckseiten sind als vorspringende Risalite markirt; der

Bau erhält durch sie eine feste Umrahmung, der architektonische Rhythmus erklingt in vollen Schlußaccorden. Und von mächtigster Wirkung ist der große vorspringende Mittelbau, der Portalbau. Ein zweigeschossiges römisches Triumphthor; ein hohes, geräumiges Mittelthor mit zwei kleineren Seitenthoren, diesen Thoren entsprechend im oberen Geschos Fenster mit Nischen. Ueber dem gewaltigen Portalbau eine mächtige Kuppel, die leider in der Ausführung von fremder Hand sehr verengt und verkürzt wurde.

Die feine Eurhythmie des Baues wird erhöht durch den malerischen Reiz der verschiedenfarbigen, bald dunkleren, bald helleren Steinlagen, durch welche die Massen gegliedert und belebt sind. Und mehr noch als im Theaterbau hat der Künstler auch hier wieder die eingreifendste Mitwirkung der Plastik herbeigezogen. Gleichwie der griechische Tempel in seinen Giebelgruppen und in den Fries- und Metopenreliefs ausdrucksvoll sagt, welchem Gott er geweiht ist, so erzählen hier die Statuen des Portalbaues und die Reliefs in den Bogenzwickeln von der gemeinsamen Herrlichkeit der antiken und der christlichen Kunst, von ihrer Einheit und von ihrem Gegensatz. Die Ausführung gehört Rietschel und Hähnel. Die Erfindung der großen cyklischen Composition ist die Erfindung Hähnel's. Sie ist von einem so fein gegliederten und doch überall plastisch deutlichen Tiefinn, wie seit der Composition der Vaticanischen Stenzen und der Sixtinischen Capelle eine gleich geniale Erfindung nicht mehr gedacht und geschaffen war.

Im Inneren kann man über Einzelnes rechten, namentlich über die Anlage der Treppe, die wie ein lästiges Möbel an die Seite gestellt ist und an der Zwingerseite die Linien der Fenster störend durchschneidet. Aber die Gemäldesäle der Münchener Pinakothek, des Berliner Museums und des Pariser Louvre muß man vergleichen, um klar zu erkennen, wie überaus zweck-

mäßig, wie lichtreich und wie erhebend stimmungsvoll die Raumeintheilung ist.

Semper's Betheiligung am Dresdener Aufstand im Mai 1849 unterbrach diese glänzende Thätigkeit.

In der Vollkraft seiner besten Mannesjahre war ihm Deutschland verschlossen.

Die Möglichkeit eigenen künstlerischen Schaffens fand er erst wieder, als er Ostern 1855 als Professor der Baukunst an das eidgenössische Polytechnikum in Zürich berufen wurde.

Semper's erster Bau nach langer Zwischenzeit war der Bau des Züricher Polytechnikums, welchen er in den Jahren 1861 bis 1863 in Gemeinschaft mit dem Züricher Architekten Wolff ausführte. Die mächtigen Treppen- und Terrassenanlagen, welche zu dem am Rande eines steil abfallenden Hügels stehenden Gebäude hinaufführen, die großartige Gestaltung der Fagaden mit ihrem verbräutigten Rusticaunterbau und der feinen Belebtheit der Obergeschosse, der gewaltige vorspringende Mittelbau des Portals, das unvergleichlich prächtige, weite Vestibül, die hoheitsvolle Raumpoesie der reich geschmückten Aula machen auch diesen Bau zu einer der gewaltigsten und poesievollsten Schöpfungen Semper's. Aber eine bedeutsame Wendung ist unverkennbar. Hier zum ersten Mal wendet Semper den verbereren und gewaltfameren Formenausdruck des beginnenden Barockstils an, welchen er früher verschmäht hatte.

Zu gleicher Zeit aber ging er in einem anderen kleineren Bau, im Stadthaus in Winterthur, wieder auf ganz einfache antikisirende Formen zurück. Ein römischer Prostylos auf bossirtem Unterbau, mit zurücktretenden Seitenflügeln. Semper selbst hat auf diesen Bau, so bescheiden seine Verhältnisse und Formen sind, immer sehr hohen Werth gelegt. Es ist eine lebendige schöpferische Wiedergeburt des feinsten Palladiostils.

Und zuletzt wurde dem Künstler wieder eine Reihe von

Aufgaben beschieden, in welchen er glänzend beweisen konnte, daß auch seinem Alter noch die volle Künstlerkraft zu Gebote stehe.

Das Dresdener Theater, die gewaltige Jugendschöpfung Semper's, war durch einen Brand vernichtet. Im Frühjahr 1870 wurde Semper mit dem Neubau betraut. Die Ausführung geschah unter der Leitung seines ältesten Sohnes, des Architekten Manfred Semper. Der Bau war im Januar 1878 beendet.

So genial Semper's erster Theaterbau war und so fest Semper noch in den Idealen seiner Jugend stand, die Abweichungen des neuen Baues sind sehr bedeutende. Ein Meister wie Semper konnte und wollte nicht der Plagiator seiner selbst werden. Erweiterte Theaterbedürfnisse stellten erweiterte Anforderungen, der auf der Bühne gesteigerte Luxus der Ausstattung bedingte neue Steigerungen sowohl der Außenarchitektur wie der Innendecoration. Es war die zwingende innere Folgerichtigkeit der Aufgabe selbst, welche den Künstler zu reicherer Massentwicklung, zu verberen, prachtvolleren Formen, zu ausgedehnterer, glänzenderer Ornamentik führte. Die unausgeführt gebliebenen Entwürfe eines Theaters für Rio de Janeiro und des Wagnertheaters in München waren für den Künstler anregende, lehrreiche Vorstudien gewesen.

Halbkreisförmiger Zuschauerraum mit einem vorgelegten Segmentbau, welcher, in zwei Zonen getheilt, die Corridore, Treppenaufgänge und Foyers enthält. Zu beiden Seiten des Zuschauerraumes die Treppenhäuser mit vorliegenden Unterfahrten. Rückwärts vom Zuschauerraum die Bühne und Hinterbühne mit anstoßenden Flügeln für die Garderobenzimmer. Die äußere Gestaltung bringt die innere Gliederung zu festem und klarem Ausdruck. Das Halbrund des Zuschauerraumes ergibt das mächtige Halbrund der Hauptfacade; die verschiedenen Höhen der Haupttheile des Gebäudes, der Foyers, der Treppenhäuser

und des Zuschauerhauses, ergeben den terrassenförmig abgestuften Aufbau, den das giebelte Bühnenhaus abschließt.

Nur sehr wenige Theaterbauten können sich in imponirender monumentaler Massenwirkung, in Klarheit und Durchsichtigkeit des Grundrisses, in unerschöpflicher Formenfülle mit diesem Theater Semper's vergleichen. Namentlich die Macht und Pracht der Vorderfacade mit dem Vorbau der das Innere erschließenden, die beiden Stockwerke überragenden Credra, die von der mächtigen Bildgruppe der Pantherquadriga des Dionysos und der Ariadne gekrönt wird, gehört zum Phantasievollsten und Ausdrucksvollsten, was die Baugeschichte kennt. Und nicht minder gewaltig ist der Innenbau, die Festlichkeit des an malerischen Durchblicken reichen Treppenhauses, die Poesie des Zuschauerraumes, deren stimmungsvolle Gewalt jedes empfängliche Gemüth unwiderstehlich zu jener idealen Erhebung weicht und seit, mit welcher die idealen Meisterwerke, die sich droben auf der Bühne entfalten, aufgenommen und empfunden werden sollen. Es ist die malerische Raumbisposition der alten genuessischen Meister. Und wie im Außenbau, so ist besonders auch im Innenbau in allen wichtigsten Räumen die Mithülfe der Schwesterkünste, der Malerei und der Plastik, sinnig benutzt worden, die Pracht und Feierlichkeit des architektonischen Eindruckes zu steigern. Dennoch muß es gesagt werden: das neue Dresdener Theater macht das alte Dresdener Theater nicht vergessen. Freilich ist es thöricht und ungerecht, wenn jetzt die Dresdener den Meister über die zweckwidrige Größe des Hauses, welche den Conversationston des Lustspiels vernichtet, zur Rechenschaft ziehen; es ist vielmehr die Frage aufzuwerfen, ob es ferner noch statthaft ist, Oper und Drama in dasselbe Haus zu verlegen. Aber zu leugnen ist nicht, daß es dem Künstler nicht gelungen ist, dem Aufbau des Bühnenhauses, des sogenannten Schnürbodens, die schönheitsvolle Freiheit des mit innerster Nothwendigkeit aus sich selbst Herausgewachsenen zu

sichern, die für den harmonischen Gesamteindruck eines Kunstwerkes unerlässlich ist. Und ebenso wenig ist zu leugnen, daß die seit dem Bau des Züricher Polytechnikums in Semper immer mehr hervortretende Vorliebe für überreiche Anwendung der Rustica und für die derbe und schwere Formensprache des Barockstils den Seitenfassaden den Eindruck der heiteren Festlichkeit nimmt, die der unverbrüchliche Grundzug in der baulichen Charakteristik eines für ideale Kunstzwecke bestimmten Baues sein muß.

Eben als Semper mit dem Entwurf des Dresdener Theaters beschäftigt war, im Jahre 1869, wurde er vom Kaiser von Oesterreich mit Plänen für den Ausbau der Burg und für die Erbauung zweier Museen und des neuen Burgtheaters beauftragt. Im Jahre 1871 wurde er zur Ausführung dieser Pläne nach Wien berufen. Zum Theil war er gebunden, gemeinsam mit Hasenauer zu arbeiten; alles Wesentlichste aber gehört Semper.

Es ist bedeutsam, daß hier Semper wieder rückhaltlos zu den reinen Formen der Früh- und Hochrenaissance zurückkehrte.

Einen glänzenderen Abschluß als in diesen Wiener Bauten hätte das geniale Schaffen Semper's nicht finden können. Sie werden erst zu ihrer vollen Würdigung kommen, wenn sie vollendet sind. Die unvergleichliche Baugruppe ist die Erfüllung der langgeplanten Forumsidee, die der Künstler einst in Dresden hatte aufgeben müssen; nur noch gewaltiger und großartiger.

Durch Semper's geniale Renaissancebauten vornehmlich hat sich die Richtung der Zeit auf die Renaissance verbreitet und befestigt. Wir haben jetzt wieder einen herrschenden, bindenden Baustil.

Wenn in der jüngsten Zeit einzelne Architekten diese Renaissancesprache durch das Zurückgreifen auf die deutsche und französische Renaissance zu erweitern streben, so mag diese Erweiterung wegen des malerischen Reizes allerdings für einzelne

kleine Privatbauten oder wegen der Raumbenutzung in den erhöhten Dachbauten für Miethscasernen zweckmäßig und anwendbar sein. Nur sollen sie nicht meinen, in diesem Stil große monumentale Bauten ausführen zu können. Dem Stil der französischen und deutschen Renaissance, da er lediglich ein abgeleiteter Mischstil ist, der aus dem äußerlichen Compromiß zwischen den neu eindringenden italienischen Formen und der nachklingenden zähen Volksgewohnheit der Gothik entstand, fehlt die überzeugende folgerichtige Wahrheit und Klarheit, die structive Nothwendigkeit. Es ist der alte verführte Zopf, nur in neuer veränderter Auflage. Und am allerwenigsten sollen sie meinen, mit der Wiederherstellung der deutschen Renaissance einen eigenartig patriotischen Stil zu gewinnen. Die Kunst ist nach einem treffenden Wort Goethe's ebenso wenig patriotisch, wie die Wissenschaft patriotisch ist. Die Volksthümlichkeit eines Kunstwerkes liegt in der Empfindung, aus welcher es hervorgeht, nicht in der Ausschließlichkeit einer ganz besonderen Formengebung. Wie das Ziel der Wissenschaft die Wahrheit ist, so ist das Ziel der Kunst die Schönheit, und zwar die Schönheit, die einzig und allein in der Ausgestaltung des Geselichen und Nothwendigen ruht.

Man wird nie der Kunst unserer Zeit gedenken können, ohne vor Allem der epochemachenden Bedeutung Semper's zu gedenken.

Und Semper war nicht bloß Künstler, er war auch Kunsttheoretiker.

Semper's schriftstellerische Wirksamkeit ist nicht so greifbar wie seine künstlerische; aber sie ist nicht minder bahnbrechend und grundlegend.

Der junge Künstler war noch völlig unbekannt, als er 1834 mit seiner Ansicht von der durchgängigen Bemahtheit der griechischen Bauwerke und Bildwerke auftrat. Schwerlich läßt

sich diese Ansicht in der Einseitigkeit und Ausschließlichkeit festhalten, mit welcher sie Semper ausgesprochen und welche er sein ganzes Leben hindurch hartnäckig vertheidigt hat; sicher war die Farbenanwendung im Marmortempel und in Marmorbildwerken beschränkter als im Tufftempel und in Terracotten. Aber diese Anregungen haben unendlich fruchtbar gewirkt; nicht bloß auf die Wissenschaft, sondern auch auf die Kunst. Erst jetzt verstand und benutzte man wieder mit vollster künstlerischer Bewußtheit das Streben der Renaissance, die fehlende Farbenwirkung durch bewegte Formen und durch starke Gegensätze von Schatten und Licht zu ersetzen.

Zuletzt folgte sein großes Werk über den Stil. Es war, wie mehrere inzwischen erschienene kleinere Schriften Semper's beweisen, in den Verbannungsjahren in London entstanden, als er seine Studien an der ersten Londoner Ausstellung machte und bei der Einrichtung des Kunstgewerbemuseums von Kensington rathend und leitend theilhaftig war. Indem es sich die Aufgabe stellt, „die bei dem Werden und Entstehen von Kunsterscheinungen hervortretende Gesetzmäßigkeit und Ordnung aufzusuchen und aus dem Gefundenen allgemeine Principien, die Grundzüge einer empirischen Kunstlehre, abzuleiten“, das heißt, indem es nach der Weise und nach dem Vorbild der vergleichenden Sprachwissenschaft die Keime und Wurzeln der Kunstformen und ihre Uebergänge und Verzweigungen zu erforschen strebt, untersucht es vornehmlich die Typen und Grundformen der ursprünglichsten technischen Künste, der Weberei, der Töpferei, der Zimmerei, der Maurerei, weil in diesen ältesten und einfachsten Regungen und Erfindungen des menschlichen Kunsttriebes die innerste Natur des Kunstwerks, die zwingende Nothwendigkeit des Zweckes, dem es dient, und des Stoffes, in welchem es hervorgebracht wird, noch vor der Erfindung der großen monumentalen Kunst bereits die Formen und Formgesetze gefunden und festgestellt hatte, die

später die monumentale Kunst von ihr entlehnte. Der Stil ist die naturgemäße Gefeglichkeit der Form; der Stil der technischen Künste ist auch der Stil der Architektur, nur daß die Architektur die einzelnen Stilelemente der einzelnen technischen Künste einheitlich zusammenfaßt und sie zu fester Monumentalität steigert und klärt. Erst durch Semper ist die Aesthetik wieder Formen- und Stillehre oder, wie er selbst sich ausdrückte, praktische Aesthetik geworden; die Rebelhaftigkeit bloß philosophirender Aesthetik ist fortan unmöglich. In der Kunst hat sich die Wichtigkeit dieser Stillehre besonders im Kunstgewerbe gezeigt, zumal das gewaltige Buch in eine Zeit fiel, welche eben wieder zu begreifen anfang, daß das Kunstgewerbe nicht bloß ein künstlerisches, sondern auch ein höchwichtiges wirthschaftliches Anliegen sei. Das Kunstgewerbe trat wieder ebenbürtig in das ideale Kunstschaffen ein und läuterte und schärfte an den unverrückbaren stilistischen Grundbegriffen seine Form und seine Technik.

Semper war jugendfrisch geblieben bis in sein hohes Alter. Erst die letzten Jahre wurden ihm durch Kränklichkeit getrübt. Er starb in Rom, wo er Genesung gesucht hatte, am 15. Mai 1879.

Es giebt auch eine Poesie der Grabstätte. Ich trage es noch in lebhafter Erinnerung, wie tief es mich ergriff, als ich auf dem Hügel von Kolonos, dem durch Sophokles unvergeßlich geweihten, am Grabmal Otfried Müllers stand und meine Blicke unwillkürlich hinüberschweiften auf den Theseustempel, auf die hochragenden Tempel der Akropolis, auf Athen und Megina, auf die Stätten, wo die Gedanken und Forschungen dieses feinsinnigsten Alterthumskenner's am liebsten und am eingehendsten weilten. Semper ruht an der Pyramide des Cestius. Wer an seinem Grabe steht, erblickt die alte Trümmervelt Roms und den schönheitsvollsten, stolzeften Renaissancebau, die kühn aufsteigende und doch so harmonisch ruhevolle Kuppel von St. Peter. Friede seiner Asche!

Ludwig Schnorr von Carolsfeld *).

(1865.)

Es war eine tief erschütternde Stunde, als wir am Morgen des dreiundzwanzigsten Juli am Grabe Ludwig Schnorr's von Carolsfeld standen. Die Stadt hatte sich festlich gerüstet zum Anbruch des deutschen Sängertages, und hier begruben wir in schmerzvoller Trauer einen der gewaltigsten Sänger, einen großen und echten Künstler, den der Tod mitten in der Blüthe des ersten Mannesalters, in der Vollkraft seines künstlerischen Wirkens, auf der Höhe früh errungenen und wohlverdienten Ruhmes jäh dahingerafft hatte.

Noch vor wenigen Tagen hatte das Schnorr'sche Künstlerpaar in der großartigen Durchführung der mächtigen Rollen Tristan's und Isolde's den stolzeften Sieg erfochten. Erfüllt und gehoben von den höchsten Idealen einer lockenden reichen künstlerischen Zukunft war Schnorr eben nach Dresden zurückgekehrt. Und jetzt? Kein Auge blieb trocken, als der gramgebeugte greise Vater, der hochberühmte Altmeister deutscher Malerei, die erste Erde in das offene Grab warf.

Was Ludwig Schnorr zu einer so ausgezeichneten, unter den deutschen Opersängern geradezu einzigen Erscheinung machte, das war der hohe ideale Sinn, mit welchem er die Kunst und ihre Aufgaben erfaßte. In einem der Tagebuchbekenntnisse, welche sich unter seinen hinterlassenen Papieren finden, klagt Schnorr einmal, daß so wenige seiner Kunstgenossen eine Einsicht in das

*) Augsburger Allgemeine Zeitung.

wirkliche Wesen der Oper haben. »Diese erschreckende Unbildung der meisten Künstler«, sagt er in jener Stelle, »ist der schwere Anker, welcher die Oper an der Scholle festhält: so lange ein jeder, gleichviel wer er sei, wenn er nur ein paar schöne Töne in seiner Kehle hat, sofort in den Künstlerverband aufgenommen wird, so lange kann die Oper nicht gedeihen.« Das war das eigenste Geheimniß und der Nerv seines ganzen Lebens und Strebens. Die reinste Begeisterung und der idealste Schwung hatten Schnorr auf die Bühne geführt. Mit den reichsten Mitteln begabt, an Reinheit, Gleichheit, Schmelz, Kraft und Adel der Stimme ein Heldentenor allerersten Ranges, hat er sich doch niemals begnügt nur ein Sänger zu sein; das Ideal, das in ihm wohnte, das ihn trug und begeisterte, das ihn spornte, bildete und zur Meisterschaft emporhob, war die Idee der Oper als großes musikalisches Drama, war der Begriff des dramatischen Sängers als darstellender Künstler, welchem Gesang, Sprache und Spiel ein einheitliches, unzertrennlich zusammenwirkendes Ganzes sind. Daher der hohe Adel und der im höchsten Sinn des Wortes künstlerisch hohe Stil, von welchem alle seine Leistungen in Auffassung und Darstellung durchglüht und durchgeistigt waren. Der Zauber seiner Wirkung war nicht bloß der Zauber einer schönen und wohlgeschulten Stimme, so mächtig auch diese in alle Herzen drang; es war der Zauber einer weisevollen und gebildeten Persönlichkeit, welcher die Idealität der Kunst tiefstes Sein und tiefste Wesensentfaltung war.

Ludwig Schnorr von Carolsfeld war am 2. Juli 1836 zu München geboren. Es kann kein Zweifel sein, daß der hohe und reine Sinn, mit welchem im Hause seines Vaters, der seinen Namen so unvergeßlich in die Geschichte der neuen deutschen Kunst geschrieben hat, über Kunst und künstlerisches Schaffen gedacht und gesprochen wurde, auf ihn frühzeitig den bestimmendsten und nachhaltigsten Einfluß übte. Und nicht minder fand schon

in erster Kindheit seine angeborene musikalische Begabung die gediegenste Bildung und Anregung. Die treffliche Mutter, welche ihm auch den ersten Clavierunterricht gab, war eine durch und durch musikalische Natur. Das elterliche Haus war der Sammel-punkt aller bedeutendsten Musiker Münchens; stehende Quartett-abende erhöhten und belebten die edle Geselligkeit. Bald war der musikalische Beruf des heranwachsenden Knaben und Jüng-ling's entschieden. Auf dem berühmten Blochmann'schen Institut und auf der Kreuzschule zu Dresden, wohin der Vater als Director der Gemäldegallerie und als Professor der Kunstakademie im September 1846 übergesiedelt war, bis in die erste Gymnasial-classe vorgebildet, und von Julius Otto im Generalbass unter-richtet, bezog Schnorr im Frühjahr 1854 das Conservatorium zu Leipzig. Doch verweilte er dort nur wenige Monate. Im Herbst desselben Jahres begann er in Karlsruhe unter der Leitung Eduard Devrient's seine theatralische Laufbahn.

Die musikalische Bildung, welche der junge Künstler in seine neue Laufbahn mitbrachte, war eine sehr bedeutende. Und sein ganzes Leben hindurch hat er den umfassendsten musikalischen Studien, als der wesentlichsten Grundlage seiner Kunst, mit dem wärmsten und treuesten Eifer obgelegen. Es mag noch selten einen Opernsänger gegeben haben, welcher sich eines solchen Umfangs und einer solchen Tiefe musikalischer Kenntniß und Einsicht rühmen konnte. Das Clavier beherrschte er mit höchster Meisterschaft; wer je das Glück gehabt hat ihn auf dem Clavier phantasiren zu hören, dem ist sicher dieser Eindruck ein unver-geßlicher. Eine Anzahl von ihm componirter Lieder, Opern-scenen und Claviersätze, welche seine Bescheidenheit freilich nicht in die Oeffentlichkeit dringen ließ, bezeugen, wie auch nach dieser Seite hin sein Streben rastlos und schöpferisch war. Und so fest sich auch schon in seiner frühesten Zeit, schon auf dem Leipziger Conservatorium, seine entschiedenste Hinneigung zu der neuen

Schule, besonders zu Richard Wagner aussprach, so schloß er doch nichts von sich aus, was in alter und neuer Musik groß und echt ist. Kein Werk, kein Lied von Bedeutung war ihm unbekannt. Beethoven war sein Abgott. Und unter den älteren waren es vornehmlich Gluck und Bach, die älteren Italiener und Franzosen, welchen er seine ganze Liebe und den hingebendsten Eifer zuwendete. Vielfache Bearbeitungen der Partituren dieser Meister bezeugen seine mit Erfolg gekrönte Unermüdlichkeit ganz in ihnen aufzugehen. Was Wunder also, daß der junge Sänger mit beispielloser Raschheit in seiner Kunst fortschritt, zumal seine Stimme von Tag zu Tag an Kraft, Sicherheit, Wohlklang und Umfang gewann? Er, der als Anfänger mit den kleinsten und untergeordnetsten Rollen begonnen hatte, gewann sich bereits nach wenig mehr denn Jahresfrist als Robert der Teufel die höchste Anerkennung, und bald waren alle Helden-Tenorrollen des modernen Repertoires sein eigen.

Und auf Grund des hohen Ideals, welches Schnorr von der dramatischen Würde und Bedeutung der Oper in sich trug, war er in kurzer Zeit nicht bloß ein großer dramatischer Sänger, sondern zugleich ein großer dramatischer Darsteller geworden. Schnorr hat nie vergessen, was er besonders in dieser Beziehung seinem trefflichen Lehrer und Leiter Eduard Devrient dankte. In einem Rückblick, welchen Schnorr einmal in einer schriftlichen Aufzeichnung auf seine künstlerischen Anfänge wirft, sagt er: »Was die Unterweisung im Spiel betrifft, so griff Devrient die Sache praktisch an, indem er mir für mein erstes Auftreten die Rolle des Naphthali, eines Bruders des Joseph in Mehul's Oper, überwies, und in dieser nicht hervorstechenden Partie mich im Verein mit den anderen Kollegen auf den Proben so weit schulte, daß ich, ohne Aufsehen zu erregen, auftreten konnte. Devrient legte stets großes Gewicht auf den Dialog, und überhaupt auf eine deutliche Aussprache; zu diesem Zweck, und wohl

auch um mir nach und nach die nöthige Sicherheit auf der Bühne zu verschaffen, ließ er mich viele kleine Rollen im Schauspiel sprechen, bei welcher Gelegenheit er denn immer praktische Winke für die Sprache fallen ließ; dann und wann mußte ich auch in seinem Hause Sprechübungen machen. So kam es, daß ich im ersten Jahre meines Engagements schon über fünfzigmal aufgetreten war; von großen Rollen jedoch nur Don Sebastian, Sever, Tibalbo und Mar gesungen hatte.“ Und wichtiger noch als die unmittelbare Leitung Devrient's wurde für den jungen Künstler der glückliche Umstand, daß neben und mit ihm damals auf der Karlsruher Bühne als erste Sängerin Fräul. Malvina Garrigues wirkte — eine Künstlerin von so genialer und seelenvoller Auffassung, von so durchdachtem Vortrag und von so tief ergreifender, maßvoller und in sich harmonischer Plastik, wie seit den besten Tagen der Schröder-Devrient eine solche Meisterschaft dramatischer Darstellungskunst in der deutschen Oper nicht mehr gesehen worden. Es liegen die rührendsten Zeugnisse vor, wie tief sich Schnorr bewußt war, daß hauptsächlich das Vorbild und die Lehre dieser großen Künstlerin seine dramatische Kraft zur Entfaltung brachte; aus der innigsten Verehrung und Nachahmung erwuchs der innigste und hehrste Bund der Liebe und Ehe. Die Bewunderung, welche man der dramatischen Darstellungskunst Schnorr's schuldet, ist um so größer, je weniger günstig ihm nach dieser Seite die Natur entgegengekommen war. Schön gebaut und hoch gewachsen, litt Schnorr doch an einer Leibesfülle, welche jedem anderen das Spielen erster Helden- und Liebhaberrollen unmöglich gemacht haben würde. Die Kunst Schnorr's ließ diese Unzuträglichkeit schnell vergessen. Wenn Richard Wagner einmal sagte, daß ihm sein Tannhäuser erst durch Ludwig Schnorr's Darstellung lebendig entgegengetreten sei, daß er in ihm erst sein verkörpertes Ideal gesehen, so ist dies eine Aeußerung, die jeder

sinnige Zuschauer sicher auf fast alle Rollen Schnorr's ausdehnen wird.

Schon hatte Schnorr sich in Karlsruhe und durch Gastspiele in Wiesbaden und Frankfurt, sowie durch seine Mitwirkung auf den Musikkfesten in Mainz und Düsseldorf, einen wohlbekannten Namen erworben, als sein Verlangen nach einem größeren Wirkungskreis ihn bestimmte, sein Verhältniß in Karlsruhe zu lösen. Meyerbeer, welcher ihn in Karlsruhe als Cortez gehört hatte, bot ihm für Berlin die glänzendsten Bedingungen. Gleichzeitig wendete sich Lüttichau, der Vorstand der Dresdener Bühne, an ihn, und engagierte ihn — was wohl nur selten in der Theatergeschichte vorkommt — ohne vorangegangenes Gastspiel. Dresden war Schnorr um so erwünschter, als ihm damit das Glück geboten war, mit seiner jungen Frau jetzt in der unmittelbaren Nähe seiner elterlichen Familie weilen zu können.

Der Dresdener Bühne gehörte Schnorr seit dem April 1860 an. Der erste Vertrag, welcher auf drei Jahre lautete, wurde später unter erhöhten Bedingungen bis zum Jahre 1870 verlängert. Von Dresden aus verbreitete sich der Ruhm Schnorr's mit Sturmesäule. Gastspiele in Hannover, München, Breslau und Prag, Betheiligungen an Concerten in Leipzig, Wien und Weimar trugen diesen Ruhm in die weitesten Kreise. Noch stand er in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, und schon war sein Name der gefeiertste Name dramatischer Gesangskunst.

Bei den tiefen Spaltungen, in welche das heutige Musiktreiben zerklüftet ist, hat es nicht an solchen gefehlt, welche ihre Verwunderung aussprachen, daß ein Mann von so umfassender musikalischer Bildung und von so verständnißvoller Empfindung für alle Werke der besten älteren Meister, wie sie Schnorr in so reichem Maße besaß, nichtsdestoweniger nach wie vor ein so warmer und begeisterter Anhänger und Parteigänger Richard Wagner's sein und bleiben konnte. Richtig ist die Thatsache,

daß seine Verehrung und Hingebung für Wagner mit jedem Tage wuchs, daß er mit seiner tiefsten künstlerischen Gesinnung und Ueberzeugung zu Wagner stand.

Und aus dieser unbedingten Hingebung ist auch jenes große musikalische Ereigniß der dramatischen Darstellung Tristan und Isolde's in München hervorgegangen, welches vor wenigen Wochen die ganze musikalische Welt in die leidenschaftlichste Erregung setzte. Wozu auf das heftige Für und Wider dieser kaum verklungenen Streitigkeiten zurückgreifen? Selbst die erbittertsten Gegner Wagner's waren einstimmig in der ungetheilten Bewunderung der gewaltigen Genialität und Meisterschaft, mit welcher Ludwig Schnorr von Carolsfeld und seine Gattin Malvina Schnorr von Carolsfeld ihre ebenso großartigen als schwierigen Rollen durchführten. Schauen wir lieber in die Seele des Künstlers. Am 11. Juni, am Tage nach der ersten Aufführung, schrieb er an seine Familie in Dresden: »Wir sind bis Montag in Reichenhall geblieben, wo sich Malvinens Husten so weit milderte, daß wir getrost für den 10. Juni die Vorstellung ansehen konnten. Am Donnerstag und Freitag hielten wir noch eine Generalprobe, und erlebten gestern dann die heißersehnte Aufführung. Obwohl Malvina immer noch etwas hustete, hat sie doch ihre Sachen himmlisch gemacht und alle begeistert. Das Publikum war höchst zahlreich versammelt, der junge König in seiner Loge. Die Wirkung war eine immense, eine vom ersten bis zum letzten Auftritt sich unablässig steigende. Nach jedem Act wurden wir zweimal stürmisch gerufen, nach dem letzten führten wir Wagner in unserer Mitte. Der Augenblick, als wir Hand in Hand mit dem geliebten Meister standen nach geschehener That, nach Befiegung aller der Schwierigkeiten und Hindernisse, welche immer als unüberwindliche hingestellt worden waren, als wir selige Thränen weinten — dieser Augenblick wird in unserem Gedächtniß frisch und stärkend leben bis alles Denken ein Ende

hat. Neben dem höchsten Glück empfinden wir aber auch eine tüchtige Portion Stolz; ich werde heute öfters stolpern, das weiß ich, denn mein Blick wird sich auf die gemeine Erde nicht so leicht bald wieder senken. Wir haben etwas vollbracht, was uns so bald niemand nachmacht; wir haben es endlich erreicht, das große, große Ziel.“ Und am 14. Juni, am Tage nach der zweiten Aufführung, schrieb er an seinen Vater: „Die zweite Aufführung war von noch größerem Erfolg als die erste. Nach dem letzten Act wurden wir mit Wagner viermal hintereinander hervorgerufen. Wer denkt jetzt noch an die schrecklichen vier Wochen, während Malvina unwohl war, an diese schaurige Zeit, da man fürchten mußte, Malvina würde gerade mit ihrem Schnupfen fertig, wenn ich mit einem anfangen! Denn das war mein Gedanke Tag und Nacht. Jetzt ist alles verscheuht, und die Sonne des Glücks scheint in unseren Herzen. Schade, daß von euch niemand, daß namentlich du nicht hier sein konntest. Wie oft gedachten wir deiner, wie oft wünschte ich dir Malvina zu zeigen, denn für dein Auge wäre es ein Labfal gewesen, jede ihrer Bewegungen in dem herrlichen Gewand zu sehen; sie hat ein ganzes Antikencabinet von Plastik in sich.“ Wie unsäglich bescheiden läßt der Künstler, auch in seinen vertrautesten Aeußerungen, die Größe seines Erfolges hinter die Erfolge des geliebten Meisters und der geliebten Gattin zurücktreten!

Der hochherzige und kunstbegeisterte junge König schrieb an das Künstlerpaar zwei eigenhändige Briefe, welche gleich ehrend für den hohen Schreibenden wie für die Empfänger sind.

Es bereiteten sich neue weitgreifende Pläne vor. Der König beabsichtigte in München eine neue Musikschule zu gründen, und dieser Musikschule sollte eine neue Opernbühne ergänzend zur Seite treten, auf welcher alljährlich nur drei Monate gespielt, in dieser Zeit aber nur das Höchste und wahrhaft Classische dramatischer Tonkunst vorgeführt werden sollte. An diese Musik-

schule und Opernbühne sollten Ludwig Schnorr und Frau Malvina Schnorr von Carolsfeld als Lehrer und Darsteller berufen werden. Schnorr ergriff diesen Gedanken mit der lebhaftesten Freude und Begeisterung. Je reiner und höher das Ideal war, das er vom Wesen der Kunst und des musikalischen Dramas in sich hegte und pflegte, um so drückender und qualvoller war ihm im Laufe seines Theaterlebens die Flachheit und Erbärmlichkeit des gewöhnlichen Opernrepertoires geworden, welchem selbst unsere Hoftheater, die doch andere Ziele als die ausschließlichen Cassenrücksichten kennen sollten, aufs ungebührlichste fröhnen. Je gründlicher er dieses zerfahrene Markttreiben als eine Entweihung und Befleckung des unverbrüchlichen Kunstideals haßte, um so beglückter mußte er sich in der ihm jetzt dargebotenen Stellung fühlen, fortan einzig und allein den höchsten Kunstforderungen leben zu dürfen. Wer keinen anderen Maßstab hat als den Maßstab der herrschenden Theaterzustände, mag solche ideale Begeisterung als idealistische Schwärmerei bespötteln; wer gewöhnt ist das Ideal ideal anzuschauen, wird sich erinnern, daß es dieselbe Gefühlsweise war, welche die Griechen bewog dramatische Aufführungen nur einzelnen Festtagen vorzubehalten.

Das Letzte, was Schnorr niedergeschrieben hat, ist folgende Betrachtung: »Die Kunst der theatralischen Vorstellung ist im raschen unaufhaltsamen Sinken. Unsere Theater gleichen Vergnügungsorten. Das Publikum ist daran gewöhnt worden sich im Theater unterhalten zu lassen; der Künstler ist gezwungen worden nur für diese Unterhaltung zu sorgen. Der Geschmack des Publikums fiel, die Kunst fällt. Mich hat wahre hohe Begeisterung, jugendlich ideale Anschauung an das Theater geführt; unverloschen sind in mir jene Gefühle, aber wohl sank in der Wirklichkeit in ein elendes Nichts hinab, was ich zu finden hoffte. So hat mich ein Widerwille erfaßt gegen den Standpunkt unserer Theater, der mich so erfüllt, daß mein Lebensglück zu erlöschen

droht. Darf ich der lockenden Aussicht, welche mir geboten ist, folgen, dann kann ich nicht mehr gezwungen werden den bunten Rock des heutigen Opernsängers gleich einem Späsmacher zu tragen. Nein, ganz aufgehen kann ich in der Pflege meines Ideals, der deutschen Musik.“

Durch die Gnade Sr. Maj. des Königs von Sachsen hoffte Schnorr seiner Dresdener Verbindlichkeiten enthoben zu werden. Da trat mitten in diese stolzen Zukunftssträume, unmittelbar nach seiner Rückkehr in die Heimath, die tödtliche Krankheit. Noch in seinen Fieberphantasien, als ihn bereits das Bewußtsein verlassen hatte, erklangen geisterhaft die Melodien, in denen er lebte und webte. Ludwig Schnorr starb zu Dresden am 21. Juli 1865 im Alter von neunundzwanzig Jahren.

Ein edler und reiner Mensch, ein großer und echter Künstler ist in Ludwig Schnorr von uns gegangen. Jenes oft entweihte Wort, welches den Künstler den Priester des Schönen nennt, ist auf Ludwig Schnorr angewendet die vollste geschichtliche Wahrheit.

Wolf Graf Baudiffin *).

(1878.)

Am 4. April starb in Dresden Wolf Graf Baudiffin als ein Greis von neunundachtzig Jahren.

Die Welt kennt Baudiffin vornehmlich als Uebersetzer Shakespeare's und Molière's. Wer das Glück hatte, ihm näher zu stehen, weiß, daß er einer der liebenswürdigsten und edelsten Menschen war, eine reine und schöne Seele von vollendeter Bildungsharmonie.

Volle dreiundzwanzig Jahre habe ich mich seiner persönlichen Gunst und Freundschaft erfreut. Nie bin ich aus seinem Hause gegangen, ohne daß ich mir innerlich sagte, solche Menschen sind in dem jüngeren Geschlecht nicht mehr möglich, solche Menschen können aus unseren heutigen Bildungszuständen nicht mehr erwachsen. So ganz war sein Wesen ein treuer und fester Cultus des Schönen, die persongewordene Wirklichkeit des hochsinnigen Humanitätsideals, das uns die großen Bildungskämpfe des achtzehnten Jahrhunderts und die classische Dichtung Goethe's und Schiller's als köstlichstes Vermächtniß hinterlassen haben.

Wolf Graf Baudiffin war am 30. Januar 1789 geboren, auf dem väterlichen Gut Ranzau in Holstein. Von seiner Jugendzeit hat Friedrich Kohlrausch, der sein Lehrer war und ihn nach der damaligen Sitte reicher adeliger Häuser auch auf die Universität begleitete, ein liebevoll ausgeführtes Bild gegeben. Schon

*) Deutsche Rundschau.

im Knaben zeigte sich die bestimmt ausgesprochene Vorliebe für das die Phantasie Ergreifende, seine Empfindung für das Dichterische, leidenschaftliche Begeisterung für die Musik, in deren Ausübung er es bald zur Virtuosität brachte. Diese Neigungen wurden genährt, als der Knabe nach Berlin kam, wo sein Vater, ein hochgebildeter Mann, als dänischer Gesandter lebte. Er hörte die Vorlesungen A. W. Schlegel's über dramatische Kunst und Literatur; im Winter 1804 — 1805 überraschte er Eltern und Lehrer bereits mit einer Uebersetzung von Shakespeare's Lear, die die entschiedenste Anerkennung selbst A. W. Schlegel's fand. In den Jahren 1805 bis 1810 studirte der begabte Jüngling zuerst in Kiel, dann in Göttingen und Heidelberg, zuletzt wieder in Göttingen. Zum Diplomaten bestimmt, trieb er fleißig rechts- und staatswissenschaftliche Studien; begeisterter und emsiger aber als die Pandectenvorlesungen Hugo's hörte er die Vorlesungen Bouterwek's über Literatur, die Vorlesungen Fiorillo's über bildende Kunst, die Vorlesungen Forkel's über Musik. Von Sophokles und Theokrit versuchte er metrische Uebersetzungen; er versenkte sich mit innigstem Verständniß in die Welt Goethe's; er las nicht bloß Shakespeare, sondern auch Cervantes und Dante und Ariost bereits in der Ursprache; und ganz besonders lebte er in Sebastian Bach, dessen gewaltige Schöpfungen er oft acht bis zehn Stunden des Tages spielte.

Die Briefe aus Heidelberg erzählen von herrlichen Abenden, an denen er mit gleichgesinnten Freunden Goethe und Shakespeare las und dann zum Schluß die Freunde gewöhnlich mit den erhabensten Sachen von Bach, oder mit Zelter's Melodien zu den Goethe'schen Liedern erfreute. In Göttingen gab er sogar einmal für Wohlthätigkeitszwecke ein öffentliches Concert, dessen Hauptbestandtheil Bach's chromatische Phantasie war.

Eine schönheitsvolle Idylle ernsten, zielbewußten, nach allen Seiten ausgreifenden Bildungsseifers, wie sie jetzt unter der völlig

veränderten Zeitstimmung und unter den unabwieslichen Anforderungen der unablässig fortschreitenden Fachwissenschaften auch den Glücklichen und Besten nicht mehr vergönnt ist.

Wohl war die ganze Richtung bestimmt durch die mächtige Nachwirkung der großen classischen Blüthezeit, die vor Allem nach der Auszubildung des inneren Menschen, nach der scharfbetonten ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts strebte. Aber bewunderungswürdig ist es doch, mit welcher unbeirraren angeborenen Gesundheit und Sicherheit der treffliche Jüngling in seiner begeisterten Kunstliebe immer nur nach dem Großen und Echten greift, fern von allen Krankhaftigkeiten und Ueberschwenglichkeiten, durch welche die eben aufkommende Romantik so viele Gemüther verwirrte.

Im December 1809 trat der junge Graf auf Wunsch seines Vaters in die diplomatische Laufbahn. Er wurde Legationssecretär seines Onkels, des Grafen Dernath, des dänischen Gesandten in Stockholm. Drei Jahre hat Baudissin in Stockholm gelebt. Er verkehrte viel mit Frau von Staël und mit A. W. Schlegel, die damals ihren Aufenthalt in Stockholm hatten. Und bald gewannen auch die politischen Geschäfte, denen er ursprünglich wenig Neigung entgegenbrachte, seine volle Theilnahme. Baudissin selbst hat in einer lebensfrischen Skizze (Im neuen Reich 1871, Nr. 1) diese Stockholmer Erlebnisse geschildert. Die Verwickelungen, welche in seiner Nähe sich abspielten und an denen er mitzuwirken hatte, waren bedeutend und folgenreich. Dänemark trachtete bei der Kinderlosigkeit des schwedischen Königs nach der schwedischen Krone; Bernadotte, der neugewählte schwedische Kronprinz, trachtete nach der Eroberung Norwegens, das damals noch zu Dänemark gehörte. Dänemark stand fest zu Napoleon; Schweden suchte Dänemark in das gegen Napoleon geschlossene schwedisch-russische Bündniß zu ziehen. Die erste Frage, die Erbfolgelüste, hatte Graf Dernath selbst in Scene

gefehlt. Die zweite Frage, das Verhältniß Dänemarks zu Napoleon, fiel Baudissin zu, der, nachdem sich Dernath durch seine Intriguen gegen Bernadotte unmöglich gemacht hatte, seit dem Herbst 1811 die Geschäfte als selbständiger Geschäftsträger führte. Baudissin billigte die Napoleonische Politik seines Cabinets nicht und wirkte für das Bündniß mit Schweden. Vergeblich; im März 1813 kam es zwischen Schweden und Dänemark zum offenen Bruch. Und die politische Katastrophe wurde für Baudissin auch eine persönliche, Baudissin wurde mit dem Minister Kaas zum Abschluß eines Bündnisses in außerordentlicher Gesandtschaft zu Napoleon nach Dresden geschickt. Seine Weigerungsversuche wurden nicht angenommen. Auf der Reise erhielt er vom Minister die Erlaubniß, einige Stunden in Emdendorf bei Rendsburg auf dem Gute des ihm verwandten Grafen Friß Reventlow anhalten zu dürfen. Er bat einen jungen Arzt, ihm den Arm zu brechen, um die Weiterreise unmöglich zu machen. Der Arzt willigte ein, vorausgesetzt, daß Graf Reventlow es genehmige. Graf Reventlow billigte den Entschluß, meinte aber, so etwas thue ein Rekrut oder Conscriptirter, der sich dem Militärdienst entziehen wolle; das Richtige sei, dem König ein unumwundenes Nein entgegenzustellen und für dieses Nein die vorausichtliche Festungsstrafe auf sich zu nehmen. Es geschah. Baudissin wurde mit einer einjährigen Haft auf der Festung Friedrichsort bei Kiel bestraft. »So ein Gefühl der Wiedergeburt und Abspülung«, schreibt er am 6. Juli 1813 an einen Universitätsfreund, »wiegt zehn Jahre Festung auf.«

Sicher hätte Dänemark besser gethan, dem Rath des jungen Diplomaten zu folgen. Der Stern Napoleon's war verblichen. Schon nach einem halben Jahre, nach der Schlacht bei Leipzig, wurde Baudissin aus seiner Haft entlassen. Im Januar 1814 schloß sich Dänemark an die Verbündeten an.

Baudissin ging im März 1814 als Legationssecretär mit

dem Grafen Christian Bernstorff, dem dänischen Bevollmächtigten, zum Abschluß des Pariser Friedens nach Paris, im Juli für die Vorarbeiten zum Wiener Congreß nach Wien.

Die Briefe bezeugen, mit welchem tief inneren Antheil, mit welchen tiefgehenden Hoffnungen und Befürchtungen er an der neuen Gestaltung der politischen Dinge Theil nahm; aber dieselben Briefe bezeugen auch, wie sein eigenstes Wesen doch nach wie vor auf der Seite der Kunst lag. Mit hingebendster Begeisterung kommen sie immer wieder zurück auf die mächtigen Eindrücke der bildenden Kunst, die eben damals Paris bot, auf die großen musikalischen Aufführungen des Pariser Conservatoire's, auf die unvergleichlichen Genüsse des Wiener Musiklebens. Noch als Greis pflegte er gern von dem gewaltigen Eindruck zu sprechen, den während seines Aufenthaltes in Wien die erste Aufführung der neuen Bearbeitung des Fidelio auf ihn machte.

Er folgte dem Zuge seines Herzens. Am 1. October 1814, mit dem Beginn des Wiener Congresses, verließ er den diplomatischen Dienst. Er verheirathete sich mit seiner Cousine, der Gräfin Julia Baudissin, mit welcher er sich während seiner Festungshaft verlobt hatte, und bezog sein Gut Rankau, das ihm nach dem Tode seines Vaters (1. März 1814) als Majorat zugefallen.

Beschauliche Muse, ganz der Musik und Poesie geweiht. Aus dieser Zeit stammt die Uebersetzung Heinrich's VIII., die mit nur geringen Veränderungen später in die Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung aufgenommen wurde.

Im Sommer 1817 reiste Baudissin mit seiner Gemahlin nach Italien. Drei Jahre verlebte er in Rom. Die Vorliebe für die große italienische Malerei ist ihm seitdem immer geblieben. Es war die Zeit, die wir als die Wiebergeburt der neuen deutschen Kunst feiern. Besonders mit Koch und Schnorr hatte er den freundschaftlichsten Verkehr. Unter Gatel's Leitung trieb

er die fleißigsten landschaftlichen Studien; eine stattliche Fülle lebendiger und stilvoller Zeichnungen aus der römischen Campagna hat sich erhalten.

Darauf wieder stille Arbeitstage in Ranzau.

Jedoch seinen eigensten inneren Beruf, seine Stellung in der Literatur, fand Baudissin erst, nachdem er 1827 nach Dresden übergesiedelt war.

Besonders die Anregung Ludwig Tieck's rief die Uebersetzerlust Baudissin's zu erneuter Thätigkeit und zu festen einheitlichen Zielen.

Im Sommer 1829, während eines schönen Landaufenthaltes in Pillnitz, wurde die Fortführung der Schlegel'schen Shakespeare-übersetzung beschlossen. Von den neunzehn Stücken, welche noch zu übersetzen waren, hat Tieck's Tochter, Dorothea Tieck, sechs Stücke übersetzt; Graf Baudissin dreizehn. Es sind außer Heinrich VIII., welcher bereits vorlag, Maß für Maß, Die Zähmung der Widerspenstigen, Troilus und Cressida, Die Komödie der Irrungen, Ende gut Alles gut, Titus Andronicus, Viel Lärmen um Nichts, Antonius und Cleopatra, Die lustigen Weiber von Windsor, Othello, Lear, Der Liebe Leid und Lust. Jede Uebersetzung wurde von Tieck und Dorothea und Baudissin in gemeinsamer Berathung und Prüfung Satz für Satz auf's sorgfältigste durchsprochen, und gewiß mag manche glückliche Wendung der feinen Feile Tieck's gehören; immerhin aber ist es nur aus buchhändlerischen Rücksichten zu erklären, wenn auf dem Titelblatt, statt des Namens der Uebersetzer, Tieck seinen eigenen Namen neben den Namen Schlegel's stellte.

Obgleich Tieck im Schlußwort den Thatbestand offen dargelegt hat, so beginnen doch erst in neuester Zeit die Theaterzettel bei den betreffenden Stücken dem Namen Baudissin's die schuldicke Ehre zu geben.

Erst durch die Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung wurde die

Dichtung Shakespeare's Allgemeinbefiz der deutschen Bildung. Lediglich Baudiffin's fein empfindende Uebersetzungskunst und Uebersetzungslust hat den Abschluß des von A. W. Schlegel ruhmreich Begonnenen möglich gemacht.

Freilich A. W. Schlegel bleibt unerreicht. Aber auch Baudiffin ist noch nicht übertroffen, so viel Spätere an seinen Uebersetzungen herumgebessert haben oder sie durch eigene selbständige Versuche zu überbieten trachteten. Baudiffin's Uebersetzungen sind treu; aber sie sind mehr als treu, sie sind echt dichterisch und mit feinsten Sprachgewalt echt deutsch. Wichtiger als trockene Wörtlichkeit ist Farbe und Ton und leichter Redefluß. Eine Uebersetzung soll sich wie ein Original lesen, sagt Baudiffin selbst einmal. Namentlich aus der Uebersetzung des Othello und Lear sind viele Wendungen, ohne daß man sich immer dieses Ursprungs bewußt ist, sprichwörtlich geworden.

Nach der Beendigung der Shakespeareübersetzung wendete sich Baudiffin zur Uebersetzung einiger anderer englischer Dramen, die in der Shakespearelegende als Jugendwerke Shakespeare's gelten, ihm aber schwerlich angehören. Es sind: Eduard der Dritte, Leben und Tod des Thomas Cromwell, Sir John Oldcastle, Der Londoner verlorene Sohn. Auch diese Uebersetzung, in gewohnter liebgewordener Weise unter der Prüfung und Begutachtung Tieck's ausgeführt, erschien unter Tieck's Namen; sie führt den Titel: »Vier Schauspiele von Shakespeare. Stuttgart und Tübingen, 1836.« Und in demselben Jahre 1836 folgte im Verlag von Brockhaus in Leipzig in zwei Bänden das treffliche Werk: »Ben Jonson und seine Schule.« Hier zum ersten Male trat Baudiffin mit seinem eigenen Namen hervor. Diese Uebersetzung von Lustspielen und Tragödien Ben Jonson's, Fletcher's und Massinger's und die feinsinnige geschichtliche Einleitung, welche der Uebersetzung vorausgeht, hat im Zusammenwirken mit den großen Anregungen, die Tieck in »Shakespeare's

Vorschule« gegeben, wesentlich dazu beigetragen, die deutschen Shakespearestudien auf breitere geschichtliche Grundlage zu stellen.

Zu derselben Zeit arbeitete Prinz Johann an seiner meisterhaften Danteübersetzung. Der Prinz hatte eine Societ  Dantesca gebildet, welcher er jede einzelne Stelle zu eingehendster Prüfung und Berathung vorlegte. Mitglieder waren Tied , Baudissin, Karl Förster, Carus. In seinem Tagebuch sagt Förster (Biograph. Sitzgen 1846, S. 452): »Baudissin's Bemerkungen zeugen immer von tiefem Verstandni , er entfernt sich nicht von der Sache, die er mit Liebe und Ernst ins Auge fa t; Tied  hingegen schweift leicht ab, er ist ein trefflicher Dichter, aber ein ungenügender Dichtererk rer, er hält sich selten an die Worte und den eigentlichen Sinn, der Flug geht weiter und führt oft vom Gegenstande ab.«

Die stille Thätigkeit Baudissin's wurde unterbrochen durch den Tod seiner Gemahlin. Er ging wieder auf längere Zeit nach Italien und beschloß die Reise mit einem Ausflug nach Griechenland und Constantinopel.

Im Jahre 1840 verheirathete er sich mit der hochgebildeten Tochter des angesehenen Dresdener Banquiers Kaschel. Er hatte ein neues Glück gefunden, das ihm ungetrübt geblieben ist bis an sein Ende.

Auf dem festen Grund innigster Häuslichkeit die Poesie reinsten Bildungslebens.

Besonders das regste musikalische Treiben erblühte wieder, zumal auch die junge Frau eine tief musikalische Natur und eine wohlgeschulte Claviervirtuosin war. Und in der behaglichen Stadtwohnung und draußen in der sch ngelegenen Villa auf den Wachwitzer Bergen der Reiz lebensw rdigster durchgeistigter Geselligkeit. Die besten Männer der Dresdener Kunst- und Literaturkreise verkehrten im Hause. Gar manche wechselnde

Generation ist im langen Laufe der Jahre gekommen und geschieden; Jeder zählte die Stunden, die er in diesem Hause verlebte, zu den genüßreichsten. Das Herrlichste war, es war kein anspruchsvolles modernes Salonleben. Kleine Diners und Soupers im Sinne der französischen Salons des vorigen Jahrhunderts; nach der alten wohlbegründeten Regel nie über Neun, immer nur innerlich Zusammengehörige und unter sich Befreundete; trauliche geistvolle Plauderei; der Graf verstand nicht nur selbst trefflich zu unterhalten, sondern auch Andere unterhaltend zu machen.

Und die alte feinsinnige Uebersetzerkunst trieb aufs Neue die mächtigsten Blüthen.

Im Jahre 1845 erschien die Uebersetzung des Zwein von Hartmann von der Aue, im Jahre 1848 die Uebersetzung des Wigaleis von Wirnt von Gravenberg; darauf Joseph Quintana's Leben berühmter Spanier. Ja mit dem zunehmenden Alter wuchs die unermüdlche Arbeitslust. Baudiffin stand im sechs- und siebenzigsten Lebensjahre, als er die Uebersetzung Molière's begann; mit unvergleichlicher Jugendfrische vollendete er die vier starken Bände in zwei Jahren (1865 bis 1867). Darauf »dramatische Sprichwörter« von Carmontel und Theodor Leclercq, zwei Bände (1875). Zuletzt die dramatischen Dichtungen des jungen französischen Dichters François Coppée, und »Italienisches Theater« (1877), Dramen von Gozzi und Goldoni, von Testa und Giraud.

Es war ein vielbestrittenes Wagniß, als Baudiffin in der Molièreübersetzung den Alexandriner durch fünfßüßige Jamben ersetzte. Und schwerlich wird sich in Abrede stellen lassen, daß die Bestimmtheit der Localfarbe unter dieser Wandlung geschwächt wird. Aber der Alexandriner ist im Deutschen für längere Dichtungen unmöglich. Halten wir fest an der schleppenden Einförmigkeit des deutschen Alexandriners, so ist für die deutsche Bühne Molière für immer verloren. Baudiffin legte hohen Werth

darauf, daß ihm Dawison und Lewinsky in der Wahl des Vermaßes unbedingt zugestimmt hatten.

Wahrhaft rührend war es zu sehen, wie der rüstige unermüdlche Greis sich mit immer neuen Plänen trug. Als im vorigen Jahre eine plöbliche Augenschwäche eintrat, war ihm der tiefste Schmerz, daß er nicht mehr ungehindert arbeiten könne.

Und wie für Kunst und Literatur, so hatte er sich auch bis auf den letzten Tag die lebhafteste Theilnahme für die politischen Dinge gewahrt. Wie jubelte er der Befreiung Schleswig-Holsteins zu, wie fest stand er zum Deutschen Reich! Weil Baudissin in die Literatur unter Tieck's Führung getreten war, ist es üblich geworden, ihn in den Kreis der romantischen Schule zu stellen. Sein Denken und Sein gehörte mit unverwekllicher Jugendfrische der Gegenwart. Als jetzt im russisch-türkischen Kriege selbst die eigene Partei schwankte, hat er sich keinen Augenblick darüber getäuscht, daß das Einzige, was noththue, die Abwehr des russischen Uebermuths sei.

Fast jeden Sommer weilte Baudissin einige Monate auf seinem Majorat Ranzau. Dieselbe selbstlose Milde und Herzensgüte, die ein Grundzug seines Wesens war, bethätigte er auch in seinem Verhältniß zu seinen Untergebenen. Die Ankunft des guten alten Herrn, wie sie ihn nannten, war für sie immer ein Freudenfest. Es ist wohl ein Fall seltenster Art, für beide Theile gleich ehrenvoll, daß ihm vor einigen Jahren die Pächter eine Erhöhung des Pachtzinses aufnöthigten, weil der bisher gezahlte Zins allzusehr unter dem heutigen Geldwerth stehe.

Aristokratie im schönsten Sinn. Noblesse oblige. In Wolf Graf Baudissin war die Aristokratie der Geburt nur ein Ruf zur Aristokratie edelster Bildung.

Baron Stockmar*).

(1863.)

Als in diesen Wochen die Kunde von dem Tode des Baron Stockmar durch die Zeitungen ging und ihm nicht bloß die deutsche, sondern auch die belgische und englische Presse einstimmig Worte der innigsten Trauer nachrief, mögen in Deutschland gar Viele gewesen sein, welchen dieser Name bisher völlig fremd gewesen war. Stockmar war unbedingt einer der einflußreichsten und zugleich freisinnigsten Staatsmänner der Gegenwart; aber es gehörte zu den Eigenthümlichkeiten seiner Natur und zu der besonderen Art seiner staatsmännischen Stellung, die niemals an ein öffentliches Amt gebunden war, daß er immer nur im Stillen wirkte und sich weder in der Diplomatie noch unter den Volkshelden laut auf den Markt drängte.

Stockmar's staatsmännische Thätigkeit ist zunächst größtentheils Belgien und England zu Gute gekommen; aber auch in die deutschen Angelegenheiten hat er namentlich seit dem Jahre 1848 sehr bedeutend eingegriffen. Wir wollen hoffen und wünschen, daß die Saat, welche er ausgestreut hat, auch in unserem Vaterlande segensreich aufgehe.

Christian Friedrich Stockmar war am 22. August 1787 zu Koburg geboren. Der Vater war ein sehr vielseitig gebildeter Mann, die Mutter voll natürlichen Verstandes und Humors.

*) Deutsche Reichszeitung.

Die Verhältnisse des elterlichen Hauses waren, sicheren Nachrichten zufolge, ganz dazu angethan, schon früh in der Seele des lebhaft empfindenden Knaben die Keime zu wecken, welche später die wesentlichsten und auszeichnendsten Eigenschaften des verdienten Staatsmannes wurden. Der Vater besaß in der Nähe von Koburg ein Rittergut. Der Knabe verlebte daher den größten Theil seiner Jugend auf dem Lande. Von diesen Jugendeindrücken ist ihm sein ganzes Leben hindurch seine warme Liebe für die unteren Volksklassen geblieben, die er auch in seinen politischen Ansichten niemals verleugnet hat und die sicher Keiner ohne die tiefste Rührung sehen konnte, dem es einmal vergönnt war, ihn, den später so Hochgestellten und fast immer nur am Hofe Lebenden, im unbefangenen traulichen Verkehr mit der ländlichen Bevölkerung seiner Güter oder mit den Armen und Hilfsbedürftigen seiner Vaterstadt beobachten zu können. Und seiner amtlichen Stellung nach war der Vater herzoglicher Justizamtmann; er hatte in seiner unbeugsamen Redlichkeit mit der wüsten Willkürherrschaft des Ministers von Kretschmann, welcher sogar in die Gelder der öffentlichen Stiftungen eingreifen wollte, gar manchen harten Strauß zu bestehen. Wer mag zweifeln, daß schon aus dieser Zeit der feste Widerwille Stockmar's gegen jede Art des fürstlichen Absolutismus stammt?

In wohlhabender, aber nichtsdestoweniger schlicht bürgerlicher Familie aufgewachsen, hatte es sich der begabte Knabe wohl niemals träumen lassen, daß er dereinst bestimmt sei, selbständig in die Lenkung der großen europäischen Politik einzugreifen. Auf dem Gymnasium zu Koburg vorgebildet, bezog Stockmar 1805 die Universität und studirte in Würzburg, Erlangen und Jena Medicin. Um so emfiger, je lieber er sich mit dem Gedanken künftiger akademischer Laufbahn trug. Aber draußen stürmten die gewaltigen Weltereignisse, denen der junge Student mit dem flammenden Zorn und der vollen Begeisterung eines reinen jugend-

lichen Herzens aufs Aufmerksamste folgte. Noch in seinem Mannes- und Greisenalter pflegte er oft zu erzählen, daß es die Erbärmlichkeit des deutschen Rheinbundes war, durch welche sich die Forderung deutscher Einheit als das unter allen Umständen zu erstrebende Ziel Deutschlands unverrückbar fest in seine Seele senkte.

Im Jahre 1810 war Stockmar als junger Arzt nach Koburg zurückgekehrt. Es bezeugt das große Vertrauen, das er sich schnell zu erwerben gewußt hatte, daß ihm bereits 1812 als Stadt- und Landphysikus die Oberleitung des Militär Lazareths übertragen wurde. Im Januar 1814 begleitete er als Oberarzt die herzoglich sächsischen Contingente an den Rhein; bei Mainz angelangt, wurde er als Stabsarzt des fünften deutschen Armee-corps nach Worms commandirt, um dort ein unter Stein's Verwaltung stehendes Militärhospital zu übernehmen. Im Jahre 1815 stand er mit dem herzoglich sächsischen Regiment im Elsaß. Im December desselben Jahres führte ihn der Friede wieder nach Koburg.

Diese Theilnahme an den Feldzügen wurde der entscheidende Wendepunkt seines Lebens. Sie wurde der Anlaß einer folgenreichen persönlichen Verbindung, welche ihn dem ärztlichen Beruf entführte und ihn unversehens zum Staatsmann machte.

Prinz Leopold von Koburg, der jetzige König der Belgier, hatte den jungen Arzt auf diesen Feldzügen kennen gelernt und ihn sogleich liebgewonnen. Als sich der Prinz kurz darauf mit der englischen Prinzess Charlotte vermählte, forderte er Stockmar auf, mit ihm als Leibarzt nach England zu gehen. Im März 1816 betraten Beide zum ersten Male den englischen Boden. Es ist bekannt, von wie kurzer Dauer diese junge glückliche Ehe war. Prinzess Charlotte starb bereits am 6. November 1817. Prinz Leopold war aufs Tiefste erschüttert. Im fremden Lande vereinsamt, schloß er sich um so inniger an seinen treuen Begleiter,

der sein Landsmann und Altersgenosse war. Ueber dem Sarge der Verstorbenen entstand jene feste und tiefe Freundschaft zwischen dem Herrn und seinem Diener, welche für Beide gleich ehrend ist und welche in allen Wechselfällen des Lebens unwandelbar treu geblieben ist, bis in diesen Tagen der Tod das seltene Band löste. Der Prinz nahm einen anderen Arzt an, ernannte seinen Freund und Vertrauten zum Hofmarschall und zum Verwalter seines Vermögens. Es war das Werk Leopold's, daß Stockmar kurz darauf vom König von Sachsen nobilitirt wurde.

Bis 1830 blieb Stockmar mit seinem hohen Freunde ständig in England; abgesehen von einzelnen Reisen nach Frankreich, Italien und Deutschland, auf welchen er den Prinzen begleitete. Er hatte sich zwar 1820 in Koburg mit einer nahen Anverwandten verheirathet und dort einen eigenen Hausstand begründet; aber seine Stellung hielt ihn doch den größten Theil des Jahres von dort entfernt. Man kann diese Zeit von 1817 bis 1830 als die diplomatischen Lehrjahre Stockmar's bezeichnen. Er warf sich in die fleißigsten und gründlichsten Studien der Geschichte und Staatswissenschaft und verkehrte unablässig mit den hervorragendsten englischen Staatsmännern aller Parteien, besonders mit den liberalen und radicalen. Oft hat er es in späteren Jahren gepriesen, wie stattlich ihm für seine moralisch-politische Anschauung der Dinge seine frühere naturwissenschaftliche Bildung von Nutzen gewesen; es sei ihm dadurch leichter als einem Anderen geworden, die gegebenen Kräfte und Factoren des staatlichen Lebens rein objectiv zu beobachten und zu würdigen, und den gesetzmäßigen Verlauf derselben mit unerschütterlicher Ruhe, bald mit Ergebung, bald mit Hoffnung, abzuwarten und hinzunehmen. So fühlte er sich von Hause aus mit der englischen nüchtern verständigenden, sich streng an die gegebenen Thatsachen haltenden Auffassung der Dinge verwandt. Und man kann sicher sagen, daß es nie einen deutschen Staatsmann gegeben hat, welcher

das innere Getriebe des englischen Staatswesens und des englischen parlamentarischen Lebens genauer und lebendiger gekannt hat, als Stockmar. Die Reichsminister der deutschen Centralgewalt in Frankfurt und die ersten constitutionellen Minister Preußens in den Jahren 1848 und 1849 wissen wahrscheinlich mehr als sie öffentlich eingestehen würden, hinlänglich Zeugniß zu geben, wie Stockmar, welcher sich damals zum Theil in Frankfurt, zum Theil in Berlin aufhielt, immer der Erste war, zu dessen erfahrenen Rathschlägen sie flüchteten, wenn sie in parlamentarischen Nöthen und Bedrängnissen, wie es bei dem Mangel eigener parlamentarischer Erfahrung sehr oft der Fall war, des Rathes und der Leitung bedurften.

Die Candidatur des Prinzen Leopold um den griechischen Thron hatte ihm 1827 zum ersten Mal Gelegenheit gegeben, unmittelbar handelnd in diplomatische Geschäfte einzugreifen. Stockmar hatte seinen vor zehn Jahren in München verstorbenen Bruder nach Griechenland entsendet, um dort an Ort und Stelle die Stellung der Parteien, den wirthschaftlichen Zustand des Landes und die sittliche Lage der Bevölkerung genau kennen zu lernen. Es ist zum guten Theil dem Eindruck dieser Reise zuzuschreiben, daß Prinz Leopold die griechische Krone ablehnte.

Zur ausgedehnteren politischen Wirksamkeit führten ihn aber 1830 die belgischen Angelegenheiten. Bald in England als vertrauter Agent seines Herrn die diplomatischen Verhandlungen überwachend, bald in Belgien selbst durch seinen Rath die Gestaltung des neuen Königthums und Staates mitbegründend und unterstützend, durchlebte er in den Jahren 1830 bis 1833 eine sehr bedeutende Schule namentlich der auswärtigen Politik. Dieses Verhältniß ist bisher noch niemals völlig in die Oeffentlichkeit getreten, obgleich damals alle Näherstehenden wußten, ein wie bedeutender Antheil der belgischen Freiheit und Selbständigkeit gerade den rastlosen und umsichtigen Bemühungen Stockmar's

verdannt wird. Der hochherzige König hat ihm diese Dienste niemals vergessen. Nachdem sich Belgien befestigt hatte, trat Stockmar aus seiner dienstlichen Stellung aus. Aber nach wie vor blieb er zum König in dem freien Verhältniß ununterbrochenen vertrauten Verkehrs, in allen wichtigsten Angelegenheiten der inneren und auswärtigen Politik von ihm zu Rathe gezogen und noch oft unmittelbar von ihm zu auswärtigen politischen Geschäften verwendet.

Es geschah ebenfalls im Auftrage des Königs Leopold, daß Baron Stockmar jetzt wieder nach England zurückkehrte. Je näher die Zeit kam, daß die englische Thronbesteigung seiner Nichte, der Prinzess Victoria, in Aussicht stand, desto mehr wendete sich die Sorgfalt des Königs von Belgien den englischen Dingen zu. Ueber den merkwürdigen Wirren und Kämpfen, welche jener Thronbesteigung vorangingen, liegt in vieler Beziehung noch der dichte Schleier tiefften Geheimnisses. Stockmar stand der Mutter der Prinzess Victoria, der Herzogin von Kent, aufs Treueste zur Seite und hat wesentlich dazu beigetragen, endlich eine glückliche Lösung herbeizuführen. Und nachdem die Thronbesteigung erfolgt war, war es wieder Stockmar, welcher der vertraute Rathgeber der jungen, plötzlich unerfahren mitten in das heftigste Parteigetriebe hineingestellten Königin wurde. Er hatte eine durchaus freie außeramtliche Stellung; aber nichts wurde von der Königin unternommen, ohne daß Stockmar vorher befragt worden wäre. Die englische Presse sprach damals ärgerlich von einem Maulwurf, der im Geheimen wühle; aber es war ein Maulwurf, der den festen Grund des englischen Verfassungslebens nicht zu lockern, sondern ihn nur noch mehr zu befestigen trachtete.

Es lag in der Natur der Dinge, daß alle Freunde der jungen Königin es als ihre nächste wichtigste Aufgabe betrachteten, derselben einen Gemahl zu suchen, an welchem sie in ihrer schwierigen

Stellung Halt und Stütze gewinne. Dem Scharfblick des Königs Leopold ist es zu danken, daß er erkannte, wie Prinz Albert von Coburg durch die seltenen Eigenschaften seines Herzens wie durch seine hohe geistige Begabung ganz vorzüglich dazu geeignet sei, der Königin sowohl ein trefflicher Gemahl wie ein einsichtiger politischer Beistand und Rathgeber zu werden. Man hat diese Verbindung oft Coburgsche Familienpolitik genannt; jedenfalls war es eine Familienpolitik, welche in ihrem Erfolg für England selbst die herrlichsten Früchte getragen hat. Nachdem die Königin zu dieser Wahl um so lieber ihre Zustimmung gegeben hatte, je mehr der Wunsch ihrer eigenen Neigungen mit den Rücksichten der Politik in Einklang stand, wurde dem altbewährten Familienfreund Stockmar die Mission zu Theil, den Prinzen durch seinen Umgang und durch seine Einwirkung für seine Aufgabe vorzubereiten. Als Mittel wurde eine Reise nach Italien gewählt, auf welcher Baron Stockmar den Prinzen 1838—1839 begleitete. Diese Reise wurde der Grund einer Freundschaft zwischen Beiden, an Tiefe und Unbefangenheit derjenigen gleich, welche bereits zwischen dem König Leopold und Stockmar bestand. Wahre und echte Freundschaft unter solchen Verhältnissen ist nur den edelsten Naturen möglich. Baron Stockmar selbst pflegte oft mit rührendster Anerkennung hervorzuheben, wie gewöhnliche Menschen, die sich nur einen gebietenden Herrn und einen für bestimmte Functionen bezahlten Diener denken könnten, von solchem Verhältniß keine Vorstellung hätten.

Stockmar war der Bevollmächtigte des Prinzen zum Abschluß seines Heirathsvertrages; und er blieb der vertraute Hausfreund der jungen Ehe. Im Winter und Frühjahr war er beständig in England. Er wohnte im Buckinghampalast, in Windsorcastle oder in Osborne, je nachdem der Hof seine Residenz gewählt hatte. Seine Stellung war die durchaus unabhängige eines Freundes und Gastes. Alle großen und kleinen Angelegenheiten der Politik

und des königlichen Haushaltes wurden mit ihm durchsprochen, wie mit einem vertrauten Mann, dessen Ansicht und Rath man in Freud und Leid schon so oft erprobt hat. Wollte der Prinz sich von des Tages Last und Hitze erholen, so besuchte er Stockmar auf seinem Zimmer, und besonders war dieses Zimmer sehr beliebter Aufenthaltsort der königlichen Kinder. Und wenn dann das Frühjahr gekommen war, so pflegte Stockmar unerwartet meist auf längere Zeit zu verschwinden. Er that es unbemerkt, weil ihm das Abschiednehmen schwer wurde. Er reiste nach Deutschland zu den Seinigen. Am Anfang des Winters stellte er sich dann wieder in England ein. In dieser Weise wiederholten sich seine langen Besuche in England zwanzig Jahre hindurch, von 1837 bis 1857. Das letzte Werk, zu welchem er dort hervorragend mitwirkte, war die Heirath der Princeß Royal Victoria mit dem Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen.

Die Engländer haben immer gewußt, einen wie großen Einfluß Baron Stockmar auf das englische Königshaus und dadurch auf die englische Politik hatte. Zu der Zeit, als es in England Mode war, mit den gehässigsten Angriffen die Gesinnung und Stellung des Prinzen Albert zu verdächtigen und anzugreifen, wurde auch Baron Stockmar von Seiten der englischen Presse nicht selten der Gegenstand der gehässigsten Angriffe. Jetzt, da die Früchte reif geworden sind, herrscht in England nur die einstimmigste Bewunderung des Prinzen; und die tiefempfundenen Nachrußworte, welche alle größeren Zeitungen Englands jetzt bei dem Tode des Baron Stockmar gebracht haben, beweisen wie allgemein auch dort jetzt die Einsicht durchgedrungen ist, von welchem Segen sein Einfluß für England gewesen.

Man braucht nur diese Lebensumstände zu überblicken, um sich zu sagen, daß Baron Stockmar ein Staatsmann von europäischer Bedeutung war. Eine urkundliche Lebensgeschichte desselben, gestützt auf die zahlreichen Brieffschaften und Denkschriften, welche

sich in seinem Nachlaß fanden, würde ein äußerst wichtiger Beitrag der europäischen Staatengeschichte sein*).

Nie aber hatte Baron Stockmar bei dieser großartigen Wirksamkeit in der Fremde sein warmes Herz für sein deutsches Vaterland verloren. Oft pflegte er zu gestehen, daß gerade im freien und mächtigen England sich der Schmerz, daß Deutschland unfrei und in seiner politischen Zerstückelung nach außen machtlos sei, nur um so tiefer in seine Seele gebohrt habe.

So fest und eng ihn die Dankbarkeit seines Gemüths an den König von Belgien und an das englische Königshaus kettete, mit Freuden würde er Deutschland seine Dienste gewidmet haben, wäre in Deutschland nur für einen Staatsmann von so entschieden liberaler und nach einem deutschen Einheitsstaat strebenden Richtung irgend eine Stätte staatsmännischer Wirksamkeit zu finden gewesen.

Das Jahr 1848 erschien auch ihm als eine Aussicht deutscher Wiedergeburt, die Märzrevolution fand ihn in Deutschland. Er trat als koburgscher Bundestagsgesandter in den regenerirten deutschen Bundestag ein. Als der Bundestag zu seiner großen Genugthuung aufgelöst wurde, blieb er noch längere Zeit in Frankfurt, den Verhandlungen der verfassunggebenden deutschen Nationalversammlung mit wärmster Antheilnahme folgend. Er stand mit seinem ganzen Sein auf der Seite der Einheitspartei, welche für die Uebertragung der deutschen Krone an Preußen wirkte. Die Männer seiner Partei berieth er und unterstützte er mit dem reichen Schatz seiner politischen Erfahrungen und Verbindungen. Mehr als einmal wurde damals Baron Stockmar von den maßgebenden Persönlichkeiten zum Reichsminister der auswärtigen Angelegenheiten vorgeschlagen. Er lehnte dies Amt

*) 1872 erschien: Ernst Freiherr v. Stockmar, Denkwürdigkeiten aus den Papieren des Freiherrn Chr. Fr. v. Stockmar.

jederzeit ab, nicht bloß aus Kränklichkeit, sondern mehr noch aus der klaren Einsicht, daß die Sache des deutschen Einheitsstaates in Frankfurt bereits verloren sei, und daß es darauf ankomme, den Hebel in Berlin anzusetzen. Wiederholt reiste er damals nach Berlin. Er fand zum Theil kein Gehör und wenn er Gehör fand, fehlte der Muth und die Energie des Entschlusses. Barmhagen schreibt in seinem Tagebuch am 2. October, »der Baron von Stockmar war hier, der englisch-koburgische Intrigant«. Hätte er den Charakter Stockmar's und die Absichten seiner Reise gekannt, er würde nur von einem unabhängigen Patrioten gesprochen haben, der auf eigene Hand und ohne irgend welchen Auftrag dahin eilte, wo die letzte Entscheidung der wichtigsten und verhängnißvollsten Angelegenheiten des Vaterlandes lag. Das Jahr 1850 führte Baron Stockmar durch das Vertrauen seiner Mitbürger als Abgeordneten nach Erfurt. Er selbst glaubte damals nicht mehr an den Sieg seiner politischen Ueberzeugung, aber er hielt es für Mannespflicht, im Kampfe unwandelbar auszuharren, um zu retten was noch zu retten sei.

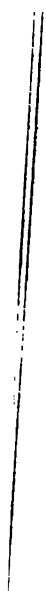
Seitdem lebte Baron Stockmar größtentheils in Koburg oder auf einem seiner in der Nähe gelegenen Güter. Immer seltener erlaubte ihm seine zunehmende Kränklichkeit die gewohnten Ausflüge nach England. Sein letzter größerer Ausflug war im Herbst 1858 nach Berlin, wo er sich von dem Glück der jungen kronprinzlichen Herrschaften überzeugte, auf welche er so viele Hoffnungen setzte. Der jähe Tod des Prinzen Albert war ihm ein Schmerz, den er nie überwunden hat.

Am 9. Juli 1863 endete sein thatenreiches Leben ein Gehirnschlag. Was Baron Stockmar als Staatsmann gewesen ist, wird erst die Nachwelt vollständig ermessen können, wenn dereinst die Urkunden, welche einen klaren Einblick in seine Wirksamkeit gestatten, an das Tageslicht treten. Was er als Mensch war, wissen aber Alle, die einmal das Glück gehabt haben, ihm

zu begegnen. Innerliche Wahrhaftigkeit war der Grundzug seiner Seele. Er hat sie unwandelbar festgehalten in allen Geschäften der Diplomatie, sowie kein Glanz des Hoflebens jemals etwas vermocht hat über die schlichte Natürlichkeit und Bürgerlichkeit seiner persönlichen Haltung und Erscheinung.



Bur Philosophie.



Zur Beurtheilung Ludwig Feuerbach's*).

(1844.)

Das kühne Triumphgeschrei der Hegel'schen Schule, das noch vor wenig Jahren der staunenden Welt verkündete, daß in Hegel ein für allemal das Princip der Philosophie vollendet und abgeschlossen sei, fängt allmählig an zu verstummen. Die rasche Entwicklung der Philosophie in den letzten Jahren hat es Lügen gestraft. Der Kampf, der sich bald nach dem Tode des Meisters, vornämlich auf Veranlassung der bekannten Werke von Strauß und Richter besonders im Gebiete der Religionsphilosophie erhob, breitete sich bald über das Verständniß des ganzen Systems aus. Er schlug, wie jedes echte Verständniß, sogleich in Kritik der Hegel'schen Philosophie überhaupt um. Nunmehr haben sich die Gegensätze sattfam zugespitzt. Sie sind die krampfhaften Geburtswehen gewesen, aus denen sich bereits eine neue, frische und urkräftige Gestalt des philosophischen Geistes herausgerungen hat.

Es sind mehrere Versuche einer solchen positiven Reform der Philosophie aus diesen Wirren und Kämpfen der letzten Jahre hervorgegangen. Aber nur die Philosophie werden wir als das echte Kind derselben anerkennen können, die sich unmittelbar als die nothwendige Consequenz, Fortbildung und Wahrheit des Hegel'schen Principis erweist. Wer überhaupt weiß, was Geschichte und was besonders Geschichte der Philo-

*) Wigand's Vierteljahrschrift.

Settner, kleine Schriften.

sophie ist, der weiß auch, daß eine neue Philosophie nichts ist als die bewußte Enthüllung und Explication dessen, was im vorhergehenden Systeme nur im Reime, unbewußt enthalten ist.

Fragen wir daher, welchen unter diesen Reformversuchen wir als einen wesentlichen Fortschritt in der philosophischen Entwicklung unseres Jahrhunderts und als die Auflösung der mannigfachen Widersprüche, Halbheiten und Unrichtigkeiten, die sich durch die Kritik jener Kämpfe im Hegel'schen Systeme herausgestellt hatten, begrüßen können, so ist es nöthig, dieses Grundprincip Hegel's selbst etwas genauer zu betrachten.

Die neuere Philosophie hatte den Gott des religiösen Theismus, der ihr historischer Ausgangspunkt ist, dahin bestimmt, daß die Schöpfung der Welt, d. h. der Natur und Menschheit nicht mehr ein bloßer Act der Willkür, sondern als seine eigentliche Wesensbestimmtheit, als eine absolute Nothwendigkeit für ihn begriffen wurde. Das Absolute, das Unendliche, d. h. Gott, kann nicht sein ohne das Endliche, ohne sinnliche Erscheinung. Ohne diese Verwirklichung seiner selbst in Natur und Menschheit, ohne diese sinnliche Verendlichung wäre Gott nicht wahrhaft absolut und unendlich, denn er hätte dann an der Endlichkeit seine Grenze, wäre ein schlecht Unendliches, Beschränktes. — Der jenseitige, nebelhafte, unbestimmte Gott der Religion ist durch die neuere Philosophie vergegenwärtigt, verdieftigt, bestimmt worden. Als Absolutes ist Gott die absolute Vernunft, der göttliche Gedanke, der sich ewig als solcher setzen, und deshalb entäußern, aus dieser Entäußerung aber als deren absolute Macht ewig in sich zurückkehren muß.

Hegel ist dadurch der Schlußpunkt dieser Philosophie des Absoluten geworden, daß sich bei ihm die Philosophie als dieses göttliche, absolute Denken selbst erfaßt hat. Die Philosophie ist bei ihm die absolute Manifestation, das Sichwissen des Absoluten. Sie ist die Darstellung desselben in seiner Totalität

d. h. des in sich seienden, öden, gleichsam vorweltlichen Seins, Logik, seiner Sichselbstentäußerung in die Aeußerlichkeit der Natur, Naturphilosophie, und seiner unendlichen Rückkehr in sich als sich wissender, absoluter Geist, Geistesphilosophie. Die großartige Energie, Consequenz und Abgeschlossenheit dieses Systems, das fast in die kleinsten Details hinein diese Selbstmanifestation des Absoluten durchgearbeitet hat, macht es unbestreitbar zum absoluten Ausdruck des Absoluten.

Nun fragt es sich andererseits gar gewaltig, ob dieses Princip des Absoluten nicht vielmehr selbst einen Widerspruch in sich hat und daher mit Nothwendigkeit über sich hinaus weist.

Mit dem entschiedensten Bewußtsein und der gewaltigsten Autarkie des Denkens ist bei Hegel das Wesen des Absoluten in seine wirkliche Erscheinung gesetzt. Wenn aber das Absolute nur darin sein Wesen hat und überhaupt nur dadurch ist, daß es als Endlichkeit gesetzt wird, so ist doch nicht dieses Absolute oder Unendliche, sondern in Wahrheit eben jenes Endliche selbst das Wesentliche, Ursprüngliche, Bestimmende, schlechthin Erste. Das Absolute aber als solches, d. h. abgezogen, noch etwas anderes seiend, als das Erscheinende, Endliche, ist gar nicht. Es ist eben nichts weiter als die diesseitige, gegenwärtige, sinnfällige Endlichkeit selbst. Endlichkeit heißt die Welt der Natur und des menschlichen Geistes nur in Bezug auf das Unendliche. Hat sich dies als illusorisch, als bloßes Hirngespinnst und Un Ding erwiesen, so ist nun statt des Absoluten vielmehr als Princip der Philosophie auszusprechen: Natur und Menschheit sind das allein Wirkliche und Wahre.

Diese Schlußfolgerung ist unwiderleglich richtig. Sie folgt unmittelbar aus der Hegel'schen Fassung des Absoluten, ist ihre nothwendige Consequenz. Jeder, der überhaupt die Macht der Wahrheit unbedingt und um äußerliche Rücksicht unbekümmert

in sich walten läßt, muß diesen Schluß zugeben. Freilich giebt es auch unter den Philosophen Pöbel genug, der alles ist, nur nicht das, wofür er sich ausgiebt, nämlich Freund, rücksichtsloser Freund der Wahrheit.

Im Hegel'schen System ist das Unwesen des Absoluten die Grundlage und der eigentliche Lebensnerv. Das Endliche ist die Negation des Unendlichen und wieder das Unendliche die Negation des Endlichen. Jede einzelne Form des Seins ist die Einheit beider. Diese Philosophie des Absoluten ist ein Widerspruch; der Satz des Widerspruches daher ihr höchstes Denkgesetz.

Die Einsicht in diesen inneren Widerspruch der bisherigen sogenannten speculativen Philosophie und die Auflösung desselben ist die große, epochemachende That Ludwig Feuerbach's. Er hat damit die einzig mögliche, wissenschaftliche Kritik des Hegel'schen Systems eröffnet, und hat bereits angefangen, die Grundzüge seiner wesentlich neuen, von aller bisherigen principiell verschiedenen Philosophie darzustellen.

Diese Philosophie der Zukunft von Ludwig Feuerbach ist durch und durch aus dem oben angeführten Princip: Natur und Menschheit sind das allein Wahre und Wirkliche, hervorgegangen. Und da dieses Princip nichts ist als das einfache, wahr und ehrlich ausgesprochene Resultat der consequenten Analyse des Begriffs vom Absoluten, so werden wir nicht umhin können, diese Feuerbach'sche Lehre als eine historische Nothwendigkeit, als die Wahrheit und Fortbildung nicht nur der Hegel'schen, sondern der neueren Philosophie überhaupt freudig anzuerkennen.

Es ist hier der Ort nicht, die gewaltige Revolution, die durch dieses Princip in die Geschichte der Wissenschaft und Menschheit gekommen ist, näher anzudeuten. Erst jetzt ist alle Transcendenz begriffsmäßig überwunden und das alte berühmte Problem von der Freiheit wahrhaft gelöst. Es ist diese Lehre die erste, wahrhaft und wesentlich menschliche Philosophie. Die

Menschheit ist in ihr erst selbstbewußt geworden. Aufgabe der kommenden Geschichte ist es, diese gewaltige Lehre in Leben und Wissenschaft zu verwirklichen. Erst dann ist die Menschheit wahrhaft frei und menschlich.

Die erste »saubere und saure« Arbeit dieser Philosophie ist daher, alle Begriffe, Sitten und Einrichtungen, welche irgendwie mit diesem principiell vernichteten Begriffe der Transcendenz in Bezug stehen, zu vernichten, den Menschen »aus dem Morast, worin er versunken war, herauszuziehen.« Es war daher nicht zufällig, sondern eine offenbare Nothwendigkeit des Princips selbst, daß diese neue Philosophie zuerst zur historisch-philosophischen Analyse der Religion und näher des Christenthums hingetrieben wurde. Eine Philosophie, deren Wesen die Vernichtung alles Außer- und Uebermenschlichen ist, hat keinen ärgeren Antipoden, als diejenige Form des Geistes, welche allen substantiellen Inhalt und alles lebendige Interesse außer den Menschen verlegt und ins Jenseits verflüchtigt.

Die Geschichte der Philosophie zeigt zu sattamer Genüge, was es heißt, ein neues Princip aufstellen. Es heißt von der blinden Menge geächtet, geschändet, verfolgt werden, ein Opfer der Unvernunft werden. Kein Wunder, daß eine Philosophie geschändet und verfolgt wird, deren offenes Banner es ist, Kritik und tödliche Vernichtung der »unreinen Vernunft« zu sein.

Die mannigfachste Polemik ist denn auch nicht ausgeblieben. Feinde dieser neuen wahrhaft weltbefreienden Philosophie sind alle verchristelten, verkannegießerten und verspeculirten Köpfe, deren Zahl Legion ist. Die hämischen, perfiden, unwissenschaftlichen Angriffe, denen L. Feuerbach bis jetzt ausgesetzt gewesen ist, sind der beste Beweis für die Nichtigkeit seiner Gegner.

Diese Gegner sind bis jetzt, abgesehen von mancher handgreiflichen Polemik, größtentheils ein zahlloser Troß von Theologen und einige Hegelianer gewesen.

In dem Buche*), zu dem wir jetzt übergehen, tritt ein Gegner auf, der selbst über Hegel hinausgegangen zu sein glaubt und sich berufen wähnt, der wahrhafte Fortbildner der deutschen Philosophie zu sein. Außer seiner Philosophie der Mathematik, die uns hier nichts angeht, hat sich Herr Constantin Frank durch seine Grundzüge des wahren und wirklichen absoluten Idealismus und durch zwei Hefte »Speculative Studien« für die Fortbildung der Wissenschaft thätig zu zeigen versucht.

Das zweite Heft der Speculativen Studien liegt uns jetzt vor. Es hat den Zweck, den Atheismus zu bekämpfen. Den Gang und die Tendenz der Untersuchung bezeichnet der Verfasser in der Vorrede auf folgende Weise:

»Ich wende mich unmittelbar gar nicht gegen den Atheismus, sondern ich untersuche zunächst das Erkennen, um damit den Rationalismus zu beseitigen, der selbst schon ein halber, ein unbewußter und verkappter Atheismus ist. Sodann gehe ich zu den Grundproblemen der Philosophie über, d. h. zu denjenigen Fragen, auf welche eine tiefere Weltanschauung als auf die letzten Räthsel des Daseins hinweist. Da nun doch Alles, insofern wir von ihm wissen, im Bewußtsein ist, insofern wir aber nicht von ihm wissen, überhaupt nicht betrachtet werden kann, so gehe ich dabei vom Bewußtsein aus, aber von dem allgemeinen Bewußtsein, d. h. nicht von dem Bewußtsein des Einzelnen, sondern der Menschheit, oder wie ich es genannt habe, von dem Weltbewußtsein. Von diesem stellt sich aber heraus, daß es in keiner Weise für sich bestehen kann, sondern, nach welcher Seite wir es auch betrachten mögen, zu transcendenten Mächten hinweist, von welchen es seinen Ursprung hat und durch welches es fortwährend im Dasein erhalten und zu seiner Bestimmung geführt wird. Dies bildet den all-

*) Ueber den Atheismus mit besonderer Bezugnahme auf Ludw. Feuerbach, von Constantin Frank.

gemeinen Theil der Untersuchung. Indem also das Weltbewußtsein allenthalben die Gegenwart eines Gottes anzeigt, so kann in der Wirklichkeit gar kein Atheismus bestehen, sondern wenn überhaupt noch, nur in den Lehren der angeblichen Atheisten. Um ihm nun auch diese geringe Existenz zu entziehen, müssen also diese Lehren aufgehoben werden, welches in dem zweiten besonderen Theil unternommen wird. Ich lege das bekannte Buch von E. F., das Wesen des Christenthums zu Grunde, und weise nach, daß die in demselben entwickelte atheistische Theorie vollkommen nichtig ist.

Diese Worte des Verfassers genügen, um einen vorläufigen Ueberblick über das Ganze zu geben. Es erhellt, daß wenn gezeigt wird, daß alle jene Widersprüche, die im sogenannten Weltbewußtsein liegen, nicht durch die Annahme realer, transcenderter Mächte, sondern vielmehr einzig und allein in der anthropologischen Philosophie ihre wahrhafte Lösung finden, die vorliegende Schrift wider ihren Willen zur Bestätigung der bekämpften Lehre umschlägt. Der zweite Theil, die Kritik Feuerbach's, ist dann von selbst vernichtet und ad absurdum geführt. In der Philosophie handelt es sich nicht darum, ob eine Theorie theistisch oder atheistisch, sondern einzig und allein darum, ob sie wahr ist. Es ist gehässig, mit Worten wie da sind Atheismus, Irreligiosität und dergleichen unverständigen Schlagwörtern die Philosophie beim großen Haufen vor der Zeit verdächtigen zu wollen, um so gehässiger, da, wie sich bald zeigen wird, die Lehre des Herrn E. Frank hervorgegangen ist aus derselben Wurzel als E. Feuerbach, nämlich aus der Erkenntniß der Schranke Hegel's. Der Unterschied ist nur, daß E. Frank consequenzschem dem inneren Widerspruch des Absoluten ähnlich »dem philosophischen Cagliostro des neunzehnten Jahrhunderts« Schelling durch eine komische Flucht in das nebelhafte Jenseits der Religion zu entgehen sucht.

Der Cardinalpunkt der Frank'schen Polemik gegen Hegel ist ganz derselbe, um den sich Feuerbach's Kritik dieses Systems dreht. Es ist dies das reine, speculative Denken, die absolute Vernunft, die Vernunft schlechthin. Der absolute Idealismus Hegel's brachte es zu keiner wahrhaften Versöhnung zwischen Sein und Denken. Das Absolute ist nur nach der einen Seite als Denken bestimmt; das Sein daher nicht in sich selber glücklich und frei, sondern vom Denken absorbirt. Die Folge davon ist, daß das Denken nicht wahrhaft das volle und ganze Sein erreicht und es nach allen Seiten behaglich gewähren läßt, sondern auch im Sein als seinem schlechthin Anderm nur in der Identität mit sich bleibt. Feuerbach hat schon 1839 im Septemberheft der Hallischen Jahrbücher diesen Punkt erläutert und ist auch seitdem noch nicht widerlegt worden (cf. Hinrichs Polit. Vorles. 2. Bd., S. 460 u. f. w.). Es ist ziemlich gleichgültig, ob Herr Frank durch diese Kritik den ersten Anstoß erhalten hat. Versid aber ist es, daß er diese kritische Richtung Feuerbach's nie berührt! Solche Eitelkeit ist kleinlich und knabenhaft.

Herr Frank unterscheidet sich in seiner Kritik Hegel's nur dadurch von Feuerbach, daß er verworren und aphoristisch darstellt, was von dem von ihm so sehr verachteten Gegner klar, prägnant und unwiderleglich scharf längst vor ihm gesagt war. Die positive Forderung, die aus der Vernichtung jenes Popanz des absoluten, reinen Denkens hervorgeht, ist ganz einfach, jene ignorirte Seite des Seins zu ihrem vollen Rechte kommen zu lassen. Die Wahrheit ist Uebereinstimmung des Subjectiven und Objectiven, des Seins und Denkens. Beide Parteien müssen, um mich so auszudrücken, im Denkproceß vertreten sein. Auf der Partei des Denkens steht das Denken selbst, auf der des Seins die Sinne, die sinnliche Anschauung. Organ der Philosophie ist daher nicht das von aller Frische der lebendigen Wirklichkeit abgezogene, reine Denken, sondern das Denken, das von

der sinnlichen Anschauung ausgeht und geregelt wird. Nur in diesem Sinne sagt Feuerbach: »Die neue Philosophie ist in Beziehung auf ihre Basis selbst nichts anderes als das zum Bewußtsein erhobene Wesen der Empfindung.«

Herr Frank dagegen sucht diese Schranke der Hegel'schen Methode dadurch zu durchbrechen, daß er in die Schelling'sche intellectuelle Anschauung zurückfällt. »Die intellectuelle Anschauung«, sagt er, »ist das Postulat und der Anfang der Philosophie, und daher ist nichts weiter über sie zu sagen. Gegen diejenigen, welche sie ableugnen, läßt sich nicht streiten, so wenig als mit dem Blinden über das Sehen.« Armer Hegel! Lange genug ist Deine Methode als Deine größte That gepriesen worden und nun kommt Herr Frank, der gewaltige wahre und wirkliche absolute Idealist und vernichtet Deine Manifestation und erhebt wieder die Construction zu seinem Panier, die von Dir so gründlich überwundene und belächelte! Schämt sich doch selbst der alte Schelling der Construction! Es lebe die Geschichte der Philosophie! Es lebe der Fortschritt des wahren und wirklichen absoluten Idealismus!

Nachdem Herr Frank diese famose Methode entdeckt hat, kommt er auf jene Widersprüche und Probleme zu sprechen, die nach seiner Behauptung auf die Annahme realer transcendenten Mächte unbedingt hinweisen. In Folge der Probe, die uns Herr Frank bis jetzt von seinem Philosophiren gegeben hat, nimmt es nicht Wunder, daß wir mißtrauisch geworden sind.

Als solche Widersprüche werden von ihm angeführt: die Schöpfung, die Endlichkeit, das Erkennen, das Bewußtsein, die Freiheit.

Das Problem der Schöpfung führt ihn auch sogleich zur Trinität. Um eine Probe seines Philosophirens zu geben, theilen wir diese Deduction auszugsweise mit. »Es muß«, sagt er, »einen Anfang der Welt geben. Wenn der Ausgangspunkt

absolut schöpferisch wäre und continuirlich Endliches aus sich herausgehend continuirlich in sich zurückwiche, so gäbe es allerdings Endliches ohne einen Anfang. Dann müßten aber alle Handlungen absolute Thaten sein, die nichts voraussetzen, während wir doch gar sehr das Gegentheil wahrnehmen. Und also ist doch ein Anfang der Welt, richtiger des Weltbewußtseins. Denn die Freiheit erfordert, daß das Weltbewußtsein selbst die Natur gebildet habe. Wenn nun das Weltbewußtsein selbst einen Anfang hat, so war vordem überhaupt nichts und das Sein selbst hat einen Anfang. Da dies nicht denkbar ist, so kann der Anfang des Weltbewußtseins nicht absolut sein, sondern der Anfang kann nur ein Entschluß sein, sich in Existenz zu setzen, so daß es selbst vor der Welt und ewig war. Hiermit entstand die Zeitlichkeit. Der Grund dieses Processes, der in sich bleibt und nicht processirt, ist das Ewige. Dieses Absolute ist also das Erste und außer ihm ist das Weltbewußtsein das Zweite. Aber so gewiß das Absolute aus sich herausgeht, so gewiß muß es in sich zurückkehren, denn sonst wäre es nicht in sich selbst beschlossen und also absolut. Das Absolute, insofern es in sich zurückkehrt, kann nun nicht dasselbe sein, an welches es außer sich ist, noch weniger aber kann es der bloße Act des Zurückkehrens des zweiten Gliedes sein, denn sonst läge das Fürsichsein des Absoluten außer ihm, sondern es muß selbst ein drittes Glied des Absoluten sein.“ Allen diesen Mächten legt Herr Frank Aseität bei. Die Aseität aber, fügt er hinzu, wenn man sie nicht bloß als ein Letztes für das Denken, sondern an und für sich betrachtet, kann nur das Selbst sein.

Ist denn nun aber wirklich durch diese Bestimmungen, durch diese transcendenten Mächte die Schöpfung real erklärt? Ganz gewiß nicht! — Herr Frank sagt, der Anfang kann nur ein Entschluß des Weltbewußtseins sein, sich in Existenz zu setzen. Aber woher kommt denn dieser Entschluß? Feuerbach hat Recht,

wenn er sagt, es ist eine bloße Selbsttäuschung, wenn man glaubt durch die Annahme eines Schöpfers sich das Dasein der Welt zu erklären. »Es bleibt absolut unerklärlich, wie aus einem Gedankending ein wirkliches, materielles Ding entspringen soll. Deshalb ist zu sagen: »Das Denken ist aus dem Sein, aber das Sein nicht aus dem Denken. Sein ist aus sich und durch sich, Sein hat seinen Grund in sich, weil nur Sein Sinn, Vernunft, Nothwendigkeit, Wahrheit, kurz Alles in Allem ist. Sein ist, weil Nichtsein Nichtsein, d. h. Nichts, Unsinn ist.« Und warum soll denn die Aseitität der Materie unbegreiflicher und unvernünftiger sein als die Aseitität Gottes? Gesezt es nur, nur deshalb sträubt Ihr Euch gegen die absolute Ursprünglichkeit der Materie, weil hier bestimmt, diesseits und gegenwärtig gesetzt wird, was Ihr Euch in gemüthlichem Dufel so fern als möglich zu halten sucht und daher in die unbestimmte, dunkle phantastische Ferne hinauschiebt.

Mit dieser durch sich selbst seienden, ewigen Materie ist aber auch zugleich die ewige Gegenwärtigkeit der Vernunft ausgesprochen. »Die Materie kann man nicht aufgeben, ohne die Vernunft aufzugeben, nicht anerkennen, ohne die Vernunft anzuerkennen. Etwas ist erst als Object des Bewußtseins ein wirkliches Etwas, ein wirkliches Object.«

Doch Herr Frank hat gegen dies Durchsichselbstsein und Aufsichselbstberuhen der Materie ein gewichtiges Argument. Sich bei dem Endlichen zu beruhigen, sagt er, ist nicht sowohl die Weise des gesunden Menschenverstandes als vielmehr der philosophischen Gemeinheit. Wir wollen einmal absehen von der grenzenlosen Rohheit eines Bewußtseins, das den sogenannten gesunden d. h. doch aber hier den unphilosophischen, ungebildeten Menschenverstand zum Richter in den höchsten Fragen der Wissenschaft proclamt. Wenn aber dann Herr Frank nach einer breiten, durch und durch kindischen Rodomontade gegen

Feuerbach, deren sich in diesem Buche ekelhaft viele finden, ausruft: Ihr mögt bei der Welt stehen bleiben, aber löst dann die Probleme, welche eben die Speculation zur Transcendenz getrieben hat, so ist nur zu erwidern, daß sein speculativ-mythischer Erietheismus das Problem der Schöpfung und Endlichkeit nicht aufgelöst, sondern nur wüß verwirrt hat. Nur die Philosophie der Wirklichkeit hat die Offenherzigkeit und die unerschrockene Charakterfestigkeit zu gestehen, daß das Materielle nur im Materiellen seinen Grund habe, und giebt dadurch das einzig wahre Realprincip aller realen Entwicklung.

Und wenn nun Herr Frank, wie alle Gegner seiner Art, Stichnamen wie Materialismus, Sensualismus u. s. f. herbeizieht und unter diesen mehr berühmten als begriffenen Kategorien gleich einem Don Quixote und ebenso lächerlich und fruchtlos als dieser gegen Windmühlen fechtet, so weiß er nicht, daß eine Philosophie, in der Materie und Geist zugleich und gleich berechtigt ist, keines ohne das andere sein kann, weder Materialismus noch Sensualismus ist, sondern nur das, was jede Philosophie sein will und sein soll, die wahre, ehrliche und gründliche Erkenntniß dessen, was ist. Die Wissenschaft muß die Dinge so denken und so erkennen, wie sie in Wahrheit und Wirklichkeit sind.

Das Problem des Erkennens besteht nach Herrn Frank in dem Widerspruche, daß wir uns als beschränkte Wesen empfinden und gleichwohl unbeschränkt, absolut zu erkennen vermögen. Sind wir beschränkt und soll uns dennoch Wahrheit beschieden sein, so muß es, sagt er, eine Synthesis des Erkennens geben, die nicht in unserem Bewußtsein sein kann, insofern es endlich ist, sondern die eben so vor als über unserer Endlichkeit liegt. Um nicht in die Einseitigkeit Hegel's zu verfallen, bestimmt er diese Einheit nicht als Denken, sondern als Freiheit. Doch charakterisirt er sie nicht näher; nur geschichtliche Entwicklung wird von ihr ausgesagt. Jedenfalls ist also dies Problem von

Herrn Franz ungelöst geblieben. Es war seine Aufgabe, das Wesen dieser Freiheit in Bezug auf das Erkennen zu entwickeln. Dafür gewährt er sich denn aber auch redlich die Genugthuung, Feuerbach über diesen Punkt totale Bewußtlosigkeit vorzuwerfen.

Wie wäre es aber, wenn gerade in der Anthropologie die einzige Möglichkeit läge, diese Frage zu lösen? Sie lehrt uns, daß die Materie nicht sein kann, ohne Object des Denkens zu sein. Die in der Welt seiende Vernunft muß sich vernehmen, sich ihrer bewußt werden. Nur das Bewußtsein unterscheidet Sein und Nichtsein. Aber die Vernunft, das Denken, das Bewußtsein ist nichts für sich seiendes, sondern ist ein Mensch. Nicht die Vernunft, nicht das Denken denkt, sondern der Mensch. Wenn aber Zweck und Ziel des Seins ist, gedacht, gewußt zu werden, und der Mensch denkendes, wissendes Wesen ist, so hat im Menschen die Natur ihren Zweck erreicht. Folglich ist der Mensch das Höchste, das überhaupt existirt, die einzige und ausschließliche Realität des Denkens und der sich vernehmenden Vernunft. So ist das Vernünftige, Wahre und Wirkliche nur das Menschliche. Der Widerspruch, daß wir beschränkte Wesen sind und doch absolut erkennen, reducirt sich daher ganz einfach auf den Widerspruch des Individuums und der Gattung. Das Wissen des Individuums ist beschränkt, endlich; das der Gattung unendlich und absolut.

Sache des Philosophen ist es, sich möglichst von dieser Schranke zu befreien, sich als Gattung, als Menschheit zu produciren.

Cogitans sum omnes homines, denkend bin ich alle Menschen, sagt Feuerbach einmal im modernen, akademischen Philosophen-Latein. Die Unangemessenheit des Individuums zur Gattung ist theoretisch der Irrthum, praktisch das Böse. Und doch kommt Herr Franz ewig darauf zurück, daß Feuerbach nicht wisse, was das Böse sei! —

Kraß mystisch und unfruchtbar ist die Lehre vom Bewußtsein von Herrn Frank vorgetragen. — Die von der Seele geschiedene, dunkle Wurzel der Selbstheit und dann das Selbstbewußtsein soll mit der Materie nur durch eine transcendente Einheit zum empirischen Bewußtsein zusammengefaßt sein. Herr Frank wirft sich selbst die Frage auf, wie es möglich sei, daß diese Einheit sich scheide, und antwortet, wie folgt: »Wenn die Freiheit möglich sein soll, so muß diese Freiheit durch Scheidung hervorgebracht sein und also durch eine That des Selbstes. Denken wir uns aber das Selbst ursprünglich eins mit der Seele und mit der Materie, so daß es selbst nur erst potentia ist als die Spitze des Willens, der in diesem Ganzen ist, so wird alles Streben des Selbstes, für sich zu sein, nichts ausrichten, da es so zu sagen, wohin es sich wenden mag, immer das Ganze mit sich ziehen wird, so daß nie eine Scheidung erfolgt. Es muß Etwas geben, durch welches das Selbst die Möglichkeit des Aufschwunges erhält, und dann ferner Etwas, welches, sobald der Aufschwung erfolgt, die Materie zurückhält, und ebenso Etwas, welches die Seele zurückhält. Alle diese Bänder müssen mit und durch das Absolute verknüpft sein. Das letzte Band ist aber der Logos, das erste die dritte Person der Trinität, das zweite aber die Natur, der zurückstrebende Wille der Natur.«

Dies ist moderner Scholasticismus, wie alle speculative Theologie! Stellen wir uns auf den Boden der Wirklichkeit. Wir sagen, das Bewußtsein ist das Wesen der Menschheit; die Menschheit realisirt sich aber nur durch die Menschen, durch Individuen. Der subjective Geist, das Selbst, heißt daher auf Deutsch einzelner Mensch, Individuum; der objective ebenso Gattung, Menschheit. Die Einheit von Selbst, Bewußtsein und Materie ist daher keine transcendente, sondern eine durch und durch natürliche. Die Menschen als Individuen sind eben nichts

als natürliche, materiell gewordene und bedingte, denkende Wesen. — Diese einfache, aber durchaus sachgemäße und wahre Erklärung steht scheinbar freilich gar weit hinter der theosophischen Tiefe unseres wahren und wirklichen absoluten Idealisten. Nicht umsonst ist jenes bedeutende Wort gesagt: „Das, was ist, so, wie es ist, also das Wahre wahr ausgesprochen, scheint oberflächlich; das, was ist, so wie es nicht ist, also das Wahre unwahr ausgesprochen, scheint tief zu sein.“

Dies Verhältniß von Gattung und Individuum ist in der That das Fundamentalprincip der ganzen Anthropologie. Nur in ihr liegt die wirkliche Enthüllung des Geheimnisses vom Wesen der menschlichen Freiheit. Die Menschheit, wissen wir, ist der Gipfelpunkt, Zweck und Ziel alles Seins, das Höchste, was überhaupt existirt. Folglich ist sie das Unendliche, absolut Freie, die absolute Macht und Wahrheit alles Seins. Nur das Individuum, nicht die Menschheit ist beschränkt durch die Natürlichkeit. Aber auch der Mensch als einzelner ist als bewußt höher und mächtiger als das bloß Natürliche, Materielle, setzt dieses zum bloß dienenden Mittel herab. Herr Franz nennt dies das Problem der natürlichen Freiheit, daß, insofern ich z. B. stehe oder gehe, dies Stehen oder Gehen nicht durch die Natur, sondern durch meine Selbstbestimmung gesetzt sei. Da es doch aber in der Natur selbst geschieht, so nennt er dies natürliche Weisen, die gleichwohl übernatürlich durch das Selbst bestimmt seien. Ist denn aber die Macht des Geistes über die Materie nicht durch und durch natürlich und nothwendig? Sollen wir denn wieder auf die *assistentia Dei* oder *causa occasionalis* zurückkommen?

Ebenso löst sich das Geheimniß der moralischen Freiheit, daß ich mich zwar innerlich bestimmt, in diesem Bestimmtsein aber nicht unfrei fühle, ganz einfach dadurch auf, daß das Bestimmende nichts anderes ist als die unendliche Idee der

Menschheit, mein eigenes Wesen, meine innerste Bestimmung. Ich als Einzelner bin nothwendig auf Andere, auf Alle bezogen und werde durch diesen wesentlichen Bezug in meinem Denken und Handeln bestimmt. Diese Anderen sind aber wesentlich dasselbe als ich, sie ergänzen mich, erweitern mich, bringen mich zum Vollgenuß meiner selbst, zum seligen Gefühl meiner Unendlichkeit. — Die moralische Freiheit fällt also ganz von selbst mit der gesellschaftlichen zusammen. Es ist nur der theosophische Tic des Herrn Frank, der auch hier wieder auf eine transcendente Einheit, auf seine Logoslehre verfallen muß. Und wenn dann lechlich die Unangemessenheit meiner zur Gattung als das radicale Böse bezeichnet wird, so haben wir oben schon unsere Uebereinstimmung ausgesprochen. Jedoch müssen wir es der theologischen Natur des Verfassers überlassen, in dieser Naturnothwendigkeit den leibhaftigen Teufel zu erblicken. Wir wenigstens beruhigen uns mit der Einsicht, daß eine Naturnothwendigkeit eine Nothwendigkeit und deshalb etwas Vernünftiges sei. Ob wir wegen dieser moralischen Selbstberuhigung von den Moralisten verkehrt werden oder nicht, ist freilich das Letzte, wonach wir fragen.

Das wären die großen Grundprobleme, die nach Herrn Frank nur durch die Flucht ins allmächtige, wunderthätige Jenseits ihre Lösung finden sollen. In der That hat sich aber nur die gegenwärtige, sinnfällige Wirklichkeit, die durch und durch menschliche und wirkliche Philosophie als zur genügenden Enthüllung dieser gewaltigen Räthsel geschickt gezeigt. Die großen Mysterien der Religion und Philosophie sind in dieser Anthropologie offenbar geworden oder es ist wenigstens der Schlüssel zu ihrer Lösung gegeben. Denn der Mensch weiß jetzt, daß er das wahre *Ev xai πᾶν* ist. Wer Alles in sich sucht, der wird auch Alles in sich finden.

Wir können die albernen Tiraden gegen den großen Schöpfer

dieser Lehre und gegen das Volk, das immer in der praktischen Verwirklichung großer Ideen die Initiative ergriffen hat, Herrn C. Frank als unschuldiges Privatvergnügen gönnen. Die Philosophie hat am allerwenigsten das Geschäft, Mohren weiß zu machen. Herr Frank wird uns freilich einwenden, daß wir ihm nicht die Frage beantwortet haben, wie die individuelle Existenz aus dem allgemeinen Wesen, d. h. aus der Gattung hervorgehen könne. Aber diese Frage ist selbst eine sinnlose Abstraction. Der Begriff Gattung ist ein abstracter und deshalb schon abgeleiteter Begriff. Erst sind die Menschen und dann erst die Menschheit. Das Wirkliche producirt nur wirkliche Wesen, nicht seelen- und leblose Abstracta.

Der zweite Theil dieser Schrift, die Kritik Feuerbach's, fällt damit von selbst. Die Religion als nur für den Menschen seiend, ist deshalb auch wesentlich menschliches Product. Ihr specifischer Unterschied vor allen anderen Geistesformen ist ihre Prätension, etwas Höheres als menschlich, etwas Göttliches sein zu wollen. Und wenn Herr Frank nicht begreifen kann, woher dann das Gefühl der Gebundenheit und Abhängigkeit in der Religion komme, so ist er eben nur wieder auf jene allein reale ethische Macht, auf das Verhältniß von Gattung und Individuum zu verweisen. Wie die Religion das eigenste und geheimste Wesen des Menschen aus sich herausstellt und sich selbst gegenüberständig macht, in dieser Selbstentfremdung aber sich nicht wiedererkennt, sondern ein wesentlich Anderes vor sich zu haben glaubt, so sind auch alle sogenannten göttlichen, positiven Moralgebote nichts als solche unbewußte Hypostasien des Menschen. Die Geschichte der Religion und Moral daher im innigsten Zusammenhange. Es zeugt von totalem Mißverständniß dieser Wahrheit, wenn man nun, wie z. B. unser Herr Frank, sagt: durch diese Lehre sei die Dummheit zur Quelle der Religion gemacht. Es ist die innerste, in der Geschichte der Menschheit sowohl als des

Einzelnen tief begründete Entwicklungsnothwendigkeit, daß der Mensch zuerst sein Wesen außer sich verlegt, ehe er es in sich findet. Daher ist es auch von den Religionen und Mythologien aller früheren Zeiten und nicht christlichen Völker eine längst anerkannte Wahrheit, daß ihre Götter nichts sind als der Reflex des Zeit- und Volksbewußtseins. Und die einzige christliche Religion soll von diesem großen geschichtlichen Grundgesetz eine Ausnahme machen? Nein, mein besser Herr Frank, nicht die Dummheit ist der Ursprung der Religion, eben so wenig wie der Glaube des Knaben, der seinen Vater als unbedingte Autorität verehrt, Dummheit ist. Dummheit ist nur, wenn das Bewußtsein einer früheren, längst vergangenen Zeit zum Bewußten und zur Norm für alle Zeiten erhoben werden soll. »Gegen Dummheit kämpfen die Götter selbst vergebens.«

Auf die nähere Kritik können wir uns nicht einlassen. Was von Frank gesagt ist, ist schon oft genug gegen das Wesen des Christenthums von Feuerbach gesagt worden. Es ist unerquicklich, solchen Wust zu lichten, und heißt zulezt doch nur tauben Ohren predigen. Leuten, die das Christenthum für eine übernatürliche und übergeschichtliche Erscheinung halten, ist mit Gründen der Wissenschaft nicht beizukommen. Nicht zwar, weil sie unüberwindlich, sondern weil sie in den Zaubermantel des Glaubens gehüllt allem Zusammenhange mit der Wissenschaft entrückt sind. Schmückt sich der Glaube auch dann und wann mit einigen philosophischen Formeln, so sind es eben nur eitle, wesenlose Formeln ohne alles tiefere Interesse und ohne alle wesentliche Bedeutung. Dies ist das Geheimniß wie aller, so auch der speculativen Theologie.

Glücklicher Weise ist die Entwicklung der Wissenschaft und der Menschheit von solcher Denkweise und Unvernunft nicht abhängig. Gehemmt kann sie wohl werden, aber nicht

vernichtet. Die Vernunft ist das allein Allmächtige und überwindet Alles, was mit ihr im Widerspruch ist.

Diesem wohlverdienten Schicksal wird denn auch der sogenannte wahre und wirkliche absolute Idealismus des Herrn Constantin Frank nicht entgehen können. Und dies ist der Humor davon.

Gegen die speculative Aesthetik*).

(1845.)

Daß Hegel's Aesthetik bei großer Vollständigkeit des Materials und tiefster Schärfe und Bestimmtheit in der sich behaglich ergebenden Ausführung des Einzelnen doch als Ganzes an Strenge der Dialectik und gleichmäßig consequenter Durchdringung und Anordnung den übrigen Werken des Meisters weit nachstehe, ist bereits gleich nach dem ersten Erscheinen derselben fast allgemein anerkannt worden. Vischer's und Ruge's Schriften über das Erhabene und Komische sind namentlich aus dem Bedürfniß hervorgegangen, vor Allem die Grundprincipien dieser Wissenschaft, den Begriff des Schönen und die Dialectik seiner Momente, allseitiger zu entwickeln und zu einer eigentlichen Metaphysik des Schönen umzugestalten. Um so gründlicher dies geschah, um so lebendiger wurde die Einsicht, wie sehr solche durchgängige Belebung und organische Gliederung auch den übrigen Theilen Noth thue. Vischer hat daher sich alle Kunstfreunde zum wärmsten Danke verpflichtet, indem er in einer »neuen Gliederung der Aesthetik« (Jahrbücher der Gegenwart, Decbr. 1843. Kritische Gänge. Zweiter Band, S. 343 bis 396) versucht hat, nach allen Seiten hin die ganze Wissenschaft in sich organisch zu gliedern und architektonisch abzurunden. Auch diese neue Bearbeitung steht durchweg streng innerhalb des Hegel'schen Princips. Mit scharfem Blick und gründlich philosophischer Methode hat er überall die Fehler und Ungenauigkeiten seines großen Vorgängers aufgedeckt, mit strenger Dialectik ihre Lücken ausgefüllt und den Begriff des Schönen und seine

*) Wigand's Vierteljahrsschrift.

Entwicklungsmomente in Natur und Kunst so allseitig auseinandergelegt, daß diese meisterhafte Arbeit mit Recht als die vollständigste Gestaltung und Systematik dieser Wissenschaft auf dem Boden der speculativen Philosophie zu betrachten ist.

Nunmehr ist der Zeitpunkt gekommen, wo die Kritik der Hegel'schen Aesthetik selbst einen Schritt weiter gehen darf. Nachdem die Mängel und Incongruenzen der systematischen Gliederung so gründlich getilgt und alle Seiten des Schönen und der Kunst so tief entfaltet sind, als überhaupt auf dem Standpunkt des Hegel'schen Princips und seiner Methode geschehen kann, so gestaltet sich jetzt überall da, wo für das lebendige Dasein und Wirken der Kunst die wissenschaftliche Betrachtung zu eng ist, die Frage principiell. Es fragt sich, ob das speculative Princip überhaupt im Stande ist, die Kunst bis in ihre zartesten Fasern zu erkennen und ihre Geheimnisse zu belauschen.

Ursprung und Wesen der Kunst ist auf folgende Weise entwickelt; so weit es sich auszugsweise thun läßt, sind größtentheils Wischer's eigene Worte beibehalten:

»Als philosophische Wissenschaft d. h. als integrierender Theil eines philosophischen Systems hat die speculative Aesthetik ihre Begründung in der Metaphysik. Der Lehrsatz, auf den sie gebaut ist, ist die absolute Einheit des Denkens und Seins. Diese ist kein bloß subjectiver Begriff und doch unwirklich. Weil aber jede Wahrheit — zufolge eines anderen metaphysischen Satzes — dem Geist zuerst in der Form der Unmittelbarkeit gegenübertreten muß, so muß sie sich also verwirklichen, sinnlich erscheinen. Diese Erscheinung ist das Schöne; das Schöne ist also die Idee in der Form begrenzter Erscheinung. Indem das Schöne auf der Einheit des Subjectiven und Objectiven beruht, so treten, wo immer es ist, neben der kampflosen Grazie des einfach Schönen auch die Gegensätze des Erhabenen und Komischen

hervor. Das Erhabene ist die objective Form des Schönen, denn das ideale Moment tritt hier überwachsend und als überwältigende Macht vor das Subject; das Komische dagegen beruht auf der unendlichen Freiheit des Subjects, das im Bewußtsein, die wahre Gegenwart der Idee in sich selbst zu tragen, jede Erscheinung derselben, welche die Miene einer objectiven Macht annimmt, in ihre Widersprüche auflöst. Die Einheit des Subjectiven und Objectiven endlich ist das ganze, durch den Gegensatz dieser beiden in ihm vereinigten Formen in sich zurückkehrende, erfüllte Schöne. Der ganz erfüllte Begriff kann und muß existiren. Wie die logische Idee sich als Natur zuerst frei aus sich selbst entläßt, so sind die ersten Existenzformen des Schönen das Naturschöne und seine nur erst innerliche, ideale Umbildung durch die Phantasie. Diese erste Existenz des Schönen als Naturschönes ist einseitig objectiv. Die Schönheit ist vorgefunden, nicht bewußt hervorgebracht, sie ist somit erst bloßes Material zur Verarbeitung. Daher hat Hegel fälschlich die geistige, menschliche Natur, das anthropologische und geschichtliche Gebiet ausgeschlossen; es handelt sich hier nicht um den Gegensatz der natürlichen und geistigen Welt überhaupt, sondern nur um den von Natur und Kunst. Alle Mängel dieser Stufe, Seltenheit, Zufälligkeit, Untermischung mit Unschönem, Flüchtigkeit haben den Grund in dieser Bewußtlosigkeit. Das höhere Princip muß also ein selbstbewußtes, subjectives sein. Diese selbstbewußte, aber freilich bloß innerliche und deshalb ebenso einseitige andere Form des Schönen ist die Phantasie. Nach dem Maß der individuellen Begabung ist sie Talent, fragmentarisches Genie, Genie; nach ihren historischen Hauptformen antik, romantisch, modern, denn die orientalische Symbolik ist eine bloße Vorstufe. Nun erhellt, daß die Naturschönheit durch ihre Objectivität eben so sehr einen Vorzug vor der Phantasie hat, als diese durch ihre Geistigkeit vor der Bewußtlosigkeit des Naturschönen. Will

daher die Phantasie diesen Mangel decken, so muß sie objectiv werden. Dies fordert ein Herausgehen aus sich, eine Mittheilung durch das Medium des sinnlichen Stoffes, der so bearbeitet wird, daß er das innere Phantasiegebilde wiedergiebt, eine Thätigkeit also und diese Thätigkeit ist die Kunst. Das Product der Kunst muß die Momente der Objectivität und Subjectivität so vereinigen, daß in dem Ideale, wie es nämlich erst im Innern des Künstlers gegenwärtig war, Nichts zurückbleibt, was nicht durch die Bearbeitung des sinnlichen Materials vollständig zur Darstellung käme, und daß im Stoff nichts ist, was nicht das Ideal wiedergäbe. Zur Objectivität wird erfordert, daß das Kunstwerk sich selbst ausspreche, abgelöst von seinem Urheber, unbefangen und absichtslos wie ein Werk der Natur; aber ebenso sehr soll das Kunstwerk seine Subjectivität zu erkennen geben; man soll ihm ansehen, daß es ganz aus dem Geiste stammt und jeder Rest bloßer, unverarbeiteter Natur soll in ihm getilgt sein. — Nun erinnere man sich an die oben gegebene Definition des Schönen und man erkennt, daß jetzt, aber auch jetzt erst gefunden ist, wo denn das Schöne wirklich sei. Nur die Kunst leistet, was jene Definition fordert.«

Hier wollen wir einstweilen abbrechen und diese Begriffsbestimmung etwas näher untersuchen!

Für die Beurtheilung der speculativen Aesthetik ist es von mehr als bloß historischem Interesse, wenn wir hier ausdrücklich darauf aufmerksam machen, daß die Grundidee derselben von Winckelmann abstammt. Es ist auffallend, daß Hegel hierüber kein Bewußtsein hatte, sondern ihm (Aesth. Thl. I, S. 81) geradezu bei aller Anerkennung seiner kunstgeschichtlichen Verdienste allen Einfluß auf die theoretische Kunsterkenntniß abspricht. Winckelmann jedoch war der Erste, der das Wesen der Kunst in ideale Schönheit setzend den Vergleich zwischen Natur, und Kunstschönheit in der Wissenschaft geläufig machte; Kant und

die Kantianer, namentlich Farnow, haben dies Dogma aufgenommen und durch Einführung der Kategorie des Bewußtseins auf ihre Weise zu begründen und umzugestalten gesucht. Vollends erhielt es in einer Philosophie, die die große Einsicht von der Identität des Idealen und Realen gewonnen hätte, augenblicklich die mehr speculative Wendung, daß die unmittelbare, natürliche Schönheit nur deshalb beschränkt und unzulänglich sei, weil nie und nirgends auf einem Punkt der natürlichen Welt die Idee vollkommen erscheine. Schlechthin schön, d. h. absolute, selbst ideale Wirklichkeit des Idealen sei daher nur die Kunst, weil nur diese im Unterschiede gegen die bewußtlos schaffende Natur mit Bewußtsein das Ideal sinnlich verwirkliche, also nur in ihr Inhalt und Form sich decken, das Ideale ideale Form habe!

Bekanntlich sind Winckelmann's ästhetische Ansichten in letzter Instanz bis auf die Caracci und die italienischen Manieristen zurückzuführen. Nun würde man allerdings Unrecht thun, wollte man die Aesthetik, nachdem sie durch die neuere Philosophie so unendlich bereichert ist, auf gleiche Stufe stellen mit jener Idealtheorie, die ihre Schiefheit praktisch in der Kunst selbst auf die bedauerlichste Weise an den Tag gelegt hat. Andererseits aber täuscht man sich, wenn man glaubt, sie habe sich ganz und gar von den verderblichen Einflüssen dieser verdächtigen Herkunft zu befreien vermocht. Sie gleicht einem Hause, das auf die stehengebliebenen Mauern eines alten erbaut ist. Man sieht, daß es nach einem neuen Plan angelegt; dieser kommt aber nirgends zu lustig freier Entfaltung, überall ist das Neue gehemmt durch die benutzten Reste des Alten. Indem das hohe Princip, das die Schönheit der Kunst nur für und durch den Geist sei, hineingezwängt ist in das wurmfstichige Gerüst jener geistlosen Formtheorie, bleibt es getrübt und strahlt nur da, wo die Macht des Stoffes allzu gewaltig durchgreift, wie namentlich bei Betrachtung der Poesie, siegreich durch alle

Schlaffen hindurch. Aber wohlgemerkt! nur in einzelnen Silberblicken. — So kommen in dieser Aesthetik fast alle großen Probleme der Kunst zur Sprache, es finden sich in ihr die tiefsten und herrlichsten Einblicke in das, was Kunst und künstlerisches Leben ist, während ihre Gesamtanlage, ihre eigentlich bewegenden Grundideen nicht selten mit ihnen in gar keinem Zusammenhange, oft sogar in geradem Widerspruche stehen. Diese alten, hemmenden Mauerreste also gilt es von Grund aus niederzureißen. Aber die einzig mögliche Weise, solche Kritik schlagend auszuüben, ist eine auf dem Standpunkte jenes höheren Princip's ausschließlich erbaute, durchgängig bis ins Einzelne ausgeführte Theorie selbst. Nur die That ist hier überzeugend; aber freilich ist dies eine That, die vieler Vorarbeiten bedarf, um zur Reife zu kommen. Einem bloßen Angriffe, einer bloß principiellen Negation tritt der Uebelstand entgegen, daß überall, wo die Verderblichkeit jener idealistischen Nachklänge sich nachweisen läßt, aus dem angeführten Grunde ebenso sehr in dieser Aesthetik selbst Stellen und Betrachtungen auftauchen, die diese Idealtheorie, die doch ihre eigene Grundlage ist, schnurstracks widerlegen. Beide Principien, die manieristische Idealität und die tiefere, speculative Einsicht liegen noch bewußtlos und kunterbunt in unvermittelter Eintracht neben einander. Was L. Feuerbach von der speculativen Philosophie überhaupt sagt, daß sie Alles habe, dies Alles aber wegen ihres im Grunde genommen noch bloß rational-theologischen Grundprincip's schief und durch Zwielicht getrübt, gilt von der Aesthetik vor Allem!

Ihr Grundbegriff ist noch durch und durch manieristisch. Vornehm auf die Natur herabsehend, setzten die Manieristen das Heil der Kunst einzig und allein in sogenannte ideale, oder besser gesagt, unnatürliche Formen und hüllten dadurch zugleich, da ihnen diese Hauptsache und der Inhalt, den sie darstellten, an und für sich ganz gleichgiltig war, die Kunst ihrem eigent-

lichen Gehalt nach aus und entrißen sie gewaltsam ihrem nothwendigen Zusammenhange mit Leben und Geschichte. Ebenso ist auch dieser Aesthetik die Kunst nur eine Flucht aus der Unzulänglichkeit und Zerrissenheit des gewöhnlichen Daseins und in Folge dessen nur Theorie des schönen Gegenstandes. Das Schöne muß sein; weil es nicht in der Natur ist, muß es die Kunst schaffen. Nun kann aber diese Erhebung der Kunst über die Natur auf doppelte Weise gefaßt werden. Die Manieristen faßten sie rein formell. Ihnen war die Kunst, wie Rumohr so treffend mit dem Wandsbecker Boten sagt, eigentlich nur eine Altflückerei des größten und ältesten Meisters en ronde bosse und basso rilievo. Feiner ist die zweite Auffassung, die durch das höhere Princip der Aesthetik gegeben war. Vermöge ihrer Einsicht von der Einheit der Natur und des Geistes stellt diese die Natur von Hause aus unter den Gesichtspunkt der Begriffsmäßigkeit und läßt an ihr Alles unbeachtet, was nicht unmittelbar zur bewußten Vernunft, sondern nur zum Formen-, Farben- und Tonsinn spricht. Die Erhebung der Kunst über die sogenannte gemeine Natur setzt sie daher in die Begräumung dessen, was in der Natur begriffswidrig, zufällig oder geistlos ist, in die Abstreifung alles bloß Stoffartigen. Als Mangel des Naturschönen wird dann das Fehlen organischer Gliederung lebendiger Beseeltheit, reiner, durchsichtiger Entfaltung der Idee bezeichnet und »diese auch äußerlich in ihrer Freiheit als lebendige Einzelheit darzustellen, zur Aufgabe der Kunst gemacht! Vergl. Hegel's Aesth. Th. I, S. 191 und die oben angeführte Definition Vischer's. Was in der Natur verzerrt und getrübt, ist in der Kunst in sich eins und harmonisch durchsichtig.

Sehen wir vor der Hand selbst ganz davon ab, daß diese ästhetische Betrachtung der unmittelbaren Wirklichkeit durchhin die spezifische Eigenthümlichkeit individuellen Lebens gegenüber abstracter Begriffsgemeinheit ganz und gar verkennt, so ist

doch hervorzuheben, daß gerade dieser Begriff der Kunst recht eigentlich der Punkt ist, auf dem die aus der manieristischen Naturverachtung stammende Doppelsinnigkeit und innere Unklarheit am augenfälligsten hervortritt. Wird nämlich dieß Princip von der organischen Selbstbestimmung und harmonischen Durchsichtigkeit eines Kunstwerkes in seiner vollen Schärfe aufgefaßt, so hat es den allein richtigen Sinn, daß das Kunstwerk eine organische Welt in sich sei und die Idee desselben sich durchaus unabhängig von äußerlichen, fremden Bestimmungen ihre angemessene Ausdrucksform frei aus sich herausschaffe und sie bis ins Einzelne hinein bedinge und durchleuchte. Daß die Begriffsbestimmung der speculativen Aesthetik dieß Bewußtsein habe und ausdrücklich ausspreche, kann Niemand in Abrede stellen. Consequent durchgeführt, ist und bleibt es die ewige Grundlage aller Kunstwissenschaft. Indem es jedoch von ihr aus dem Mangel des Unmittelbaren abgeleitet wird und aus der Nothwendigkeit sich über dieses zu erheben, so haftet ihm von Hause aus noch der Nebenbegriff bloßen Idealisirens, eines Läuterungsprocesses der unmittelbaren Wirklichkeit an, der nicht nur die volle und ganze Anwendung desselben verhindert, sondern sich sogar oft genug auf die bedenklichste Weise vorlaut in den Vordergrund drängt. Die Folge davon ist, daß von dieser Aesthetik die Kunst nicht durchweg als freier, sinnlich=anschaulicher Gedankenausdruck begriffen wird, sondern im Widerspruch mit jenem Princip nur als geistgeborene Reproduction und Spiegelung der natürlichen Wirklichkeit, als bloßes Potenziren oder Verklären des Gewöhnlichen. Die Kunst ist dann gewissermaßen nur ein Kaleidoskop. Ihre Formen und Gestalten gelten dann an und für sich, als selbständig, es sind idealisirte, über die Endlichkeit erhabene Naturobjecte, nicht. Bild, das im weiteren Sinne des Wortes symbolisch ist, nicht krystallhelle, individuelle Gestalt eines Gedankens.

Diese Auffassung der Kunst ist so durchaus äußerlich und untergeordnet und so schlechthin unvereinbar mit dem Wesen und der Grundanschauung der neuen Philosophie, daß sie sich nur aus dem Einflusse jener alten, sich wie eine ewige Krankheit forterbenden Dogmen einigermaßen erklären läßt. Schlechterdings unbegreiflich aber bleibt es, wie sie sich so sehr als das eigentliche Hauptmoment geltend machen kann, daß in sie hauptsächlich der Unterschied zwischen Natur- und Kunstschönheit gesetzt zu werden pflegt und der Vorzug der Kunst über die Natur in diesem Sinne bereits fast sprichwörtlich geworden ist: die Art und Weise wie Bisher oben die Mängel des Naturschönen und deren Aufhebung und Ueberwindung durch die Phantasie angeht, gilt als That und Bestimmung der Kunst. Zu diesem Behufe haben wir nicht nöthig, auf die zahlreichen Kunstschriften der Hegelianer uns zu berufen, wie z. B. auf Schnaase's Einleitung in die Kunstgeschichte, die in dieser Hinsicht eine wahrhafte Musterstelle ist. Merkwürdiger Weise tritt bei Hegel selbst diese bewußtlos neben einander liegende Zwiespältigkeit des höheren und niederen Princips charakteristisch genug auf. Namentlich ist die Abhandlung über das Ideal (Th. I, S. 193 bis 219) in dieser Beziehung sehr lehrreich. Obgleich S. 217 ganz richtig der Unterschied zwischen den Formen der Kunst und denen der Natur darein gesetzt wird, daß diese unmittelbaren, selbständigen, jene nur symbolischen Werth haben, so ist doch die Definition der Kunst selbst (S. 197) ganz doppelstinnig: das Ideal, heißt es, ist die Wirklichkeit zurückgenommen aus der Breite der Einzelheiten und Zufälligkeiten, insofern das Innere in dieser der Allgemeinheit entgegengehobenen Aeüßerlichkeit selbst als lebendige Individualität erscheint, das Verständniß dieser Stelle könnte aber wegen ihrer Zwiespältigkeit zweifelhaft scheinen. Der Zweifel wird gehoben, wenn wir im Laufe ihrer weiteren Ausführung auf Stellen, wie folgende, stoßen:

»Diese Idealität erhebt zugleich die sonst werthlosen Objecte, welche sie ihres sonst unbedeutenden Inhalts ohnerachtet für sich fixirt und zum Zweck macht und auf das unsere Theilnahme richtet, woran wir sonst rücksichtslos vorübergehen würden. Dasselbe vollbringt die Kunst in Rücksicht auf die Zeit und ist auch hierin individuell. Was in der Natur vorüberreißt, befestigt die Kunst zur Dauer; ein schnell verschwindendes Lächeln, einen plötzlichen, schalkhaften Zug um den Mund, einen flüchtigen Lichtschein, ebenso geistige Züge im Leben der Menschen, Vorfälle, Begebenheiten, welche kommen und gehen, da sind und wieder vergessen werden, Alles und Jedes entreißt sie dem augenblicklichsten Dasein und überwindet auch in dieser Hinsicht die Natur.«

Nothwendig zieht sich ein solcher Widerspruch im Grundbegriff durch alle weiteren Folgerungen und Bestimmungen hindurch und wie überall, so zeigt es sich namentlich auch hier in den Consequenzen, wie verderblich sich diese durchhin schiefe Idealität geltend macht. Sie hat so sehr die Oberhand, daß sie es ist, welche die Stellung der Kunst im Leben des Geistes überhaupt, so wie die Bestimmung der einzelnen Arten und ihrer Aufgabe in ein schiefes Licht stellt.

Immer und überall nämlich kommt diese Idealisirung der floßigen Materie zum Vorschein. Zunächst zeigt sich dies schon, wie der Uebergang von der Natur in die Kunst gefaßt wird. Die Kunst soll die Spiegelung des Phantasiegebildes im sinnlichen Stoff, d. h. die Einheit des Subjectiven und Objectiven sein. Dieser Begriff ist die Folge und in gewissem Sinne zugleich auch der Grund eines Sprunges in der Dialectik, den sich hier Hegel und Vischer auf gleiche Weise zu Schulden kommen lassen. Denn offenbar muß in einer Aesthetik, die sich nicht auf die Kunst allein beschränkt, sondern das Schöne überall entfaltet, wo es in Leben und Natur erscheint, die Stellung, die hier vorerst der bildenden Kunst angewiesen wird, einer Entwicklungs-

stufe zukommen, die nur in sehr uneigentlichem Sinne Kunst genannt werden kann und die daher zwar mit richtigem Tact, aber auf dem Standpunkt der speculativen Aesthetik doch sehr inconsequent vom systematischen Ausbau ausgeschlossen ist. Soll nämlich die Bewußtlosigkeit der Natur und die Objectivitätslosigkeit der Phantasie in eine höhere Einheit sich zusammenschließen, so ist diese Einheit, der beide Momente immanent sind, eine Stufe auf der der von außen gegebene und deshalb noch zufällige Naturstoff mit dem bestimmten Wissen und Wollen des Schönen von der Phantasie formirt wird und zwar zunächst so, daß dieses Schaffen noch durchaus an diesen äußerlichen Stoff gebunden und durch ihn bedingt ist. Diese noch durchhin unfreie Stufe hat so viel Arten, als es Arten der Unmittelbarkeit giebt. Es ist an der unorganischen Natur die Landschaftsgärtnerei, auf der Stufe der organischen Gestalt Gymnastik und Orchestik, auf der des selbstbewußten Geistes und seines körperlich mimischen Ausdrucks die Schauspielkunst und das Leben der schönen Individualität überhaupt (die Kunst des Lebens, ästhetische Erziehung der Griechen). Die Künste sind die geistige Umbildung und Idealisierung der unmittelbaren Wirklichkeit, aber eben wegen dieses ihres widerspännigen Stoffes keine eigentlichen Künste. Zöge sie aber die speculative Aesthetik in ihren dialectischen Fortschritt, so würde der innere Widerspruch derselben und dessen Auflösung von Hause aus eine freiere Aussicht auf das Wesen der Kunst selbst eröffnen, das Ausdruck des Gedankens und nur dieses, nicht aber solche idealisirende Umbildung und Verklärung ist. Jetzt aber, wo dieses Mittelglied wegfällt, wird diese Bestimmung den bildenden Künsten gegeben. Bis her bezeichnet sie als eine Gruppe von Künsten, deren Werk mit der Naturschönheit den Charakter vollkommener Objectivität theile, indem es als schwere Masse in den Raum hinausträte und das als in räumlicher Form existirend zwar

mit dem Naturschönen verglichen dasselbe Gepräge der Idealität trage, wie alle Kunst, jedoch unter den eigenthümlichen Beschränkungen, welche die ungeistige, gegen die Bearbeitung gleichgültige Materialität mit sich bringe. Hier wird das Wesen dieser stummen, massenhaften Künste, wie sie Vischer nennt, geradezu in die materielle Schwere und Massenhaftigkeit gesetzt; sie sollen idealisirte schwere Materie sein, als ob es dieser Stoff, und nicht vielmehr die sinnlich anschaulichen Formen wären, die das Wesen dieser Künste bilden. Nur durch sie erheben sie sich über das bloße Handwerk. Auch Hegel giebt dieselbe Begriffsbestimmung der bildenden Kunst und faßt in Folge dessen geradezu die Kunst als ein Herausarbeiten des Geistes aus der nackten Materialität zur Innerlichkeit des Denkens, als ein Fortschreiten vom Extrem geistloser Objectivität. Die Aufgabe der Architektur setzt er darein, die äußere unorganische Natur so zurecht zu arbeiten, daß dieselbe als kunstgemäße Außenwelt dem Geiste verwandt wird. Die Architektur, sagt er, bahnt der adäquaten Wirklichkeit des Gottes erst den Weg und müht sich in seinem Dienst mit der objectiven Natur ab, um sie aus dem Gestrüpp der Endlichkeit und der Mißgestalt des Zufalls herauszuarbeiten (Zhl. I, S. 106). Die Poesie wird dann umgekehrt als der Uebergang in die Abstractheit des Denkens gefaßt (S. 112), als die allgemeine Kunst des in sich frei gewordenen, nicht an das äußerlich sinnlose Material gebundenen Geistes, der nur im inneren Raume und der inneren Zeit der Vorstellungen und Empfindungen sich ergeht. Doch gerade auf dieser höchsten Stufe steigt nun die Kunst auch über sich selbst hinaus, indem sie das Element versöhnter Versinnlichung des Geistes verläßt und aus der Poesie der Vorstellung in die Prosa des Denkens hinübertritt.

Denn da die Kunst als das Herausarbeiten des Geistes aus der materiellen Welt so abgeleitet wird, »daß der von allen Seiten her in Endlichkeit verstrickte Mensch die Region einer

höheren, substantielleren Wahrheit sucht, in welcher alle Gegensätze und Widersprüche des Endlichen ihre letzte Lösung und die Freiheit ihre volle Befriedigung finden können«, so ist nach Hegel's Bestimmung die Kunst die niedrigste, weil erste Stufe dieses Reiches. Sie ist ein unmittelbares und eben darum sinnliches Wissen, ein Wissen in Form und Gestalt des Objectiven selber, während es die Aufgabe des Geistes sein soll, sich in der Allgemeinheit des Denkens zu wissen. Wie daher von Hegel bereits die einzelnen Künste als eine solche Stufenleiter und die Poesie als die Auflösung der Kunst bezeichnet wird, so gilt es auch als die Bestimmung der geschichtlichen Kunstentwicklung, den Todeskeim in sich zu tragen. Weil der Geist in der Kunst noch sinnlich ist, ist sie eine unangemessene, mangelhafte, zu vernichtende Geistesstufe. Nur einmal, nämlich im classischen Ideal, erscheint sie vollkommen berechtigt; das symbolische ist die Idee, die die Materie noch nicht vollkommen bewältigen kann, das romantische die Idee, die als reine Innerlichkeit die äußere Form der Kunst überragt, d. h. die Schranken derselben durchbricht, sie auflöst. Kurz, der Hegel'sche Angriff der Kunst wurzelt auch in dieser Hinsicht noch durch und durch in jenem eclatanten Ausspruch, den Kant in der Anthropologie thut, daß alle Poesie von Homer an nichts beweise als die Unfähigkeit zu reinem Denken.

Freilich ist auch die künstlerische Praxis, die in einem so untergeordneten Princip wurzelt, ihm vollkommen entsprechend und es ist kein Wunder, daß, wer an ernstes Denken gewöhnt ist, nicht Lust hat, sich ernstlich in diese Aftergeburten zu vertiefen. Sie kommen nie über jene fade Verschönerung hinaus, die nun schon so lange unter dem weitpauschigen Mantel der Idealität wie ein hohles Gespenst in der Welt herumschleicht. In der bildenden Kunst zeigen uns unsere Architekten, Bildner und Maler hinlänglich, weß Geistes es sei. In der Architektur

ist es jene Kunst, die nicht von innen heraus aus Einem Guß und Einem in sich nothwendigen, das Bild der Zeit und Nationalität lebendig abspiegelnden Stil schafft, sondern mit einigem bunten Glitterwerk von Ornamentik oder einer lebendigen, unverständenen Musterkarte von allen Formen und Stil abzukommen wähnt. In Sculptur und Malerei ist es jene Bildmacherei, die nicht producirt, weil sie ein lebendiger Inhalt treibt, den sie nur so und auf keine andere Weise ausdrücken kann, sondern nur um schöne Formen und schöne Gegenstände zu produciren. Diese sind die Hauptsache und an sich ist es dann gleichgültig, was für ein Inhalt in sie hineingepreßt werde, wie es gleichgültig ist, ob diese Formen wie in der Popszeit blasß und hohl, oder wie heutzutage bei den Münchenern dem alten italienischen Stile nachgedrechselt sind. Beide Male sind sie gleich äußerlich. Von dieser totalen Inhaltslosigkeit kommt die abscheuliche Lactlosigkeit in der Wahl der Stoffe, die ängstlich kleinliche Stricherei und Sorgfalt in der Ausführung, die Einen nicht zu freiem Genuß kommen läßt und, um ja recht ausnehmend schön zu sein, alle Gattungsunterschiede ohne alles Stilgefühl bunt untereinander würfelt. Die alten Meister dachten anders hierüber. Sie wollten in ihren Werken Etwas sagen, das sie eben nur in ihrer Weise zu sagen wußten, und war dies ausgesprochen, so glaubten sie das Ihrige gethan zu haben und legten Meißel und Pinsel bei Seite. Alles Andere deuteten sie als Nebenwerk nur flüchtig an. Dies thut die alte Plastik und man weiß, mit welcher Leichtigkeit Raffael z. B. die landschaftlichen Hintergründe behandelt. In der Poesie endlich ist es jene idealisirende Bearbeitung geschichtlicher Stoffe, die man in Ballade und Drama im weiteren Sinne dramatisirte Anekdote nennen kann. Man pflegt dann gemeinhin nach der allerschäalsten Identität zwischen Kunst und Geschichte zu fragen und gegebene und verarbeitete Situationen und Charaktere ängstlich mit einander zu

vergleichen. Und hundert und tausend Dramen sind solche versificirte Geschichte. Allerdings wird nun zwar in einem echten Drama der ganze Charakter jener Zeit, aus dem der Stoff geschöpft ist, hindurchwehen, allein als bloßes Mittel. Denn der Zweck ist nicht ein Porträt jener Zeit, sondern ein Gedanke, der in ihr verkörpert ist, eine Idee. Die Geschichte, sagt Hebbel sehr treffend in seiner Abhandlung über das Drama, ist für den Dichter ein Behikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen, nicht aber ist umgekehrt der Dichter ein Auferstehungselengel der Geschichte. Diese bloß idealisirende Naturnachahmung wurzelt noch tief in unseren ästhetischen Ideen. Sogar Gukow warf bei Beurtheilung von Hebbel's Genoveva die Frage auf, wo die Scene mit der Hirschkuh sei. Wo liegen denn die Motive im Stücke selbst?

Einem so gedankenlosen Princip widerspricht überall die Geschichte. Die Geschichte vor Allem zeigt uns, daß nicht abstracte Idealität und beziehungslose Schönheit Ursprung der Kunst sei, sondern der lebendige, individuelle Gedanke. Die kernhaft naiven Volkslieder und Weisen zeigen es, wie der Mensch in der Kunst nur ausdönt, was sein Herz bewegt, und wie die bildende Kunst nichts ist, als der Drang des Menschen nach Ebenbildern seiner Götter und nach Denkmalen seiner Erlebnisse. Der Ursprung dieser Kunst ist wesentlich monumental. Mit formlosen Steinen, rohen, aufgeworfenen Erdhügeln, schlechten Hütten beginnt sie, macht diese symbolischen Erinnerungszeichen immer conformer, bis sich Form und Inhalt decken und endlich formelle Gewandtheit zu scheinbar zwecklosem, heiterem Spiel führt. Es charakterisirt daher die Anfänge aller Zeiten und Völker durchgängig naive Kraft und Einfalt, Innigkeit und Wärme des Ausdrucks, strenges, gerades Losgehen auf den eigentlichen Gegenstand. Immer und überall kommt es nur auf den Gedanken an, der ausgedrückt werden soll; nie handelt es

sich um beziehungslose Schönheit, um schöne Formen als solche. Natur und Tragödie waren bei den Griechen frommer Gottesdienst (Fr. Jacob's Vermischte Schriften Thl. III, S. 306 ff., 439), der nur deshalb so würdig, heiter und schön ist, weil ihre Götter, wie sie selbst, so würdig, heiter und schön sind. Das Wesen der griechischen und somit aller Kunst ist trefflich in folgenden Kernworten bezeichnet (Winckelmann und sein Jahrhundert, S. 281): Nicht die schönen Formen waren der Hauptzweck der griechischen Kunst, sondern diese entwickelten sich umgekehrt nur aus dem Geiste derselben als nothwendige Mittel zum Ausdruck schöner Gedanken.

Wenn daher die speculative Aesthetik trotz ihrer höheren Einsicht in die freie Selbstgestaltung des künstlerischen Inhalts durch die Nachwirkungen ihres historischen Ursprungs sich mehr als Recht ist noch an die Idealitätstheorie festklammert, so entsteht nunmehr die Forderung, daß sie aufgebe, Wesen und Genesiß der Kunst aus der Beschränktheit der in Einzelheiten und äußerlichen Zufall verzettelten unmittelbaren Wirklichkeit abzuleiten. Umgekehrt ist unbeschränkt der menschliche Geist selbst und sein Bedürfniß, sich in seinem ganzen Wesen auszudrücken, zum Ausgangspunkt zu machen. Nur dann steht zu hoffen, daß die Aesthetik die Feuerprobe der Empirie nicht zu scheuen habe! Dabei ist nicht zu vergessen, daß überall, wo es sich um Kunst handelt, noch ein zweites Moment in Erwägung zu ziehen ist. Dies ist die Darstellung und ihre Bedingtheit durch den sinnlichen Stoff. Ein Gegenstand kann in der Natur schön sein und in der Kunst widerlich wirken und umgekehrt kann ein an und für sich unangenehmer, ja ekelhafter Gegenstand, wie z. B. Krokodile, Kröten, indem die Kunst das widerlich Eiterhafte nicht zu produciren vermag, von der vortheilhaftesten Wirkung sein. Rumohr hat hinlänglich dargethan, daß wenn wir ein beliebiges Kunstwerk in Auffassung, Darstellung und Gegenstand zerlegen, die

ersten, Auffassung und Darstellung, Thätigkeiten sind; das dritte aber, der Gegenstand, in seinem Verhältniß zum Künstler ein durchaus Leidendes. Es ist daher nur ein Beweis, wie sehr noch die speculative Aesthetik am Idealitätsprincip krankt, wenn sich ihre Mängel unverändert in Rumohr's Polemik gegen jenes zusammenfassen lassen. Jede Kunstlehre demnach, sagt er Ital. Forschungen Thl. I, S. 133, welche weder von der Begeisterung des Künstlers noch von seiner Fähigkeit darzustellen, vielmehr nur von der Wahl des Gegenstandes ausgeht oder gar damit sich begnügt, den Werth oder Unwerth der Gegenstände ermitteln zu wollen, ergreift sichtlich die Sache bei ihrem Ende und bleibt daher unumgänglich leicht, unerschöpfend und, insofern sie alle Theile der Kunst dadurch in ein falsches Verhältniß versetzt, auch durchhin schief und verkehrt.

Von Hause aus auf anthropologischen Boden gestellt, hat daher die genetische Entwicklung der Kunst davon auszugehen, daß sie Erzeugniß und somit Ausdruck und Bethätigung des menschlichen Geistes ist. Der Mensch als Geist ist das Selbstbewußtsein der Natur. Praktisch bethätigt er sich als solches im Leben und in dessen höchster Form, der Geschichte; theoretisch ergründet er die Geheimnisse des All, d. h. der Natur und seiner selbst, nimmt sie in sich auf und genießt sich in ihnen seinem ganzen Wesen nach. Von der speculativen Philosophie wird als alleinige und totale Erkenntniß von Natur und Geist die Wissenschaft angesehen.

Da Natur und Geist von Hause aus Eins sind, vermag die Natur dem Geiste keinen Widerstand zu leisten. Das Element der Wissenschaft ist das Denken, das begriffsmäßige Denken, dessen unmittelbarer Ausdruck die Sprache ist. Nun ist aber zwischen Sprache und lebendiger, sinnlicher Wirklichkeit ein Bruch; jene bewegt sich schlechthin im Elemente der Allgemeinheit, diese ist durchaus sinnlich, Einzeleristenz.

Diesen Widerspruch zwischen Sprache und dem individuellen Dasein erkennt auch die speculative Philosophie an; löst aber denselben so, daß der Sieg einzig und allein auf Seiten der Sprache fällt. Weil ich das Dieses, das Jetzt, das Hier, das Ich in der sinnlichen Gewißheit habe, nur handgreiflich zeigen, durchaus nicht als dieses Einzelne aussprechen kann, sondern Alles mit gleichem Rechte ein Dieses, Jetzt, Hier ist und sich mir also unter der Hand in dem Augenblicke, daß ich es ausspreche, zur Allgemeinheit verkehrt, soll die Sprache das Wahrhaftere sein. Sie soll unmittelbar die bloße Einzelheit des sinnlichen Sein und Leben widerlegen und sie in ihre Allgemeinheit erhebend berichtigen. Oder, wie Hegel sich kurz ausdrückt, das Unsagbare soll das Unvernünftige sein.

Für den Begriff der Kunst ist dieser Punkt von der allerhöchsten Wichtigkeit und deshalb einer näheren Betrachtung zu unterwerfen.

E. Feuerbach hat sich in seiner Kritik der Hegel'schen Philosophie in den Hallischen Jahrbüchern 1839, Nr. 208 bis 216, in der Philosophie der Zukunft und in den vorläufigen Thesen zur Reform der Philosophie vorzugsweise mit diesem ersten Capitel der Hegel'schen Phänomenologie von der sinnlichen Gewißheit oder dem Dies und dem Meinen beschäftigt. Er macht darauf aufmerksam, daß dies Jetzt, Hier, Dieses, das im Sprechen in Allgemeinheit umschlägt, von vornherein nicht das eigentlich reale, sondern bloß logische sei. Es ist nicht das demonstrative hic, haec, hoc, sondern nur die scholastische haecceitas, nicht die wirkliche, sinnfällige Außenwelt, sondern der bloße Gedanke von dem Anderssein des Gedankens, worin natürlich schon der Gedanke im Voraus seines Sieges über den Gegenpart gewiß ist. Dadurch, daß ich das Einzelne nur aufzeigen, nicht sagen kann, ist es noch nicht ein Nichtiges, Unwahres. Das reale Sein ist aber nicht, wie das bloß logische bloßer Gedanke; ein

realisirter, sinnlich-existirender Gedanke muß etwas Anderes sein, als der reine Gedanke; er kann nicht schlechthin in ihm aufgehen. Alle praktischen Zustände sind auf diese handgreifliche, sinnfällige, zum Theil schlechterdings unsagbare Einzelheit gegründet. Deshalb mache ich sie auch nicht bloß zum Gegenstande meines Denkens, sondern noch mehr meiner Sinne. Feuerbach führt sehr gut aus, daß nicht, wie Hegel meint, das Essen und Trinken eine Widerlegung der Wahrheit des sinnlichen, einzelnen Seins sei, sondern daß sich hier diese reale Wahrheit gerade recht empfindlich geltend mache. Ich lebe nicht vom logischen Brode, vom Brode in abstracto, das Gegenstand der Sprache ist, sondern vom bloß einzelnen, nur sinnlich zeigbaren, schlechthin unsagbaren. »Wenn daher Unsagbarkeit Unvernünftigkeit ist, so ist alle Existenz, weil sie immer und immer nur diese Existenz ist, Unvernunft. Aber sie ist es nicht. Die Existenz hat für sich selbst auch ohne Sagbarkeit Sinn und Vernunft.« Zwar haben es Socialphilosophen Feuerbach zum Vorwurf gemacht, daß er die Rechtsphäre, die durchweg auf den Unterschied und die Ausschließlichkeit des Mein und Dein gebaut ist, als Beweis gegen die von Hegel behauptete Unwahrheit und Unvernunft des individuellen Seins angeführt hat, weil sie diese Ausschließlichkeit des Mein und Dein als Basis unserer rechtlichen und socialen Zustände negiren. Allein dieser Einwurf verrückt den Standpunkt! Denn hier handelt es sich nur um die Wahrheit und Vernunft des einzelnen, realen Seins; in jener Frage aber um das Verhältniß des Ich zu diesem Einzelnen, um die naturrechtliche Frage nach der Ausschließlichkeit des Eigenthums und Besizes.

So tief daher auch die Einsicht der speculativen Philosophie von der Identität der Natur und des Geistes ist, und so unverrückbar fest dieselbe auch stehen bleibt, so ist doch der weitere Schluß übereilt, daß nun das Wesen des Geistes schlechthin in diesem von der Sprache getragenen und daher von Hause aus

sich in Abgezogenheit und Allgemeinheit bewegenden Denken aufgehen, oder, was dasselbe sagt, alle Erkenntniß allgemein und begrifflich sein solle. Geist und Denken, in dem Sinne, daß Denken reines begriffliches Denken ist, sind nicht schlechthin synonym. Weil das Wort immer allgemein, die Sache immer individuell ist, kommt der Gedanke, der sich nur auf das Wort stützt, nicht über diesen Widerspruch hinaus. Die Erkenntniß bleibt in sich gebrochen.

Nun wird bereits ersichtlich, wohin diese Entwicklung abzielt. Wenden wir uns zur Verdeutlichung zuerst an ein concretes Beispiel. Gabler beruft sich (Phil. Propäd. S. 140) zur Widerlegung der sinnlichen Gewißheit auf malende Naturbeschreibungen und ähnliche Schilderungen, in denen oft schlechte Poeten und Schriftsteller ihre Stärke suchen. Aber dadurch, daß diese matt und trivial und immer von der Unbeschreiblichkeit dieser Dinge sprechen, ist nicht die Vernunft derselben widerlegt, ist nicht gesagt, daß der unbeschreibliche Theil nun auch wirklich nichtig und unbedeutend sei. Widerlegt ist lediglich nur die Sprache. Was die malende Naturbeschreibung nicht vermag, vermag die Malerei und dies ist ihr specifischer Unterschied. Dies erkennt auch Hegel an. Vergl. *H. Aesth. Thl. III*, S. 83. Dies allgemeiner gefaßt, lehrt uns, daß die stillen Züge, die frische Fülle und der sinnliche Zauber des Individuellen, die nicht Gegenstand der Sprache, sondern der Sinne, der Anschauung, Empfindung und Liebe sind, auch sinnlich individuell erfaßt werden müssen. In dieser sinnlich-individuellen Weise sucht der Geist, nicht befriedigt durch farb- und herzlose Abstraction, die Kluft zwischen dem Allgemeinen und Einzelnen auszufüllen. Er denkt nicht bloß in der gestaltlosen, abgezogenen Sprache, sondern als ganzer, d. h. sinnlich-geistiger Mensch mit seinem ganzen Wesen, mit seinem Herzen und seinem Sinnen und drückt nun auch umgekehrt diese Gedanken, Anschauungen und Gefühle auf eine Weise

aus, in der nicht wie in der Sprache das sinnlich-frische Wesen des Individuellen verflüchtigt wird, sondern in seiner ganzen Fülle vor Augen tritt. Diese Denk- und Darstellungsweise ist die Kunst. Weil sie geistige Thätigkeit, weil sie Denken ist, hat sie von Hause aus das Element der Allgemeinheit in sich, sie ist wie die Wissenschaft Erkenntniß des Allgemeinen, Ewigen, wenn man will, der Idee, aber nicht abstract, farb- und gestaltlos, sondern erfüllt und verdichtet in individueller Lebensfrische. Die Poesie hat die Sprache zum Ausdrucksmittel wie die Wissenschaft. Aber das blasse Wort ist in ihr durchglüht von dem pulsirenden Blut der concreten Gestalt; nicht die Worte, sondern das Bild, die Charaktere sprechen. Die Kunst ist Sprache, nichts als Sprache, aber eine andere als die begriffliche und in diesem specifischen Unterschiede eine wesentliche und nothwendige Ergänzung des wissenschaftlichen Denkens. Erst Wissenschaft und Kunst zusammengenommen sind der ganze und volle Ausdruck des theoretischen Geistes.

Hiermit ist freilich nicht der Begriff Kunst erschöpft. Doch können wir uns damit vorläufig begnügen, da es sich hier nicht so sehr um das Geheimniß der Kunst handelt als vielmehr um die wissenschaftliche Gestaltung der Aesthetik. Es kam hier nur auf den allgemein anthropologischen, nicht auf den eigentlich ästhetischen Begriff an. Sonst wäre allerdings auszuführen, warum nicht alle individuell-sinnliche Anschauungsweise, wie sie im Leben gang und gäbe ist, Kunst sei und worin der ungeheure Proceß bestehe, durch den sich eine solche Anschauung zur eigentlich künstlerischen krystallisire. Allein dies gehört in den Ausbau der Aesthetik, nicht in deren Prolegomena.

Aus diesem Begriff also sind die einzelnen Künste und deren Arten abzuleiten. Zuvor noch einige allgemeine Betrachtungen!

Rumohr ist ein so tiefer Kenner und hat eine so echt künstlerische Anschauungsweise, daß es in der That frommt, auch in

theoretischen Dingen mehr als gewöhnlich zu geschehen pflegt, auf ihn zurückzukommen. Offenbar kommt er in seiner freilich ganz empirischen Weise zu einer ähnlichen Auffassung. In seiner Abhandlung über den Haushalt der Kunst setzt er (Ital. Forschungen, S. 7) das Unterscheidende der Kunst darein, die Dinge nicht wie den Verstand nach ihren einzelnen Theilen und einzelnen Eigenschaften, vielmehr sie im Ganzen und nicht fortschreitend, sondern augenblicklich sowohl aufzufassen als darzustellen. Dann fährt er so fort: Nun giebt es freilich Individuen, welche außerhalb des Begriffes und seiner folgerechten Handhabung überhaupt kein Geistesleben sich denken können, denen es nicht zum Bewußtsein gekommen, daß auch dem abstracten Denken, wo es nicht, was der Himmel verhüte, in beziehungslosen, inhaltsleeren Formen sich bewegt, gleich Schulübungen im Buchstabenrechnen, daß auch dem abstracten Denken, wiederhole ich, wo es immer Gehalt und Tiefe besitzt, das Anschauliche nothwendig zum Grunde liegt. Diesen freilich dürfte es scheinen, als werde die Kunst durch obige Erklärung erniedrigt und in die Sphäre des Aeußerlichen und Materiellen herabgezogen, während wir selbst die Ueberzeugung haben, die Kunst weit entschiedener, als jemals vor uns geschehen, recht in das innerste Heiligthum alles geistigen Wirkens und Lebens zu versetzen.« Ja wohl, ins innerste Heiligthum! Denn nur in dieser Bestimmung hat die Kunst die Garantie ihrer Ewigkeit! Nur durch sie wird vollständig begriffen, warum das echte Kunstwerk etwas Geheimnißvolles ist, dem bloßen Denken unerfaßbar und unaussprechbar. Der Kunstgenuß ist Genuß meines ganzen Wesens, das sinnlich und geistig zugleich ist, das freie harmonische Spiel aller Seelenkräfte, wie die Kantianer sich ausdrücken.

Zunächst ist nun klar, daß mit diesem Begriff die Kunst durchaus dem Praktischen entrückt ist. In der speculativen Aesthetik ist der Standpunkt wesentlich ein praktischer. Nur

weil die Natur nicht das schlechthin Schöne hat, existirt die Kunst; die Capitolinische und Mediceische Venus sollen Ideale weiblicher Schönheit sein, die Landschaftmalerei soll die Landschaft vom Zufälligen reinigen. Die Kunst ist aber in Wahrheit weit davon entfernt, die Natur überwinden zu können; überall steht sie hinter ihr zurück an Frische und Lebensfülle. In diesem Sinne sprach Goethe aus, daß alle Formen der Kunst etwas Unwahres mit sich führen, auch die gefühlteste. Man frage sich nur einmal, ob in der Tribuna in Florenz nicht gern von der Mediceischen Venus das Auge abschweift auf die frischen, lebendigen Formen der schönen beschauenden Mädchen und ihrem süß verschämten Lächeln, oder wenn dies frommen Seelen zu sündlich klingt, ob nicht der Golf von Neapel in seiner schönen harmonischen Wirklichkeit hundertmal frischer und harmonischer in unserer Seele wiederklingt als die schönste Veduta. Der Zweck der Kunst besteht eben nicht in einem so ungleichen Wettstreit. Sie ist Sprache, nichts als Sprache, sinnlicher Ausdruck unserer sinnlichen Gedanken, Gefühle und Anschauungen. Und nur weil dieser individuell = sinnliche Inhalt auf keine Weise anders ausgedrückt werden kann, als in diesen sinnlichen Natur- und Lebensformen, spricht sie in diesen. Wird daher die Kunst als diese sinnlich = anschauliche Denk- und Sprachweise erkannt, so kann nicht mehr die Rede davon sein, daß die Naturgegenstände ihrem Kern und Wesen, oder, um Vischer's architektonisches Bild beizubehalten, ihrem Durchriß nach in der Kunst auftreten, sondern es handelt sich nur um daß in der Natur, in dem ihre Seele erscheint, um ihre stumme, tief bedeutsame Sprache und Symbolik, um ihre physiognomischen, charakteristischen Ausdrucksformen. Diese Natursymbolik liegt nicht in der realen Leibhaftigkeit der Dinge selbst, sondern lediglich in ihren räumlichen Verhältnissen, Formen, Farben, Tönen und Charakteren. Dies ist die spezifische Weise, in der der Künstler denkt

und spricht und jene Naturformen haben für ihn keine andere Geltung als Wörter für den Sprechenden. Er springt mit ihnen um, wie es sein Inhalt erfordert. Das Princip der Nachahmung ist falsch und richtig zugleich. Richtig ist es, insofern der Künstler nie die von der Natur und ihrer ewigen Vernunft vorgezeichnete Ausdrucksweise und Symbolik überspringen darf, denn für den sinnlichsten wie für den geistigsten Inhalt sind in der Natur die Formen gegeben; falsch, insofern dies Princip verlangt, daß sich nun die Kunst auch durchweg an die realen Naturgestalten selbst halten soll. Die griechische Kunst spricht stets und durchweg in Formen der Natur, aber überspringt und untermischt ihre wesentlichsten Gattungsunterschiede, wenn es sich um Ausdruck eines Inhalts handelt, der in der materiellen Natur selbst nicht vorliegt. Das Bacchische und Poseidonische Gefolge ist der Beweis dafür. Aus diesem Grunde hört man auch gleich oft die Naturwahrheit und Idealität der Griechen preisen; beides mit gleichem Recht. Für die neuere Kunst gilt dasselbe Gesetz, durch die verschiedene Weltanschauung aber anders modificirt, daß damit nicht Allegorie und Tendenz gepredigt sei, zeigen alle großen Kunstwerke. Die Kunst unterscheidet sich dadurch von der Wissenschaft, daß sie nicht ihr Object außer sich hat, wie diese, sondern in sich, nicht über dasselbe spricht, sondern es selbst sich entfaltet in That und Handlung. Man muß der Kunst ansehen, daß, was sie sagt, in einer anderen Form zu sagen nicht möglich ist.

Schon oben ist hervorgehoben, daß bei Hegel oft die wichtigsten und tiefsten Bestimmungen auftauchen, wenn auch unabhängig vom eigentlichen Princip. Interessant ist es, daß Hegel bei Betrachtung des Unterschiedes zwischen Poesie und Prosa die Poesie ungefähr ebenso bestimmt, wie es hier mit der ganzen Kunst geschehen ist. Er sagt Aesth. Th. III, S. 242: das vernünftige Erkennen macht es sich weder mit der zufälligen

Einzelheit zu thun, oder übergeht in dem Erscheinenden das Wesen derselben, noch begnügt es sich mit jenen Trennungen und bloßen Beziehungen der verständigen Vorstellung und Reflexion, sondern verknüpft das zu freier Totalität, was für die endliche Betrachtung theils als selbständig auseinanderfällt, theils in einheitliche Relation gesetzt wird. Das Denken aber hat nur Gedanken zu seinem Resultat, es verflüchtigt die Form der Realität zur Form des reinen Begriffs und wenn es auch die wirklichen Dinge in ihrer endlichen Besonderheit und ihrem wirklichen Dasein faßt und erkennt, so erhebt es dennoch auch dies besondere in das allgemeine, ideelle Element, in welchem allein das Denken bei sich selber ist. Dadurch entsteht der erscheinenden Welt gegenüber ein neues Reich, das wohl die Wahrheit des Wirklichen, aber eine Wahrheit ist, die nicht wieder im Wirklichen selbst als gestaltende Macht und eigene Seele desselben offenbar wird. Das Denken ist nur eine Versöhnung des Wahren und der Realität im Denken, das politische Schaffen und Bilden aber eine Versöhnung in der wenn auch nur geistig vorgestellten Form realer Erscheinung selber.

Und dies ist der Ausgangspunkt und das Grundprincip der anthropologischen Kunsttheorie. Nun sind die Bestimmungen, die in ihm liegen, näher zu entwickeln. Die Kunstwissenschaft ist nichts als die Explication derselben. Es ist voraus zu sehen, daß ein weit innigerer Zusammenhang zwischen Theorie und Geschichte eintreten wird. Doch wollen wir nicht vorgreifen. Für jetzt ist nur die Theorie unser Augenmerk.

Diese ideal gesetzte Sinnlichkeit des Menschen, die wir als die spezifische Grundlage aller Kunst erkannt haben, ist die Phantasie. Mit ihr hat es der erste Theil der Kunsttheorie zu thun, mit ihrem Wesen, wie sie an und für sich ist, und wie sie sich zur spezifisch künstlerischen potenzirt. Dieser erste Theil

umfaßt die anthropologische Genesis der Kunst; er ist die Lehre von der Phantasie oder Aesthetik zu nennen. Dieser Name, der sich ohnehin bei weiterer Ausbildung der Kunstwissenschaft als zu eng erwiesen hat, ist dadurch auf seinen rein psychologischen Ursprung zurückgeführt. Die speculative Aesthetik betrachtet die Phantasie ihrer subjectiven Gradation nach als Talent, fragmentarisches Genie und eigentliches Genie und in ihren objectiven historischen Grundformen als classisches, romantisches und modernes Ideal. Diese historischen Formen gehen aber die Theorie als solche noch nichts an und insofern es nur dem Genie gelingt, seine schöpferischen Gebilde zu der vollen, krystallhellen Durchsichtigkeit zu gestalten, die sie zu eigentlich künstlerischen macht, ist nur dieses allein streng genommen Gegenstand der Betrachtung. Erst nachdem es in seiner vollen und ganzen Entwicklung und in seinem künstlerischen Gestaltungsprocesse so weit in seine innersten und geheimsten Fäden hinein verfolgt ist, als es die freilich in dieser Hinsicht noch sehr spärlichen Vorarbeiten nur irgend erlauben, sind das Talent und das sogenannte fragmentarische Genie als Halbheiten, steckengebliebene, in sich gebrochene Gestaltungen im Unterschiede zum echten und lauterem Golde nachzuholen, aber nur, um sie als unberechtigte, d. h. zur künstlerischen Production unberechtigte Existenzen nachzuweisen und die Perspective auf das zu eröffnen, wovon allein alle wahre Kunstkritik auszugehen hat. Es zeigt sich, daß das künstlerische Genie nicht nur den ganzen Welt- und Lebensproceß in seiner vollen sinnlich-individuellen Frische und Fülle erfaßt und in sich hindurchziehen und wiederklingen läßt, sondern daß es auch eben so sehr diese innere Spiegelung aus sich heraus zu gestalten weiß und darstellt jene ewigen Mächte und Ideen, wie sie nur sind und leben und weben in der Lebensfülle des Individuellen, und wie das Individuelle nur Werth und Lebenskraft hat insoweit, als es in sich jenen ewigen Inhalt

lebendig ausgeprägt hat. Hierdurch zerfällt die Thätigkeit und die Auffassung der künstlerischen Phantasie in zwei verschiedene Richtungen, die aber einander aufs innigste durchdringen und bedingen. Einerseits hängt sie mit dem Allgemeinen zusammen und stellt dies Allgemeine als Individuelles dar, d. h. das Individuelle in seinem nothwendigen Zusammenhang und seiner Einheit mit der ewigen Weltordnung und Vernunft und ist daher in ihrer Auffassung verschieden, je nachdem die Stellung ist, die Vernunft und Einzeleristenz, obgleich in gebiegene Einheit geschlossen, zu einander einnehmen. Als diese künstlerische Dialectik ist die Phantasie schön, wenn beide Momente im glücklichen Gleichgewichte in einander eins sind, sie ist erhaben oder komisch, je nachdem das eine oder das andere innerhalb dieser Einheit überwiegt. Andererseits aber resultiren aus dem Momente der Einzelheit die einzelnen Aeste. Im Allgemeinen ist es nach dieser Seite hin Wesen und Aufgabe der Phantasie, durchweg individuell und bis ins Einzelnste hinein markirt, voll lebendigen Fleisches und Blutes zu sein. Bisher hat in seiner Schrift über das Erhabene und Komische S. 32 an die Kernworte Longins erinnert: »daher hat die Phantasie ihren Namen, daß, was du sagst, du in Enthusiasmus und Pathos selbst zu sehen scheinst und vor die Augen stellst den Hörern.« Unterscheidet sich daher die Sprache der Kunst dadurch, daß sie nicht in Begriffen, sondern in den bedeutsamen lebensfrischen Zügen und Formen des Individuellen und Sinnlichen selbst spricht, so zerfällt ihre Denk- und Auffassungsweise nach dieser Seite des Individuellen hin der Natur der Sache gemäß in so viel specifisch verschiedene Arten, als der physiognomische Ausdruck des natürlichen und geistigen Lebens verschiedene Ausdrucksformen vorzeichnet! Die Welt ist entweder bewußtlose Natur oder Geist, zwischen beiden steht eine Sphäre unmittelbarer, neutraler Einheit, auf der der Geist zwar schon als solcher

vorhanden ist, aber durchweg noch in Form bloßer Natürlichkeit, als unbestimmtes, inhaltloses Weben des Geistes in sich, als Empfindung. Nach diesen drei verschiedenen Formen des Seins gliedert sich die Phantasie und näher die Kunst. In den Formen der bloß materiellen Natur bewegt sich die bildende Phantasie, in den Formen der selbstbewußt geistigen die poetische; in den Formen des in sich neutralen, natürlichen, gegenstandslosen Geistes, d. h. in sinnlichen Tönen, die musikalische. Dies sind die hauptsächlichsten Grundformen. Sie sind dieselben wie in der speculativen Aesthetik, — dies versteht sich von selbst und ist unmittelbar durch die Natur der Sache gegeben. — Ihre Ableitung unterscheidet sich indessen himmelweit dadurch, daß hier nicht an ein Umbilden, Reproduciren und Potenziren dieser drei Naturreiche gedacht wird, sondern nur an ein Denken und Sprechen in ihren Formen und charakteristischen, physiognomischen Ausdrucksweisen. Näher zerfällt die bildende Phantasie selbst wieder in drei große Hauptarten, die bedingt sind durch die verschiedene Art der natürlichen Symbolik. Sie ist erstens architektonisch und, wenn man will, tektonisch überhaupt, wenn sie sich auf die Ausdrucksformen der bloß unorganischen, rein materiellen Natur beschränkt. Sie bewegt sich ausschließlich in Linien und Proportionen, durch die sie die todte klotzige Materie selbst, die sie zum Darstellungsmittel gebraucht, ihrer eigenen Natur gemäß qualificirt, d. h. sie durchweg zur bloßen Ausdrucksform des menschlichen Wesens selbst verwendet. Hier vor Allem, wo die künstlerische Phantasie so nahe an die bloß handwerksmäßige Tüchtigkeit und Praxis heranstreift, ist daran zu erinnern, daß die Kunst nicht bloß ein so allgemeines Abstempeln und Bearbeiten der Materie sei, sondern Ausdruck eines bestimmt individualisirten Inhalts. Das Organische, die Zweckbestimmung oder Zusammenhang der Glieder und Proportionen liegt im inneren Gedanken. Nur dadurch sind die verschiedenen Baustile

Zeit- und Volksspiegel. Die Phantasie ist zweitens plastisch, wenn sie in der äußeren Gestalt der Dinge, besonders der organischen Natur und des Menschen denkt, drittens malerisch, wenn sie die Dinge denkt, wie sie qualificirt und vergeistigt sind durch Licht und Farbe. Wegen der geistigen Natur von Licht und Farbe treten die Dinge nicht mehr in den handgreiflichen concreten Formen des Materiellen auf, sondern zu zwei Dimensionen, zum bloßen Scheinen vergeistigt. — Die Aesthetik selbst hat nur näher darauf einzugehen, wie die Phantasie nun wieder in diesen Grundformen sich particularisirt und z. B. in der Poesie episch, lyrisch, dramatisch ist u. s. f.

Dieser erste Theil hat nur die Auffassung als solche, die reine Thätigkeit der Phantasie zu ihrem Gegenstande. Er ist rein ästhetisch, so zu sagen, eine Physiologie der Phantasie. Inzwischen muß die Phantasie das, was sie erdacht und erschaut hat, nun auch mittheilen, d. h. äußerlich darstellen. Mit der Darstellung beschäftigt sich der zweite Theil der Kunsttheorie, er ist die Formenlehre der Kunst. Die verschiedenen Auffassungsweisen, je nachdem die Phantasie bildend, musikalisch oder poetisch prädestinirt ist, geben durch Verwirklichung ihrer Gebilde die verschiedenen Kunstarten. Von der Auffassung zur Darstellung ist zwar nur ein Schritt und insofern kann es willkürliche Abstraction scheinen, beide von einander gesondert zu betrachten. Aber dieser eine Schritt ist ein qualitativer. Während die Auffassung in ihrer abgezogenen Innerlichkeit rein bei sich selbst bleibt, kommt bei der Darstellung noch ein neues und zwar ebenso wesentliches Moment hinzu, das sinnliche Material und dessen technische Behandlung. Die Charakteristik der verschiedenen Phantasieformen im ersten Theile hatte nur psychologisch ihre innere Nothwendigkeit und Gliederung nachzuweisen; hier dagegen handelt es sich darum, wie die That dieser Phantasie, die Conception, von Hause aus bedingt

ist durch das Material und die Technik, in der sie sich darstellen soll.

Material und Technik werden in der Hegel'schen Aesthetik nur sehr obenhin berücksichtigt, wenigstens in der eigentlichen Systematik. Dies ist nämlich wieder einmal einer von den Punkten, wo die Praxis unserer Aesthetiker weit, himmelweit die engen Schnürstiefeln des dürftigen Princip's von sich abwirft, ohne doch die Kraft zu besitzen, ihren Bruch mit jenem Princip anzuerkennen, oder was dasselbe sagt, es aufzugeben. Bischof z. B. hat so tiefen und feinen Blick in Sachen der bildenden Kunst, daß er überall, wo es sich um einzelne, concrete Fälle handelt, wie z. B. in der trefflichen Abhandlung über die Rambour'schen Aquarellcopien und über die vielbesprochenen Belgischen Bilder von Gallait und Bièfre fein und scharfsinnig auseinanderzusetzen weiß, wie der innere Mangel eines Kunstwerks doch immer zugleich ein Mangel der Technik sei, oder, um dies allgemeiner auszudrücken, wie der Charakter aller Kunstgestaltungen mit Consequenz aus der Technik hervorgehe. Einer anderen Technik entspricht eine andere Darstellungsweise und beide entwickeln und bedingen sich in natürlicher Wechselwirkung. Warum werden denn nun aber diese stilistischen und technischen Fragen in seiner Gliederung des ästhetischen Systems abermals so stiefmütterlich behandelt? Warum werden nicht in der Plastik die verschiedenen Stoffe und deren Behandlung, Marmor, Bronze, Terracotte, warum nicht in der Malerei, Leinwand, Holz, Stein, Gips und die verschiedenen technischen Weisen der Tempera-, Fresko-, Del-, Aquarellmalerei und der Enkaustik und Mosaik aufgeführt und in ihrem specifischen Unterschied betrachtet? — Doch wohl nur deshalb, weil das Grundprincip immer nur mit dem schönen Gegenstand an sich und dessen Idealisirung zu thun hat und daher keine Handhabe vorhanden ist, den materiellen, technischen Theil anzufassen. Daher bleibt die Systematik als solche nur bei

der Besonderung des Gegenstandes stehen, betrachtet höchstens die Modificirung der Auffassung, je nachdem sie plastisch oder malerisch sei; dies aber, daß Vortrag, Composition u. s. f. auch innerhalb ein und derselben Kunst und deshalb ein und derselben Grundanschauung verschieden sein müsse, je nach dem Material und der Technik, in der sie dargestellt wird, zieht sie nicht in ihren Bereich, weil sie nicht weiß, daß es sich in der Kunst nicht um die natürliche Beschaffenheit des Gegenstandes, wie er an sich außerhalb der Kunst ist, handelt, sondern eben so sehr, wenn nicht einzig und allein, um seine Darstellbarkeit innerhalb der bestimmten Geseze und Grenzen des sinnlichen Stoffes und der durch ihn bedingten Kunstgattung. — Denn da die Kunst eine eigene, für sich seiende Welt, ein innerer lebendiger Organismus in sich ist, ist das Material für sie dasselbe, was die Materie für die Natur. Wie die materielle Körperlichkeit eines Naturobjectes und des Menschen durchaus maßgebend ist für den Grad, den seine geistige Entwicklung erreichen kann, so ist es auch das Material für die Ausdrucksform des Gedankens und ist es durch und durch, da dieser individuell bestimmte Gedanke nur eben in diesem, nicht aber in einem anderen Material dargestellt werden kann. Auf dieser inneren Berechtigung des sinnlichen Darstellungsmittels in seinem wesentlichen und nothwendigen Einfluß auf die individuelle Gestaltung und Färbung des Gedankens beruht einzig und allein die Gliederung der verschiedenen Kunstarten. Und die Natur dieses Stoffes ist so gewaltig und einflußreich, daß sie geradezu bestimmtes und bewußtes Abweichen von den Prototypen der Außenwelt verlangt, um ihre Wirkungen zu erreichen. Abgüsse nach der Natur sind deshalb so widerlich gespenstlich und fragenhaft, weil sie die Forderungen und die Einflüsse des Stoffes ganz und gar verkennen. Die krumme, gebogene Fläche des Vasenbildes z. B. verlangt offenbare Unrichtigkeiten der Zeichnung und kann nur

dann naturwahr erscheinen. »Es macht sich«, um Rumohr's Worte zu gebrauchen, »unter allen Umständen der von den darstellenden Formen verschiedene und unterscheidbare Stoff geltend und je nachdem seine inneren Forderungen erfüllt oder verlegt werden, ist bald die Gesammterrscheinung der Kunstwerke begünstigt, bald, wenn nicht vernichtet, doch gestört. Es ist daher von großer Wichtigkeit, diese Forderungen zu erforschen, was nur geschehen kann, indem wir den Stoff ganz für sich betrachten, also denselben von anderm sei es Allgemeinen oder Besonderem der Kunst in unserer Vorstellung absondern.« Dieses Gefühl einer äußeren Beschränkung der Kunst durch den verben gestaltfreien Stoff, dies zur Gewohnheit geübene sich fügen in die inneren Forderungen desselben nennt Rumohr Stil. Jedermann weiß, wie wichtig in der wissenschaftlichen Betrachtung die Frage gewesen ist, ob die Architektur vom Holzbau ausgegangen sei. Insofern also die Kunsttheorie durchweg diese Stoffbedingungen zu erforschen hat, ist sie die wesentliche Theorie des Stils. Das Stilgesetz ist das Fundamentalgesetz aller künstlerischen Darstellung. Weiter unten wird sich zeigen, daß und warum in diesen Begriff eine mehr historische Bedeutung hineinspielt.

Schon Rosenkranz machte in einer Beurtheilung der Hegel'schen Aesthetik darauf aufmerksam, daß der Begriff des Stils zur durchgreifenden Grundlage der Kunstwissenschaft zu machen sei. Machen wir nun mit dieser Bemerkung Ernst und fassen ihn in diesem Sinne als durchgängige Erfüllung der Stoffforderungen, so folgt von selbst, daß der Charakter der verschiedenen Kunstgattungen und ihre Ausdrucksweise schlechthin auf die materiellen Gesetze der Darstellungsmittel basirt sein muß. Und zwar einzig und allein auf diese, wie namentlich der verschiedene Charakter des Plastischen und Malerischen hinlänglich darthun kann. Fragen wir, wie sich die speculative Aesthetik dieser Aufgabe entledigt, so ist anzuerkennen, daß Hegel, namentlich

an der Malerei diese specifischen Bestimmungen des Materials ganz vortrefflich entwickelt. Indessen hat diese Entwicklung schon von Hause aus ein Zuviel und Zuwenig in sich. Jenes Zuviel besteht nämlich darin, daß Hegel viel zu gewagt von den bloß materialen Bestimmungen aprioristisch auf den Inhalt eingeht. Im Einzelnen kommt er dann auf Mißgriffe, wie die Farb- und Blutlosigkeit der Plastik, die historische Forschung als durchaus irrig erwiesen hat, im Ganzen auf jenen schiefen Zug, der die Architektur ohne weiteres mit dem symbolischen, die Plastik mit dem classischen, die Malerei mit dem romantischen Ideal identificirt. Das Zuwenig dagegen ist dies, daß Hegel jederzeit nur bei der allgemeinen Charakteristik der Kunstart stehen bleibt, ohne näher zu untersuchen, wie diese Stilgesetze modificirt und erweitert werden durch die verschiedenen Materiale, in denen eine Kunstart arbeitet, und die verschiedenen Arten der Technik, die ihr zu Gebote stehen. Ob sich Bisher in der weiteren Ausführung seines ästhetischen Systems, die er uns versprochen hat, von jener historischen Auffassung ganz frei zu halten wissen wird, steht zu erwarten, wenigstens hat er dieselbe mit Bewußtsein als einen Mangel des Hegel'schen Eintheilungsprincips hervorgehoben. Mit Bestimmtheit aber ist aus seiner vorläufigen Charakteristik der einzelnen Künste vorauszusehen, daß auch er diese anscheinend bloß technische Seite ganz übergeht. Die Aesthetik ist im Gegensatz gegen die bloß technische Theorie der Kunst vom tieferen Bedürfniß des philosophischen Geistes erzeugt und dieser Gegensatz ist noch immer nicht getilgt worden. Allein in der Kunst, wo der Gedanke nur in so weit da ist, als er sich klar zur in sich geschlossenen freien Gestalt herausgerundet hat, ist die Technik und ihre stilistischen Gesetze ein Theil der künstlerischen Schöpfung selber. Sie bestimmt geradezu den Charakter derselben. Die Wahrheit dieses Satzes weiter auszuführen, lohnt nicht der Mühe, denn die Einsicht in

dieselbe ist, wie schon oben bemerkt, schon vorhanden. Es handelt sich nur um die Einführung desselben in die eigentliche Systematik. Nur ein Beispiel, das zugleich zeigen kann, wie Vieles, das man einzig und allein dem Inhalt und der ihm zu Grunde liegenden Weltanschauung zuzuschreiben pflegt, lediglich einfaches Ergebniß der künstlerischen Technik ist. Man setzt gewöhnlich die einfache Farbenwirkung und den vorwiegend plastischen Charakter der alten Malerei in die plastische Weltanschauung der Griechen. Hegel beweist uns sogar aus Grund des gerügten schiefen Rics, daß nur das innerliche, subjective Christenthum Malerei haben könne, wobei er dann, nebenbei gesagt, freilich zu der schönen Consequenz kommt, daß die heilige Familie ihr schlechthin gemäßer, idealer Inhalt sei. Und doch hat dieser plastische Charakter, wie R. Wiegmann in seiner trefflichen Schrift über die Malerei der Alten wunderschön ausführt, ebenso sehr einen technischen Grund. Nur deshalb ist die alte Malerei nicht wie die neuere schlechthin auf Licht- und Schattenwirkung gestellt, weil Schmelz und Durchsichtigkeit der Farbe und Tiefe des Lichteffects nicht in den Mitteln des Tempera- und Freskomalens liegen. Der große symmetrische Stil verlor sich, als die Enkaustik mehr Mittel zur Illusion und malerischen Effect darbot und führte die Alten auf durchaus andere Principien, auf das Malerische in der heutigen Bedeutung des Wortes, sogar auf Effectstücke. — Die Niederländer und besonders der total veränderte Charakter der italienischen Malerei vor und nach Einführung der Oelfarbe, der Unterschied zwischen Venetianern und Florentinern in Stil und Auffassung sind vollkommen analoge, schlagende Belegstücke.

Und dieser Einfluß des Materials und seiner verschiedenen Technik zieht sich gleichmäßig durch alle Künste, wenn er auch in der bildenden Kunst am stärksten hervortritt, weil in ihr der Stoff von Hause aus roher und ungefüger ist. Der Bronze.

kommt eine andere Behandlung und Wirkung zu, als dem Marmor. Eben so muß ein Tonwerk aus einem Instrument ins andere umgesetzt werden und bringt dann noch immer einen wesentlich anderen Eindruck hervor. Ein echtes Gedicht ist nur wahrhaft in der Sprache zu verstehen und zu genießen, in der es ursprünglich gedacht und gedichtet ist. Das Material der Poesie ist nicht bloß die Phantasie, wie Hegel und Vischer behaupten, sondern durchaus die Sprache. Die Sprache ist dem Dichter nicht bloß gleichgültiges, mechanisches Zeichen. Er beherrscht und belebt sie, aber eben so sehr wird er von ihr getragen und bestimmt und ist um so inniger mit ihr verwachsen, je mehr er echter Dichter ist. Wie kann der König von Thule, der Erbkönig, der Fischer, wie können Uhland's schönste Lieder übersetzt werden? Nur Reflexionspoesie läßt sich wie Wasser aus einem Gefäß ins andere umgießen. Und ist denn dies keine stoffliche Bedeutung der Sprache, wenn die eine in Rhythmik, die andere in Reime sich austönt?

Nur deshalb, weil die speculative Aesthetik durchweg die Wichtigkeit dieses Darstellungsmittels verkennet, kommt sie dazu, die Poesie in dem Sinne als die absolute Kunst zu betrachten, »daß ihr alle Wirkungen zu Gebote stehen sollen, welche den anderen Künsten eigen sind, daß sie der inneren Vorstellung Gebäude, Bildwerke, Gemälde, dem inneren Gehör Töne vorführen könne und also eine geistige Totalität aller Künste sei«. Ist es denn aber gleichgültig, ob mein inneres Auge Gemälde sieht, mein inneres Ohr Töne hört, oder mein wirkliches? Die Poesie hat eben daran ihre Grenze und Bestimmtheit, daß ihr Material, ihr Element ein schlechthin innerliches ist. Und eben deshalb strebt das Lied, das sich austönen will, nach der Musik, und die Dramatik, die höchste Stufe der Poesie, ruft die Musik, Architectur, Malerei und Plastik zurück. Der Schauspieler ist nach Wilhelm von Schlegel's geistvollem Ausdruck eine lebendige,

bewegte Natur. Ueberhaupt ist gegen solche Abstraction zu erinnern, daß weil nur die Formen aller Künste zusammengenommen die möglichen Ausdrucksformen des Universums erschöpfen, auch erst ihre reale Totalität der volle und ganze Genuß unseres Wesens ist, daher treten überall, wo echtes Kunstleben herrscht, die bildenden Künste als geschlossene Gesamtwirkung auf. Wie harmonisch sie zusammenwirken, wie eine Kunst die andere herausfordert und durch sie gehoben und getragen wird, beweisen griechische Tempel mit ihrer Polychromie und Ornamentik, die alten Thürme und Häuser, wie in Pompeji und Herculaneum, italienische Villen wie die zauberhaft schöne, halbverfallene Villa Madama von Giulio Romano.

Der Schluß, der sich aus diesen Betrachtungen ergibt, ist kein anderer, als daß diese Trennung technischer und philosophischer Kunstbetrachtung unstatthaft und deshalb aufzuheben ist. Will die Kunstwissenschaft sich durchweg freihalten von allen Einseitigkeiten aprioristischer Construction, so darf sie nur die aus der Natur des sinnlichen Materials, das in einer selbständigen Geltung zu seinem Rechte kommen muß, nothwendig entspringenden und darum ewig unverrückbaren Stilgesetze ableiten, die nie ungestraft in jedem Phaetonsfluge übersprungen werden können. Mehr darf und kann sie nicht geben. Die Lehre dieser Stilgesetze ist gewissermaßen die Elementargrammatik der Kunst, als solche aber ihr Anfang und Ende. Jedoch muß sie nun diese auch durchgängig ausführen, die einzelnen Künste nach dem verschiedenen Material, in dem sie arbeiten, und nach der mannichfachen Technik und deren Darstellungsmittel, die es zuläßt, zergliedern. Erst in diesem durchgängigen Eingehen auf die Forderungen des Stoffes und auf die Mittel der technischen Darstellung ist die Kunstwissenschaft in Wahrheit Entwicklung des Stilbegriffs, das heißt aber des Künstlerischen, insofern der Stil das Höchste aller Darstellung ist. Eine solche stilistische Formen-

lehre braucht deshalb keine praktische, technische Anweisung zu sein. Geistvolle Empirie hat auch hier bereits die Bahn gebrochen. Die Abschnitte in D. Müller's Archäologie über die Technik der alten Kunst sind hierfür treffliche Wegweiser.

Heutzutage, wo unsere Poeten ihre Größe darin suchen, daß sie unsere schöne gebiegene Sprache verderben und allen Formen der Kunst schmachvoll Hohn sprechen, wo unsere Maler, die als Meister verehrt werden, wie Cornelius und Overbeck, keine Farbe verstehen, heutzutage, wo Lütz sich rühmt, den Generalbass gestürzt zu haben und dafür mit Ehrenbogen und Doctorhut geschmückt wird, heutzutage wahrlich! muß man immer und immer wieder den Leuten in die tauben Ohren hineinschreien, daß nur der Stil und einzig und allein der Stil das Grundgesetz aller Kunst sei und daß alle Virtuosität der Technik, die diese ewigen Gesetze überspringt, nun und nimmer in alle Ewigkeit nichts tauge. Scheint daher auch eine Theorie des Stils, die sich damit begnügt, die Gesetze der Darstellung nur aus der Natur des Materials und seiner selbständigen Rechte abzuleiten, trocken und dürftig, so wird sie doch immer und überall, insofern sie nur rechter Art ist, Sinn und Auge für das öffnen, was in der Darstellung als solcher echt künstlerisch, d. h. durch die ewigen Formen der Kunst selbst bedingt ist. Freilich müssen dann aber auch diese Formen aus dem innersten und eigensten Wesen der einzelnen Künste abgeleitet sein. Eine Formeneintheilung, die durch alle Künste gleichmäßig geht, thut der Kunst Gewalt an und ist und bleibt nichts als logischer Schematismus. Bisher ist, so sehr er sich dagegen verwahrt, nicht von diesem Fehler freizusprechen.

Die Betrachtung der einzelnen Künste, die diesem Theile anheimfällt, hat sich daher um ein solches durchgehendes Eintheilungsprincip nicht zu kümmern, selbst auf die Gefahr hin, daß sie als rohe Empirie verschrieen werde. Sie ist lediglich

nur Entwicklung der aus der Idee derselben und dem zu ihrer Verwirklichung nothwendigen sinnlichen Material fließenden Gesetze, und nur wo innerhalb dieser eine specifische Verschiedenheit eintritt, ist das einzig mögliche Princip vorhanden für wahrhaft organische Gliederung. Für die bildende Kunst hat Rumohr die allgemeinen und besonderen Stilgesetze entwickelt. In der Architektur ist die Darstellung schlechthin nur auf die Gesetze der Schwere und auf die Eurythmie der Verhältnisse gegründet und diese sind durchgreifend, mag man Tempel oder Paläste, mag man griechisch, gothisch oder byzantinisch bauen. Ihre Unterschiede werden auf der einen Seite durch äußerliche Zweckbestimmung begründet und diese fällt nicht in die Wissenschaft; auf der anderen durch die historisch verschiedenen Weltanschauungen, die sich in ihr ausdrücken, und diese Verschiedenheit ist Sache der Kunstgeschichte, nicht der Stilistik als Formenlehre. Hier kommt es nur darauf an, daß das Bauwerk ein in sich organisches sei, dessen Theile in innerem lebendigen Zusammenhang stehen, eines das andere stützt, sein Leben vorbereitet oder vollendet und daß nichts ohne Auflösung der Eurythmie, in der sich jene Anschauungsweise verkörpert hat, verändert werden kann. Die Gliederung der Architektur ist daher eine rein technische. Aus gleichem Grunde auch die der Sculptur; weil auch sie durchweg an die Gesetze der Schwere und damit an architektonisches Gleichgewicht gebunden ist, muß jeder Inhalt, den sie darstellt, fest auf sich beruhen; sie hat es mit dem einfach Schönen zu thun, die Gegensätze des Komischen und Erhabenen kann sie nicht frei entlassen, für die Vorstellung ist es daher gleichgültig, ob sie im tanzenden Faun eine Komödie oder im Laokoon eine Tragödie dichtet. Nur die verschiedenen Stoffe und deren Technik begründen einen specifischen Unterschied. Namentlich ist der ungeheure Stilunterschied zwischen statuarischer Bildung und dem Relief hinsichtlich der Darstellung, der von Hegel in wenigen

Zeilen abgefertigt wird, hervorzuhoben, so wie die Arbeit in Gemmen und Cameen. Hier thut vor Allem eine tüchtige und gründliche Monographie Noth. Tölken's Arbeit hierüber genügt nicht. Ganz anders stellt sich das Verhältniß schon in der Malerei. Auch in ihr ist natürlich die Darstellung, Composition und Vortrag, durchweg auf das allgemeine Gesetz der Raumerfüllung und in sich seienden Harmonie gebaut und ihr Charakter ist verschieden, je nachdem sie Staffelei-, Wand- oder Vasenbild ist. Während jene z. B. im Farbenzauber ihr Wesen suchen, ist das Vasenbild, mag es sich nun auf weißem, rothem oder schwarzem Grund erheben, durchweg silhouettenhaft, einfache Zeichnung, monochrom, und schwarz auf den Vasen des alten Stils, röthlich braun auf dem herrlich schwarzen Firniß eines großen Theils der Volcentischen, auf den Ruvesischen, Malavischen u. a. Jedoch ist der technische Unterschied in der Malerei wegen des innerlicheren Wesens derselben schon ein mehr qualitativer, die verschiedenen Materiale und ihre mannigfachen Weisen der Technik bedingen den Inhalt, den sie darstellen. Genremalerei als Fresko ist undenkbar, wenn sie nicht bloß decorative Arabeske bleibt, wie in antiken Wandgemälden (als eigentliches Bild gehört sie auch schon bei den Alten der Enkaustik an), eben so die Landschaft, die nicht bloß wie die arabeskenhafte Architekturmalerei der Alten auf der Perspective beruht, sondern auf der Magie der Farbe, wie Claude Lorrain und Ruysdael. Und umgekehrt haben die großen Delgemälde der Venetianer, also vor Allen die im Dogenpalast, keinen großen historischen Stil, sie fallen in das Genrehafte. So unglaublich eng ist Inhalt und Technik verbunden. Will daher die Theorie der Malerei nicht abstract bleiben, so hat sie nach Betrachtung der verschiedenen technischen Weisen und deren stilistischen Gesetze die großen Hauptarten der Historien-, Genre- und Landschaftsmalerei in ihrer inneren und äußeren Darstellungsweise zum Gegenstand.

Daß es nicht ungerecht war, wenn wir Bischer mit seiner durchgängig gleichförmigen Anwendung der Kategorien des Objectiven, Subjectiven und Objectiv-Subjectiven Formalismus vorwarfen, der das lebendige Wesen der Kunst zerstöre, erhellt am schlagendsten aus seiner Behandlung der Musik. Er charakterisirt sie so: Die Musik beginnt objectiv mit dem strengen Kirchenstil, sie nimmt das Subjective aus dem Volksliede auf, bildet so das auf dem Uebergange stehende Oratorium und vereinigt endlich beide Gegensätze in der wahrhaft modernen Form, der weltlich freien Musik der Oper. Es liegt hier schon ganz nahe, statt der Benennung objectiv u. s. f. die Terminologie der Dichtkunst episch, lyrisch, dramatisch anzuwenden, ja die Oper muß schon dramatisch genannt werden. Ist denn aber der Choral, das Kirchenlied nicht eben so sehr Lyrik wie das weltliche Lied, das Trink- und Liebeslied? Ist die Symphonie mit ihren gewaltsam gegeneinander ankämpfenden, bald sich fliehenden, bald sich fordernden Tonmächten nicht in einem weit höheren Sinne dramatisch als die Oper? Wegen des unbestimmten gegenständlichen Sehnsens und Ahnens, das durchweg das Element der Musik ist, muß hier eine Gliederung sehr behutsam auftreten. Und durch einen besonderen Unfall sind fast alle unsere Aesthetiker Laien in dieser Kunst gewesen. Für die philosophische Kunstbetrachtung ist dies Land noch größtentheils zu erobern.

Nur in der Poesie ist die Gliederung an und für sich klar; denn sie ist mit ihrem eigenen Begriff gegeben. Mußte nämlich zwar oben auf die hohe Bedeutung der Sprache als Darstellungsmittel aufmerksam gemacht werden, so ist doch nicht zu vergessen, daß die poetische Sprache im Gegensatz zur prosaischen wesentlich Bild, vom Fleisch und Blut lebendiger Einzelheit erfülltes Bild, concrete Gestalt ist. Die Gattungen der Poesie sind nichts als die verschiedenen Verhältnisse, Mischungen und Wandlungen, die ihren beiden Elemente, insofern sie von Hause aus als fest

in sich geschlossene, untrennbare Einheit erscheinen müssen, mit einander eingehen können. Das Epische, Lyrische, Dramatische wird seinem Begriffe nach also dadurch begründet, ob diese concrete Einheit des Allgemeinen und Individuellen als einfach daseiend, als Factum, Begebenheit angeschaut wird, ob als einfach schöne, von der ewigen Heiterkeit des substantiellen Gehalts durchglühnte Individualität, ob als lebendiger, dialectischer Kampf in sich selbst, durch den die immanenten Momente des Allgemeinen und Einzelnen ihre an sich seiende Einheit erst erobern. Allerdings kann man hier mit großem Recht jene Kategorien einführen. Nur steht zu fürchten, daß ein Zuviel in ihnen ist, daß oft von vornherein den schönsten Productionen das Leben abschneidet. Byron's Don Juan ist auch ein echtes Epos, und wo die Lyrik echt d. h. zum wahrhaft schönen Bilde ausgestaltet ist, ist sie objectiv, oder objectiv-subjectiv im höchsten Sinne des Wortes. Und ist es etwa nicht ein formalistischer Mißgriff, wenn Wischer jenem transcendenten Princip zu Liebe genöthigt wird, eine höhere Einheit der Tragödie und Komödie zu fordern und diesen neuen Messias in der Zukunft erwartet? Der tiefste und echteste Humor, der in Shakespeare's größten Tragödien waltet, ist und muß in diesen Organismen doch immer nur dienendes Glied sein. Beide Formen des poetischen Bewußtseins, das Tragische und der Humor, sind absolute Lösung des Weltgeheimnisses. Deshalb schließen sie sich in dem Sinne aus, daß nicht beide in ein und demselben Gedicht gleichberechtigt sein können. Entweder muß die Lösung tragisch sein, oder komisch, tertium non datur.

Aufgabe der Poetik ist es daher eben so wie die Theorie der bildenden Künste, streng auf der Natur ihres Darstellungsmittels zu fußen, Stilistik zu sein. Die eigenthümliche Natur des Stoffes bringt es mit sich, daß sie auf der einen Seite die Bedeutung der Sprache als solcher d. h. ihrer Bildlichkeit, die

Bedeutung des Reimes für den inneren Ausdruck u. s. f. in Betracht ziehen und auf der anderen zugleich aus dem Begriff der einzelnen Künste die allgemeinen Formgesetze ableiten muß. Wenn diese nur wahrhaft aus der Idee fließen, so sind sie ewig und unverrückbar. Shakespeare und Sophokles haben ganz dieselben Gesetze des Tragischen, obgleich bei dem Einen das Individuelle, der Charakter, bei dem Andern das Allgemeine, die sittliche Macht, sogar ganz transcendent als Schicksal hypostasirt, das Agens der Darstellung ist.

Diese ewigen, in allen Wandlungen unwandelbaren, unverrückbar festen Gesetze der künstlerischen Darstellung sind der Gegenstand dieser Formenlehre. Nur diese Formen, die unmittelbar vorgezeichnet sind durch den Begriff der Kunst und die Natur des Materials, bleiben ewig und unveränderlich. Sind sie daher auch das Erste und Letzte der Kunst, durch die die Kunst erst zur Kunst wird, so sind sie doch aber ihrer Natur nach nur sehr äußerlich, abstract und unlebendig. Leben bekommen sie erst durch den Inhalt, der in ihnen schöpferisch wirkt, wie die starren Gesetze der Gesichtsbildung sich erst zur charakteristisch schönen Physiognomie erfüllen und verdichten durch die Geschichte des Individuums, die sich in ihr abspiegelt. Dieser lebendige Hauch, der das eigentliche Geheimniß der Kunst ist, und diese uralten, ewigen Formen ewig neu umschafft, ist der geschichtliche Inhalt, der sich in ihnen ausprägt. Er schafft sie ewig neu, in jedem Augenblicke, weil die Kunst lebendig ist und dem Inhalt nicht die Form zubringt als fix und fertig, als gäb und gäbe, allgemein gültige Münze. Folglich liegen in der künstlerischen Darstellung selbst wieder zwei Momente. Das eine, der Stil, die durch die Stoffforderung gegebene Gesetzmäßigkeit allein fällt der Theorie anheim; das andere ist flüchtig, wie das Leben der Geschichte selber, von der es abhängt und daher ausschließlich Gegenstand geschichtlicher Betrachtung. Wenn

baher auch namentlich die bildenden Künste schon ihren äußerlichsten Darstellungsformen nach durch die geschichtliche, ja sogar selbst durch die locale Stellung des Künstlers bedingt sind, so ist es doch hier noch ein tieferer Grund, warum nothwendig aus sich selbst heraus jede Kunsttheorie in die Geschichte hinüberführt. Nicht nur ihrer welthistorischen, sondern enger sogar ihrer formellen, technischen Seite nach ist das Wesen der Kunst nur einer Wissenschaft erfaßbar, die beides ist, theoretisch und historisch zugleich.

Und eben deshalb, weil der Künstler mit seinem Inhalt zugleich auch eine andere Form hat oder diesem vielmehr gar nicht anders als in dieser Form denkt und weiß, ist der Begriff des Stils nicht bloß auf seine technische, sachgemäße Bedeutung beschränkt geblieben, sondern hat jenen mehr auf den Inhalt abzielenden Nebenbegriff angenommen, der uns durch Winckelmann sogar geläufiger geworden ist als sein ursprünglicher.

Hat daher Rosenkranz mit Recht die Forderung gestellt, daß der Begriff des Stils Grundlage der Kunstwissenschaft sei, so kann dies nicht anders verstanden werden, als daß der historische Theil derselben organisch mit dem theoretischen verbunden werde. Was so eng mit einander verknüpft ist, daß es der Sprachgebrauch mit ein und demselben Worte bezeichnet, kann und darf nicht Gegenstand zweier verschiedener Wissenschaften bleiben.

Nun ist allerdings nicht zu läugnen, daß auch die speculative Aesthetik die Nothwendigkeit erkannt hat, den historischen Stoff in sich aufzunehmen. Sowohl Hegel als Vischer, ja zum Theil sogar die verzwickte Aesthetik Weiße's haben das historische Moment, das einmal seinen großen Hauptzügen nach als symbolisches, classisches, romantisches (bei Vischer und Weiße als antikes, romantisches und modernes) Ideal, das anderemal in größerer Besonderung und concreter Erfüllung

bei Betrachtung der einzelnen Künste. Jedoch läßt sie als philosophische Kunstwissenschaft das breite Detail der Empirie liegen, sie giebt nach Vischer's Ausdruck nur eine Philosophie der Kunstgeschichte. Was heißt dies? Doch nicht etwa das, was es bei Hegel factisch ist und der Raumbeschränkung nach nie wird anders sein können, ein dürftiger Abriss der Empirie? Oder soll es eine formalistische Construction der Geschichte sein, wie sie Hotho in einer Recension von A. Wendt's Hauptperioden der schönen Künste (Berl. Jahrbücher f. w. K. Decbr. 1832 und Jan. 1833) gegeben hat? Ueber diese ist Hotho selbst gründlich hinaus, so äußerlich auch noch in seiner Geschichte der Malerei der theoretische und historische Stoff neben einander herschlottert.

Was kann es also sein als das, was im Grunde genommen einzig und allein alle Philosophie der Geschichte ist? Doch wohl denkende Geschichtschreibung! So drängt die speculative Aesthetik selbst zu demselben Resultat, das uns auf einem anderen Wege entstanden, und mündet ebenfalls ohne Rückhalt in die Kunstgeschichte, d. h. nämlich in die Geschichte derselben in ihrer ganzen Breite und äußerlichen Abhängigkeit von Religion und Nationalsitte. Dadurch hört die Trennung einer philosophischen und empirischen Kunstwissenschaft auf. Auf der einen Seite steht nicht die Philosophie, auf der anderen die Empirie wie technische Theorie, historische, positive Kunstgelehrsamkeit, die sich feindselig ausschließen, sondern beide sind wesentlich Eins, wie ihr Gegenstand nur Einer und ein und derselbe ist. Dies ist die einzig mögliche, aber durchweg nothwendige Lösung einer Antinomie, an der nicht allein die speculative Aesthetik, sondern mit ihr die gesammte Philosophie leidet. Es ist der Widerspruch, daß sie einerseits eine schlechthin selbständige, von der Empirie specifisch verschiedene, andererseits in dieser Trennung aber dennoch die volle und ganze Wissenschaft sein will, während sie doch eben

so sehr ihrem eigenen, höchsten Gesetze der Manifestation gemäß ihre letzte Begründung und Bewährung in der Empirie suchen muß. Aesthetik und Kunstgeschichte sind nicht zwei von einander geschiedene Wissenschaften, sondern verschiedene Zweige einer einigen, organischen Kunstwissenschaft, und nur die beiden Theile derselben.

B u c h u n f t.



Die Neapolitanische Malerschule *).

(1846.)

In der Kunstgeschichte Neapels herrscht noch die kläglichste Verwirrung. Da Domenici's Leben der Neapolitanischen Maler, Bildhauer und Architekten ist fast die einzige Quelle und Domenici ist noch kritikloser und märchenhafter als Vasari. Sie hat ihren Rumohr noch nicht gefunden. Kein Wunder! Für's erste galt es, den großen Entwicklungsgang der neueren Kunst seinen Hauptmomenten nach klar zu überschauen; Neapel steht aber ganz vereinzelt da; nirgends greift es werththätig in denselben ein. Die Neapolitanische Malerschule ist von Hause aus unselbständig, durch und durch eine Treibhauspflanze! Wie sie keine eigentlichen, in heimathlichem Boden wurzelnden Anfänge hat, so kommt sie auch nirgends zu freier, vollständiger Entfaltung, zu rechter Blüthe, zu einem organischen Abschluß und Gipfelpunkt. Ihr größter Meister Zingaro ist wie eine Knospe, die frisch und vielversprechend auf die Blüthe wartet; die Blüthe bleibt aber aus. Moralische Fäulniß erstickt sie vor der Zeit.

Es steht zu erwarten, daß endlich Heinrich Schulz in Dresden in Kurzem seine vieljährigen Forschungen über die Kunstwerke Unter-Italiens veröffentlicht. Für die Geschichte der Neapolitanischen Malerei werden sie schwerlich reiche Ausbeute geben. In Neapel sind wenig Fresken und also wenig Urkunden,

*) Schwegler's Jahrbücher der Gegenwart.

und die Staffeleiwerke sind größtentheils ohne inschriftliche Beglaubigung. Inzwischen verdient ein kleines Schriftchen vom Architekten Luigi Catalani *discorso sui monumenti patrii*, Napoli 1842, Beachtung. Es ist sorgfältiger geschrieben als sonst italienische Bücher dieser Art zu sein pflegen und giebt einige recht interessante Mittheilungen.

Giotto's Malereien in der Incoronata und die leider untergegangenen in S. Chiara, sowie die Arbeiten seiner Schüler in verschiedenen anderen Kirchen sind die ersten Werke der neuen Kunst, nachdem sie der Schulbank der Byzantiner entwachsen ist. Als einen gleichzeitigen Anfang einer eigenen Neapolitanischen Schule pflegt man einen Maestro Simone zu betrachten. Domenici setzt seine Blüthe um das Jahr 1325. Man kennt ihn nur aus einem Bilde, das noch heut in St. Lorenzo zu sehen ist. Der heilige Ludwig setzt seinem Bruder Robert die Krone aufs Haupt. Es ist ein eigenthümlich zartes Bild auf Goldgrund, noch wohl erhalten; nur der Kopf des Heiligen ist roh überschmiert. Die Zeichnung ist äußerst fein und zierlich, die Farbe außerordentlich zart, namentlich sind die Engel, die den heiligen Ludwig umschweben, unendlich sanft hingehaucht; der Kopf des knienden Robert ist zart und innig; die Proportionen sind noch lang und ascetisch mager. Dies Bild trägt offen die Inschrift: *Simon de Senis me pinsit*. Folglich ist jener Neapolitanische Maestro Simone, dessen Existenz nur auf dieses Bild gegründet ist, auch eine von den vielen mythischen Gestalten der Kunstgeschichte, die der italienische Localpatriotismus erzeugt hat, und nichts anderes als der Sieneser Simone di Martino oder wie man ihn vor Rumohr nannte, Simone Memmi. Der Charakter dieses Bildes stimmt durchaus mit seinen sonst bekannten, mit den Anfängen der Sienesischen Schule überein. Es ist kein Gegenbeweis, daß Vasari nichts von einer Reise dieses Meisters nach Neapel berichtet.

Erst im 15. Jahrhundert taucht ein neuer, bedeutender Name auf, Colantonio del Fiore; nach Domenici's Bericht der Lehrer Zingaro's und Antonello's da Messina. Auch die Kunde von ihm ist sehr spärlich und unzuverlässig. Es findet sich in der Bibliotheca Brancacciana zu Neapel ein Manuscript über die vaterländische Kunstgeschichte von Camillo Tutini. In welche Zeit es fällt, weiß ich nicht. Doch nimmt schon Domenici mehrere Male Bezug darauf. Nach einer Stelle, die Catalani mittheilt, nimmt dies Manuscript zwei Maler dieses Namens an; des Einen Blüthe setzt er 1375, die des Andern 1436. Wahrscheinlich beruht dies zum Theil auf einer Verwechslung. Richtig ist es aber insofern, als allerdings die Bilder, welche Domenici dem Colantonio zuschreibt, zwei ganz verschiedenen Malern angehören. Nach Domenici ist es der Lehrer Zingaro's, der 1375 den heiligen Antonius rings umgeben von Engeln als Altartafeln für S. Antonio Abbate gemalt haben soll. Leider hängt dies Bild sehr hoch über dem Altar. Catalani aber, dem es vergönnt war, dies Bild genauer zu untersuchen, als ich es thun konnte, hat bei genauer Prüfung die Inschrift A. D. MCCCLXXI. Nicholaus Tommasi de Flore Pictor gefunden. Agincourt, von Domenici verführt, giebt dies Bild mit falscher Inschrift. Von dem, was Domenici dem Colantonio zuschreibt, bleiben fürs erste also nur noch eine Lünette in der Kirche St. Angelo a Nilo und eine Altartafel in St. Lorenzo, die den heiligen Franz darstellt, wie er seine Regel einseht! Dies wären die Werke des Malers, den jenes Manuscript den zweiten Colantonio nennt. Jene Lünette ist fast ganz ruinirt, ihr Charakter daher schwer zu erkennen. In besserem Zustande ist die Altartafel. Ihre Composition ist ganz symmetrisch. In der Mitte auf erhöhtem Gestell steht St. Francesco in grauem Ordensgewand, zu Häupten von Engeln umschwebt. Auf der einen Seite knien die Mönche, auf der anderen die Nonnen. Mit der einen Hand

reicht er diesen, mit der anderen jenen die Gesehtafeln des Ordens. Das Bild ist auf Goldgrund. Es ist ein steifer Ceremonienact ohne das Leben, ohne die Innigkeit, welche meist die alten Meister Italiens so anziehend macht. Die Köpfe sind ohne Ausdruck, die Gewänder in ihrer Fältelung todt und einförmig. Auch die Zeichnung der schwebenden Engel ist steif, ohne Feinheit und Schwung; die Farbe ist matt und durch einen ins Grau spielenden Ton unerfreulich. Und dies Bild führt Herr Professor Kugler als ein Werk Zingaro's an und findet es durch seine »lebendige, großartige Charakteristik ausgezeichnet«. So schreibt man Kunstgeschichte!

Daß dies Bild dem Lehrer Zingaro's, dem Colantonio, zugehöre, wird auch von dem erwähnten Manuscript der Brancacciana bestätigt! Jedoch fügt es bei, daß es in zwei Stücke getheilt sei. Das obere stelle den heiligen Franz dar, und um ihn viele Heilige (*santi e sante*) seiner Religion, die von ihm die Regel empfangen, das untere den heiligen Hieronymus „in atto di studiare“. Offenbar hat den Domenici diese Stelle veranlaßt, dem Colantonio ein Bild mit dem heiligen Hieronymus zuzuschreiben, das sich gegenwärtig in der Gemäldegalerie zu Neapel befindet. Allerdings ist dasselbe aus der Sakristei von St. Lorenzo hierher gebracht: allein zu jener Altartafel paßt es weder in der äußeren Form seiner Höhe und Breite, noch auch in Zeichnung, Colorit und Auffassung. Selbst nicht einmal der Gegenstand ist genau derselbe. Der heilige Hieronymus ist hier nicht in *atto di studiare*. In halb erleuchtetem Zimmer, mitten unter dicken Folianten sitzt er da in gemüthlicher Würde, eifrig beschäftigt, seinem treuen Löwen einen Dorn auszuziehen. Der Blick des Löwen hat etwas unsäglich Rührendes, Dankbares. Ueberhaupt herrscht in diesem Bilde das liebevollste, freudigste Eingehen auf das Kleinleben der Natur; die Schmückung des Studirzimmers ist durchaus genrehaft. Wegen dieses nieder-

ländischen Charakters ist dies Bild ein wahrer Zankapfel der Kunstgelehrten geworden. Namentlich haben es Hirt und Waagen dem Johann von Eyck zugeschrieben. Herr Professor Kugler sagt hierüber in seiner saloppen Weise: »Doch ist mir diese Meinung, wenngleich es dafür nicht an einzelnen Gründen fehlt, in anderen Beziehungen nicht eben sehr wahrscheinlich.« Was sind denn dies für Beziehungen? Seine Sache ist es nicht, diese näher zu bestimmen.

Zunächst allerdings zeigt unleugbar die schwungvolle Freiheit der Zeichnung, das warme bräunliche Colorit, der lebensfreudige, innige Vortrag, daß dies Bild nicht demselben Maler angehören könne, der jenen steifen Ceremonienact des St. Franzesco malen konnte. Daraus folgt aber noch nicht der niederländische Ursprung. Das bekannte Bild Domenico Ghirlandajos mit demselben Vorwurf, in der Kirche Ognisanti zu Florenz und das durchaus ähnliche, überaus schöne von Giovanni Bellini in der Galerie Manfrini zu Venedig zeigen hinlänglich, wie gern die Italienischen Maler dieser Zeit bei einem so verlockenden Gegenstande ans Genre streiften. Drang doch damals gerade in erster Frische der deutsche Einfluß durch! Wir werden ihn später bei Zingaro sehr mächtig sehen. — Colantonio del Fiore scheint für alles Mythische eine Art Gattungsname zu sein. Es gilt daher nicht von ihm allein, sondern von der ältesten Neapolitanischen Schule überhaupt, wenn ihm Hinneigung zu den Niederländern beigegeben wird. Von diesen fremden Einflüssen berichtet ein interessanter Brief vom Jahre 1524 (20. März), den Lanzi in der *Istoria Pittorica Scuol. nap. Ep. I.* mittheilt. Die bezügliche Stelle lautet: *La professione di Colantonio tutta era sì come portava quel tempo in lavoro di Fiandra e lo colorire di quel paese, al che era tanto debito che aveva deliberato andarvi. Ma il re Renato lo ritenne qui con mostrarli ipso la pratica e la tempera di tal colorito.*

Bis hierher sind wir also in der Neapolitanischen Malergeschichte noch immer auf mythischem Gebiet. Nicht viel besser steht es mit der Zeit ihres eigentlichen Glanzpunktes, mit der Geschichte des Antonio Solario, genannt lo Zingaro. Von seinem Leben wissen wir so gut wie nichts; selbst seine Zeit kennen wir nicht genau. Domenici setzt ihn 1382 bis 1454 und giebt als Geburtsort Civit  di Penna bei Chieti an. Neuerdings hat ihn der Florentiner Muschini zum Venetianer gemacht. Seinen Beweis stützt er auf ein Bildchen mit der Jungfrau, dem Jesuskind und dem kleinen Johannes. Die Kinder spielen mit einem Vogel. Ein gemalter Zettel trägt die Inschrift Antonius de Solario Venetus f. Im Jahre 1831, als Muschini seine Abhandlung schrieb, war dieses Bild im Besi  des Abbate Luigi Caloti in Florenz. Ich habe es nicht gesehen, auch — Dank sei es dem italienischen Buchhandel — ist mir die Schrift Muschini's nicht zugänglich. Nach der Aussage Catalani's, dem ich diese Notiz entnehme, soll sie im Uebrigen nur Domenici kritiklos ausschreiben. Auch Celano, der Verfasser eines Guida di Napoli von 1692 und mehrere andere Neapolitaner dieser Zeit nennen ihn einen pittore veneziano, der 1495 gebl ht habe und Sarnelli in seiner Napoli antica e moderna nennt ihn einen pittore veneziano del 1489. Siehe Catalani S. 19. Im Grunde genommen ist die ganze Sache, wenigstens was den Geburtsort anlangt, nicht von besonderer Erheblichkeit. Auf keinen Fall ist dieß pittore veneziano auf die Venetianische Schule auszudehnen. Catalani thut dieß, weil, wie er sagt, die Architektur der landschaftlichen Hintergründe in den Fresken von St. Severino zu Neapel venetianisch sei. Allein dieser Architekturstil, namentlich dieser Basilikenbau ist in dieser Zeit eben so sehr in Florenz, Rom und fast im ganzen übrigen Italien. Zeichnung, Colorit und Composition erinnern nicht im mindesten an die Venetianer; überdies haben diese nie Fresko gemalt, selbst nicht bei den

geeignetesten Räumen, wie im Dogenpalast oder in der Scuola Santo in Padua. Aus der Venetianischen Schule, die schon von früh an, namentlich seit der Zeit Giovanni Bellini's, dessen Zeitgenosse ungefähr Zingaro ist, ihren durchaus auf die Farbe gestellten Charakter in sich trägt, hätte sich auch schwerlich Einer entschlossen, bei der Ausführung einer so bedeutenden Aufgabe, wie die Ausmalung dieses Klosterhofes ist, ganz der Farbe zu entsagen. Hier ist das erste Feld mit Kreide in bloßem Chiaroscuro ausgeführt und nur auf ausdrückliches Verlangen der Benedictiner, in deren Auftrag er malte, ging der Maler zur Farbe über. Wichtig aber ist in jenen Nachrichten die Zeitbestimmung. Jedenfalls ist diese richtiger als die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, in die ihn Domenici setzt, der überall das Alterthümliche, Sagenhafte sucht. Panzi folgt ihm gedankenlos. Beide erzählen, daß Zingaro die Bivarini besucht habe. Wäre ihre Zeitbestimmung richtig, so fiel jedoch die Blüthezeit der Bivarini nach Zingaro's Tode. Mehr aber noch als dies sprechen dafür die inneren Gründe, der Charakter dieser Fresken selbst.

Stanislas Aloë, der uns bereits mit den Giotto'schen Fresken in der Incoronata beschenkt hat, hat das Verdienst, diese herrlichen Werke italienischer Malerei nun auch dem weiteren Publicum zugänglich zu machen.

Nicht Jeder kann sie an Ort und Stelle sehen. Bereits liegen sieben Blätter vor mir in liebevoll und sorgfältig ausgeführten, wohl gelungenen Umrisszeichnungen, die uns ein treues Abbild von Composition und Zeichnung und von dem ganzen stillen und innigen Wesen dieser Fresken geben. Diese Zeichnungen sind von M. Mastracchio gezeichnet und von A. Ruffo gestochen; Aloë selbst hat einen erläuternden Text beigelegt, für den wir ihm sehr dankbar sein müssen. Das Leben des Malers hat er nicht vorangestellt, sondern wird es entweder am Schlusse des

Werkes oder selbständig für sich erscheinen lassen. Was wir jedoch zum Verständniß jener Fresken brauchen, haben wir hier vollständig beisammen. Die historischen Nachrichten über das Kloster St. Severino sagen uns, daß es seit dem sechsten Jahrhundert den Benedictinern gehöre. Zingaro war schon als der Meister seiner Zeit durch die leider gänzlich untergegangenen Malereien auf Montecassino und im Kloster Monteliveto anerkannt. Die Mönche riefen ihn daher zur Ausschmückung ihrer Hallen. Der Gegenstand war das Leben des Stifters, des Schutzheiligen Benedict.

Zur Erläuterung der bildlichen Darstellungen erzählt uns nun Alos das Leben des Heiligen mit besonderem Bezug auf diese. Jeder, der nur einmal in den herrlichen Klosterhallen Italiens sich in das Anschauen der großen Wunderwerke mittelalterlicher Kunst versenkte, weiß es, wie er oft rathlos dastand, wie an ihm oft seine Züge und Blicke der Auffassung und selbst der Composition ungeahnt und unverstanden vorübergingen, bloß darum, weil ihm die Sage, die Fabel des dargestellten Gegenstandes fehlte. Es fehlt uns eine christliche Kunstmythologie. Während die Archäologen den allerverzwicktesten Mythen der vorolympischen Götterwelt nachlaufen und oft genug vom schönsten Kunstwerk unberührt bleiben, weil es zur »Erudition« Nichts beiträgt, ist für die Betrachtung der neueren Kunst diesem allerdringendsten Bedürfniß noch nicht einmal abgeholfen. Wie in der Poesie, so ist aber auch in der bildenden Kunst der Gegenstand, der Gedanke von der allerhöchsten Bedeutung. Der große Begründer unserer wissenschaftlichen Kunstgeschichte, Rumohr, hervorgegangen aus einer ästhetischen Bildungs-epoche, die am besten durch Goethe's Kunstschriften charakterisirt wird, ist einzig und allein auf das Formelle gewandt. Den Inhalt und seinen wesentlichen Bezug zur Zeit läßt er einseitig liegen. Eine solche christliche Kunstmythologie wäre zugleich eine stumme

Mahnung daran, wie sehr sich solche Stoffe ausgelebt haben und unsere Maler könnten daraus lernen, was es heiße, aus dem Bewußtsein der Zeit malen.

kehren wir zu unserem heiligen Benedict zurück. In Norcia war er aufgewachsen als ein stilles und frommes Kind ganz ergeben dem Dienste Gottes. Ihm will er sich für immer weihen seinem ganzen Wesen nach. Da zieht er ein vierzehnjähriger Knabe, begleitet von seinem Vater Eutropius und seiner treuen Amme Cirilla und einem Better, ihm voraus Diener mit Lanzen als Schutzwache, von Norcia nach Rom, himmlisches Lächeln auf seinen Lippen, denn er soll das Wort des Herrn hören. Dies ist der Gegenstand des oben erwähnten, in grüner Kreide ausgeführten Bildes. In reicher, landschaftlicher Weite, auf der einen Seite Norcia, auf der anderen Rom zieht der Zug dahin; es ist, als ginge der Segen Gottes mit ihnen. Aber Rom steht unter dem Erarchat von Ravenna; es ist ein Herd des Lasters und der Sünde. Der junge Heilige gewahrt dies und weint bittere Thränen darüber. Eine innere Stimme ruft ihn, die Welt zu verlassen, und begleitet allein von der Amme Cirilla flieht er von Rom und sucht glühend die Einsamkeit. Auf dem zweiten Bilde liegt Rom im fernen Hintergrunde, man sieht die beiden frommen Wanderer, kaum haben sie das Thor verlassen. Im Vordrunde aber kommt er mit seiner Pflegerin in Efide an; die mächtige Basilika und die stolzen Ringmauern bezeichnen es. Die Priester der Kirche kommen ihm entgegen, der Älteste unter ihnen reicht dem frommen, schwärmerischen Jüngling die Hand zum Willkommen, die Anderen betrachten verwundert seine heilige Gestalt und sein junges Alter, man sieht es ihnen an, daß sie ahnen, was der Herr Großes vorhat mit dem Jüngling. In still verschlossener Freude steht Cirilla da hinter ihm, die Hände gefaltet zum Dankgebet. Bei diesen frommen Männern blieb der junge Heilige. Alle

irdische Habe hatte er verlassen um nicht Schaden zu nehmen an seiner Seele; spärlich ernährte er sich von der Arbeit der frommen Cirilla. Sie reinigte Korn in einem Sieb; dieß Sieb aber gehörte der Nachbarin. Eines Tages zerbrach es, da weinte sie bitterlich und der heilige Benedict, fromm wie er war, fiel auf die Knie, nahm in seine Hände die beiden gebrochenen Theile und betete in warmem Glauben mit Inbrunst. Und der Herr wollte das erste Mal die Heiligkeit Benedict's kund thun und das Sieb wurde wieder, wie es gewesen; nirgends war ein Zeichen des Bruches. Frommes Staunen ergreift Cirilla bei diesem Wunder, sie betet andächtig und ganz Efficde ist voll davon. Es ist unbeschreiblich, wie zart und innig und zugleich wie frisch und lebendig dieß auf dem dritten Bilde dargestellt ist. Vorn das gebrochene Sieb, der betende Heilige mit seiner stillen Andacht und dem Freudeglühen über die Gnade, die ihm widerfahren ist, dann Gruppen von Bürgern, die das Wunder von allen Seiten beschauen und nicht satt werden können, immer und immer wieder ihren Freunden davon zu erzählen, und von solchen, die zur Kirche eilen, es von Neuem anzusehen, denn man hat es — eben wird die Leiter fortgetragen — als ein ewiges Denkzeichen an die Kirchthüre gehängt zum Lobe des Herrn. Alle in Efficde waren jetzt dessen gewiß, daß in Benedict der Geist Gottes lebe. Die Demuth des Jünglings aber härmte dieß Lob der Menschen. Lieber wollte er die Leiden der Welt erdulden, als Ehre haben, die Gott allein gebührt. Er wollte leiden für die Liebe Gottes und verläßt das Einzige, was er auf Erden Liebes hat, seine treue Cirilla und die Freunde in Efficde. Als frommer Flüchtling irrt er umher. Da begegnet ihm in den Wäldern von Subiaco ein Einsiedler Namens Romano. Dieß war ein Mann Gottes, der den Willen des Jünglings erkannte und er zog ihm das Ordenskleid an, das er und seine Brüder trugen. Auch dieß stellt ein Bild dar,

das fast ganz und gar landschaftlich gehalten ist. Eine weite Berggegend; im Vordergrunde der Heilige, der dankend und betend vom greisen Romano das Gewand empfängt; im Hintergrunde Städte und Menschen in geschäftigem Welttreiben, zwei Mönche in frommem, andächtigem Gespräche. Nun war Benedict zu einem neuen Leben berufen. In den Bergschluchten von Carpineto, da wo der Berg am steilsten und unzugänglichsten, entdeckte er eine tiefe, enge, erschreckliche Höhle und diese war für ihn ein süßes Asyl des Friedens, denn sein Geist lebte nun ungestört und allein in Gott! Mit der innigsten Liebe geht die Darstellung dieses Einsiedlerlebens ins volle Kleinleben der Natur ein. Vom Berge herunter flattert eine Teufelsgestalt, die den Heiligen, fern von der Welt in der Einsamkeit versuchen will, wie der Teufel einst den Herrn versucht hatte. Der Fromme sitzt mitten im tiefen Walde in seinem Ordenskleide, andächtig versenkt in ein Buch zum Preise Gottes. Lilien blühen im Thale und die Vögel suchen sich ihre Nahrung und allerlei Thiere des Waldes. Der Maler hatte den Spruch vor Augen: Sehet die Vögel unter dem Himmel an; sie säen nicht, sie ernten nicht, sie sammeln nicht in die Scheuern und Euer himmlischer Vater ernährt sie doch. Seid ihr denn nicht viel mehr als sie? Im Hintergrunde läßt der Vater Romano einen Korb mit Speise in die Höhle herab, und der Heilige nimmt ihn in Empfang.

Hier brechen einstweilen bis auf weitere Fortsetzung Text und Kupfer des Aloë'schen Werkes ab. Und wir können ein Gleiches thun, denn diese Darstellungen reichen bereits hin uns in die Conceptions- und Vortragsweise des Künstlers genügend einzuführen.

Auf den ersten Blick hat sie etwas Befremdendes, von dem Charakter der italienischen Malerei Abweichendes. Es ist dies besonders die Freude an reichen, landschaftlichen Umgebungen,

am Stilleben der Natur und Menschenwelt, eine rührende Vorliebe für kleine, genrehafte Züge. Einmal z. B. schlagen mitten auf offenem Wege der heilige Benedict und sein Gefährte eine stattlich besetzte Tafel auf. Jener tranchirt mit dem köstlichsten Behagen eine feiste Ente und in den Mienen des heiligen Benedict liegt trotz seines Heiligenscheins ein unwidersprechliches Etwas, das deutlich zu erkennen giebt, daß er auch in dem duftenden Braten den sichtlichn Segen des Herrn verehrt.

Dies ist vornehmlich der Grund, daß man eine engere Verbindung der Neapolitanischen Schule mit den Niederländern annimmt. Franz Rugler hat sogar auf die ältere spanische Malerei hingewiesen. Ob mit Recht, weiß ich nicht. Die politische Verbindung Neapels mit Spanien, ja selbst das bräunliche Colorit jenes streitigen Gemäldes in der Galerie mit dem heiligen Hieronymus und dem Löwen könnten dafür sprechen. In der That sind fremdländische Einflüsse unleugbar vorhanden, meiner Meinung nach aber darf man sich diese nicht allzumächtig denken. Und gewiß sind sie in Neapel nicht mächtiger als im übrigen Italien. Die toskanischen Schulen derselben Zeit, Benozzo Gozzoli, Domenico Ghirlandajo, selbst Perugino und Pinturicchio haben fast dieselbe Freude daran. Ging nun aber auch wirklich Zingaro einen Schritt weiter — denn von ihm spricht man doch vorzüglich, wenn man von diesem fremden Charakter der Neapolitanischen Schule spricht, — lebte er sich so recht innig und freudig in Waldschluchten und Felsen ein, so ist zum großen Theil der Stoff selbst der Grund davon, und folgten ihm seine Schüler vorzugsweise gerade in dieser Breite des Landschaftlichen, so kommt es, wie wir sehen werden daher, daß sie geistlose Schüler waren und nicht wie die großen, umbrischen und florentinischen Zeitgenossen Kraft hatten zu historischen Compositionen. Seinem eigentlichen Wesen und innerstem Charakter nach ist Zingaro durch und durch Italiener

und nichts als Italiener. Zeichnung, Färbung, die ganze tiefe Innigkeit der Auffassung, die schlichte Einfalt, die den zeitlichen Verlauf der Sage in räumliche Verschiedenheit verwandelt und auf ein und demselben Bilde eine ganze Reihe von Handlungen und Begebenheiten abzuspinnen weiß — alles dies weist in Singaro entschieden nach Umbrien und Florenz. Auch in ihm herrscht diese kerngesunde, wohlthuende Freude an der Wirklichkeit und Gegenwart, die sich gar nicht denken kann, daß es je anders gewesen sei noch je anders werden könne, sondern sich selbst mit allen lieblichen Zufälligkeiten unmittelbar in das Bild setzt und dessen gewiß ist, daß die lieben Heiligen der Vorzeit nicht anders ausgesehen haben, als sie selbst und ihre Umgebung, in der sie sich so unendlich heimisch fühlen. In diesem Volksleben, in diesen reichen, bunten Gruppen, was ist da überall für Jubel und Trubel! Specieller erinnern an jene Schulen jene lieblichen, schlanken, zart hingehauchten Jünglingsgestalten mit den vollen Lockenköpfen und den unschuldig treuen Gesichtern, in denen alles Liebe und Gute wohnt. Benozzo Gozzoli fällt Einem immer wieder ein. Die ganze Haltung, Gewandung, die Charakteristik der Köpfe ist durchaus dieselbe; die Linien sind hier wie bei jenem so unendlich fein, zart und innig gefühlt, aber die Gestalten sind schon ausgebildeter, voller, runder. Besonders ist hier der Faltenwurf bewunderungswürdig einfach, aber in dieser Einfachheit ungemein großartig und edel. Das Colorit ist warm und innig; in den älteren Gestalten ins Bräunliche spielend, in den jüngeren durch ein durchscheinendes Weiß unendlich zart. Durch diesen Ton besonders kommt in die Züge des heiligen Jünglings, wenn er betend dargestellt wird, eine wundersame schwärmerische Verklärung. Die Composition schließt sich überall aufs innigste den gegebenen architektonischen Räumen an. Und die Arabesken, mit denen die Pilaster geschmückt sind, die die Bildwerke von einander abgrenzen, sind von einer Feinheit und

Anmuth und zarten, phantastischen Lebendigkeit, wie sie sich nur zum zweitenmal finden von Balthasar Peruzzi in der Farnesina zu Rom und in Raffael's Loggien.

Trotz dieser hohen Vollendung ist aber Zingaro doch noch nicht zur eigentlichen künstlerischen Freiheit gekommen. Er kann sich noch nicht einer störenden Eintörmigkeit entwinden, auf die der bekannte Gesichtstypus Giotto's, dessen Studium ihm in Neapel so nahe lag, wesentlich eingewirkt haben mag. Ueberall lehren dicke, fast geschwollene Augenlider wieder und abgestulpte Nasen mit breit auslaufenden Flügeln. Und häufig ist die Oberlippe sehr unglücklich gebildet. Zwischen Nase und Mund bleibt eine breite unbelebte Fläche!

Dieser Typus ist für ihn durchaus charakteristisch. Wo es sich darum handelt, was von Zingaro sei oder nicht, kann man sich getrost daran halten. Anfänglich befremdete mich ein Bild, was ihm in der Galerie zu Neapel zugeschrieben wird. Es ist eine Madonna auf dem Thron mit dem Kinde, zu beiden Seiten zwei Heilige.

Bei der größten Aehnlichkeit des Stils vermisse ich die innig naive Auffassung und die reiche landschaftliche Welt, die in den Fresken herrscht. Die Composition ist streng symmetrisch, der Ausdruck kalt, einförmig; die Figuren stehen wie in anderen Bildern dieser Art gleichgiltig da, ohne inneren Bezug auf einander. Jener Gesichtstypus und das Colorit haben meine Zweifel vollständig gehoben. Und dies Bild beweist mir nur, daß Zingaro's Bildung nicht speciell in niederländischem, sondern durchaus in umbrischem und florentinischem Boden wurzelt. Ganz dasselbe gilt von einer Kreuzabnahme in S. Dominico.

Mehr Werke sind von Zingaro in Neapel wenigstens nicht erhalten. Herr Professor Rugler kennt außer diesen in der Galerie des borbjonischen Museums von ihm mehrere sehr anziehende Gemälde, welche in ihrem Charakter eine eigenthüm-

liche Mitte haben zwischen der Schule von Umbrien und der deutschen Schule des Elsaßes. Der Glückliche! Wo sie nur sein mögen!

Desto mehr ist zu bedauern, daß jene unschätzbaren Fresken in S. Severino so ganz und gar allem Unbill der Rohheit und des Zufalls ausgesetzt sind. Nicht einmal ein schützender Custode ist dort. Narrenhände aller Nationen haben mitten in die Figuren frevelhaft ihre Namen eingekritzelt; bei einzelnen sind ganze Stücke Kalk herausgeschlagen. Ich sah dort einen italienischen Künstler copiren. Mit roher Hand hatte er die Fresken mit Kreidequadraten überstrichen. Und auf denen, wo sie bereits wieder verlöschet waren, lag der grauliche Kreideschmuß. Das Wort *Quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini*, hat in Italien einen traurig weiten Umfang.

Gleichwie Zingaro in Neapel auftritt, ohne daß sich in Neapel selbst vielfach vorbereitende Anfänge nachweisen ließen, so ist er auch ohne sonderlich nachhaltige Wirkung wieder verschwunden. Seine Schüler sind nicht Fortbildungen, sondern Abschwächungen. Die bedeutendsten sind die Brüder Spposito und Piero Donzelli. Ihre Weise spricht sich am vollständigsten in einer Kreuzigung Christi aus, die sich in der Galerie des Museo Borbonico befindet. In reicher Landschaft stehen mitten die drei Kreuze, zu Füßen der milde, schmerzreiche Johannes, ringsum aber triumphirende Pharisäer auf stolzen Rossen, römische Kriegsknechte und Hauptleute, unter denen Alphons und Ferdinand von Aragonien. An den äußersten Enden der einen Seite sind die klagenden Weiber mit der schmerzdurchbohrten, ohnmächtig hingefunkenen Mutter, auf der anderen die würfelnden Kriegsknechte. Die Zeichnung ist frei; aber wo ist das feine, innige Gefühl des großen Lehrers in ihr? Was wollen bei dieser flachen Kälte die hinlänglich durchgebildeten Gestalten, die schlanken umbrischen Jünglinge? Die Carnation ist gebräunt,

aber ohne Zingaro's weiße Mitteltinten. Schon die längliche, niedrige Form des Bildes bringt es mit sich, daß das Vorwiegende durchaus die Freude an dem bunten Treiben, an der Mannigfaltigkeit des Trubels unter dem Kreuze ist. Aber weil diese Bilder matt und flach sind, wirken diese reichen Gruppen und bunten Massen nicht wie bei den Umbriern in großem, historischem Stil. Soll etwa in dieser abgeschwächten Ohnmacht das specifisch Niederländische liegen?

Bollenb's in Simon Papa ist von Zingaro Nichts geblieben als die Landschaft; aber diese ist soweit ausgeführt, wie es kaum in einem historischen Bilde erlaubt ist. Sie wirkt um so erdrückender, da er in seinem eigentlichen Vorwurf kahl und gestaltenarm. In weiter Landschaft eine Madonna mit Kind, Jesus am Kreuz, zu beiden Seiten Johannes und Maria, der Erzengel Michael, nichts weiter! Uebrigens weicht dieser Maler durchaus in der Farbe von seinen Vorgängern ab. In den Landschaften hat er ein duftiges, durchsichtiges, aber etwas kaltes Blau, in der Carnation einen durchaus weißen Grundton mit zarter Schattirung und sanft angehauchtem Roth. Er scheint Giovanni Bellini studirt zu haben. Aber er ist ohne die Energie und die naive Frische des Venetianers.

Nun wird die Flachheit in Neapel wieder zu Hause. Silvestro de Buoni, den Herr Professor Rugler als den anziehendsten Neapolitanischen Maler am Schlusse des 15. Jahrhunderts bezeichnet, ist in seinen Gestalten einförmig, ohne Gedanken und ohne Ausdruck. Die Zeichnung ist ohne Leben, flach, das Gefält kleinlich und verwaschen, die Farbe ohne Energie. Die Landschaft hat er, wie alle geistlosen Nachahmer, in mehreren Bildern beibehalten.

Dies also wäre die Schule Zingaro's. Seitdem ist nie wieder eine eigene Neapolitanische Malerschule entstanden. Doch ist keine Kunstbewegung Italiens in Neapel ohne Nachhall

geblieben. Wie? zeigt am besten Andrea da Salerno, dieser gräßlichste aller Manieristen, der, weil er Raffael's Schüler war, der Raffael Neapels genannt wird. Alle Wildheiten der Naturalisten haben sich hier ausgetobt; der nüchterne Salvator Rosa erscheint wie eine grüne Dase in weiter Wüste. Keine Gemäldegalerie in der Welt ist geeigneter, neben hohen Schätzen den Verfall der Malerei zu verfolgen als die des Museo Borbonico.

Nach kurzem, jugendlichem Leben hat die Neapolitanische Kunst in denkbarester Seichtigkeit geendet. Vielleicht ist sie auf immer dazu verdammt! Wollte ich erst den gegenwärtigen Zustand der Kunst in Neapel schildern, so wäre noch ein ernstes Wort von der inneren, moralischen Fäulniß zu sprechen, die ich oben berührte. Ich habe die diesjährige Kunstausstellung gesehen. Gräßliche, in maßloster Eitelkeit sich aufspreizende Hohlheit. In vier großen Sälen war nicht Ein Bild, zu dem man hätte zurückkehren mögen. Der Ausgang des Ausstellungslocals führte durch den Saal des Farnesischen Herkules. Es ist, als ob es die Neapolitaner gefühlt hätten, daß nach dieser Folter die schmachvoll gekränkten Augen und Nerven Erholung und neue Stärkung bedürfen. Und wo könnten sie besser gefunden werden, als an solch einem Meisterwerke der ewig jungen Kunst der Griechen.

Draufsate und Hoffnungen der modernen Plastik*).

(1846.)

Thorwaldsen's Einfluß ist jetzt überall sichtbar. Die male-
rische Manierirtheit der Popsperiode ist ein für allemal über-
wunden, der Marmor in seine unverbrüchlichen Rechte eingesetzt,
der echte, plastische Stil wieder erobert. Es ist in der That
erstaunlich, was für Fortschritte die Plastik mit dem ersten Auf-
treten Thorwaldsen's gemacht hat. Schon haben wir viele
Werke, die sich, unbefangen betrachtet, einem großen Theile von
Antiken kühn an die Seite stellen können; entschieden Stümper-
haftes sieht man selten, fast nirgends. Es ist eben hier ein
gemeinsamer Boden gewonnen; das Handwerksmäßige, das
Stilistische in diesem Sinne, ist das durchgängige Eigenthum fast
aller Künstler. In dieser Sicherheit des plastischen Tactes hat
diese Kunst alle anderen weit überflügelt.

Heute freilich darf man dies nicht aussprechen, ohne sogleich
tausendfachen Widerspruch zu gewärtigen. Aber wohl gemerkt!
hier ist nur von der äußersten Spitze der formellen Seite die
Rede. Und dieser, bei Vielen bis zu hoher Meisterschaft gediehenen
technischen Stilistik kann und darf man die vollste Anerkennung
nicht versagen, will man nicht ungerecht gegen die neuere Kunst
sein, wie es so oft beschränkte Archäologen zu sein pflegen. Ist
denn damit gemeint, daß wir nun auch wirklich eine echte Plastik,
daß wir die Alten erreicht hätten? Dazu fehlt wahrlich noch

*) Schwegler's Jahrbücher der Gegenwart.

viel und Grund zur Klage bleibt noch genug. Was hilft denn dieser technische Fortschritt? dieses lebendige Stilgefühl? Dieses ist ja nur die eine Seite der Kunst, zwar eine wichtige und unerläßliche, der Anfang und die Grundlage derselben, aber eben nur dieses. Das Gebäude steht darum noch nicht fertig da. Oder ist es nicht so? Freuen wir uns nicht allzufröh, täuschen wir uns in unserem Jubel über Thorwaldsen's Bedeutung nicht mit offenen Augen! Epochemachend ist er nur für die technische Seite; die höhere, lebendige Wiedererweckung hat auch er seiner Kunst nicht beilegen können. Dies ist kein Tadel für den großen Künstler; er konnte es nur deshalb nicht, weil dies überhaupt nicht in der Macht eines Einzelnen liegt. Wir wollen uns hier noch nicht vorgreifen, aber so viel ist zunächst klar, daß, weil die körperliche Gestalt das einzige Ausdrucksmittel der Plastik ist, der Geist auch in dieser lebendig aufgegangen, in vollster Durchsichtigkeit in ihr frei und sichtbar, die Sinnlichkeit, die äußere Lebensform mit einem Worte, eine schlechtthin schöne sein müsse. Eine freie und selbständige Entwicklung der Plastik kann daher erst die letzte und reife Frucht gewaltiger Umwandlungen aller unserer öffentlichen, socialen und sittlichen Zustände sein, nur vom Baume der durchgreifendsten Freiheit kann sie gepflückt werden. Der Weg bis dahin ist noch lang und mühevoll, und Keinem ist es zu verargen, wenn er zuletzt an einer selbständigen Zukunft dieser Kunst ganz und gar zu verzweifeln anfängt. Gegenwärtig ist daher die Plastik noch immer ohne den geringsten Zusammenhang mit unserm Leben, ohne das Gepräge unseres eigenen Geistes. Trotz jener hohen, technischen Vollenbung ist und bleibt sie für jetzt eine in künstlicher Wärme gezogene Pflanze, vom besorgten Gärtner mit ängstlicher Liebe gehegt und gepflanzt; aber eben deshalb ohne jene erquickende Lebensluft, die wir als einen Theil unseres eigenen Wesens fühlen. Sie ist eine künstlich potenzierte, eine wurzellose Scheineristenz.

Ist uns doch diese Kunst ihrem innersten Wesen nach so durch- aus fremd, daß es jezt für jeden Einzelnen vieler Uebung des Blicks und der Gunst seltener Umstände bedarf, um überhaupt für sie den schlafenden Sinn und das Verständniß zu wecken. Tausende selbst von der exclusivsten Bildung gehen jezt ruhig in's Grab, ohne daß nur Ein Mal der Lichtfunken eines plastischen Kunstwerks lebendig in ihrer Seele gezündet hätte. Und dies wäre möglich, wenn diese Kunst jezt ein nothwendiger Theil unserer Existenz wäre, wenn wir uns in den Werken unserer Zeit selbst lebendig wiederfänden?

Seit dem Wiedererwachen des echt plastischen Stils ist uns sogar diese Kunst fremder geworden, als je zuvor. Jede Kunst- art ist wesentlich bedingt durch das Material, in dem sie arbeitet. Marmor und Erz weisen durch ihre materielle Schwere und Massenhaftigkeit von Hause aus auf eine Denkweise hin, in der der Mensch sicher auf sich selber beruht, in sich und nur in sich sein mehr architektonisches Gleichgewicht sucht und findet. Aus diesem Grunde ist Griechenland die Mutter der Plastik geworden und griechisch ist ihr Wesen durch und durch. In dem Augen- blicke also, als Thormaldsen das große Geheimniß des plastischen Stils, die Natur des Marmors in ihrem vollen Rechte frei und unbeschränkt walten zu lassen, entdeckte, sah er sich auch unwill- kürlich zu diesen griechischen Stoffen und Vorstellungen hin- gedrängt. Es ist nicht zufällig, daß das erste Werk, dem dieser Künstler seinen unsterblichen Ruhm verdankt, der Jason, eine durchaus im Geiste der griechischen Mythologie gedachte und gehaltene Figur ist. Und hat er sich auch später von jener buch- stäblichen, wortgetreuen Nachbildung der Antike, von der abstracten Reproduction griechischer Gestalten, Typen und Symbole mehr entfernt, so bleibt seine Auffassung und Durchführung doch jeder- zeit vorherrschend antik. Sie mußte es sein, insofern es immer darauf ankam, alle Gegenstände in die Großheit marmorner

Idealität hineinzurücken. Es mußte, je tiefer und inniger mit allen Fasern das Wesen der Plastik im Griechenthum wurzelt, jezt, nachdem das Geheimniß der Form wieder entdeckt war, um so fühlbarer und durchgreifender werden, durch welche ungeheure Kluft sie von dem Inhalt der Gegenwart abgetrennt sei. Die Plastik zog sich daher scheu zurück vom Getreibe der neuen Zeit, wohl wissend, daß, wolle man echt plastisch, d. h. im Bewußtsein der von Thorwaldsen eingeschlagenen Richtung, so wie die Griechen, bilden, so müsse man vor Allem auch denken und anschauen, wie ein Grieche.

Auf diesem von Thorwaldsen vorgezeichneten Wege beharrt die Plastik größtentheils noch. Andere Richtungen treten für jezt nur noch als Ausnahmen auf, und oft genug als sehr unglückliche, das Wesen der Form verkennende, rückschreitende. Unsere Plastik antikisirt durch und durch, gräcisirende Motive und Behandlung werden ohne Unterschied, selbst in unserer monumentalen Kunst angewandt. Seit Thorwaldsen hat allerdings die Plastik wieder Stil, wenn wir nämlich dies Wort im Sinne Rumohr's fassen und es ausschließlich auf das zur Gewohnheit gewordene Sichfügen in die Forderungen des Materials beschränken. Allein der Ausdruck »Stil« hat noch eine andere Bedeutung, eine unmittelbar geschichtliche. Stil bezeichnet eben so sehr den specifischen künstlerischen Ausdruck, »das in Formen verkörperte Empfindungsvermögen« einer bestimmten Zeit. Und in diesem Sinne müssen wir ihn der Plastik ganz und gar absprechen. Auffassung und Behandlung ist in ihr nicht unsere eigenste, unmittelbarste Denk- und Gefühlsweise, die wir rückhaltlos verkörpern, sondern eine durch Reflexion erzeugte, durch vielfache Bildung künstlich erlernte, gewaltsam aufgedrungene. Ich habe schon oben gesagt, daß die Plastik mit Thorwaldsen nur noch abstracter geworden ist. Man sehe sich die französischen Lustschlösser, die Paläste, Villen und öffentlichen

Plätze Italiens nur einmal an. In diesen barocken Gestalten des Poppstils, mit denen sie ausgeschmückt sind, weht trotz ihrer Geschmacklosigkeit ein Hauch ureigenen Lebens, der unseren Werken fremd ist. Man sieht es diesen Gestalten an, daß sie unmittelbar in dem damaligen Leben wurzeln, daß sie geliebte Kinder ihrer Zeit sind. Darum verarge man es unserer Rococomode nicht allzu pedantisch, wenn sie es liebt, dann und wann in kleinen Cabinetsniedlichkeiten zu diesem Geschmack zurückzukehren. Das ursprünglich Lebendige ist eben unverwüßtlich und ist selbst in seiner Abart anziehend. Aufgabe der höheren Plastik ist es, nachdem der Geist der Antike, oder was dasselbe sagen will, das Wesen des plastischen Stils erkannt und in wahren Meisterwerken vor Augen gestellt ist, jetzt unsererseits eine Darstellungsweise zu finden, in die auch wir unser eigenes Herzblut hineinarbeiten können. Wir müssen die beiden Seiten, die der Begriff des Stils in sich schließt, das darstellende Material und den von unserer Zeit gebotenen darzustellenden Inhalt, auf organische Weise mit einander zu vermitteln suchen.

Mit einem Worte: Die Plastik muß gegenwärtig dem Zuge der übrigen Künste folgen, sich mit ihnen dem unaufhaltsamen Fortschritt der Geschichte anschließen; sie darf nicht länger in ihrer vornehm isolirten Stellung, in ihrer kalt abweisenden Idealität, in der abstracten Reproduction einer vergangenen Weltanschauung verharren. Auch die übrigen Künste haben kurz vor oder um die Zeit vor Thorwaldsen's erstem Auftreten dieselbe antikisirende Entwicklungsphase durchgemacht; die Plastik und die ihr so eng verwandte Architektur stehen allein noch in ihr und zwar deshalb, weil ihre Darstellungsmittel am dürftigsten und am schwerfälligsten und deshalb vom unmittelbaren werktätigen Eingreifen in die Bewegungen des Kampfes selbst von vornherein ausgeschlossen sind. Dieses antikisirende Element der damaligen Zeit, das zuerst in der deutschen Literatur in Klopstock

und im Göttinger Dichterbund noch ganz roh und abstract äußerlich aufgetreten war, hatte sich, um sich aus den derb naturalistischen Wirren der Sturm- und Drangperiode heraus zu retten, in Goethe's Iphigenia und Tasso, in Schiller's Braut von Messina und in ähnlichen Erscheinungen damaliger Zeit zu milderwärmender, in wahrhaft großen Zügen gehaltener Idealität verklärt. Seinem innersten Princip nach war aber auch dies in dem Grade noch bloß abstracte Reproduction des Alterthums, daß Goethe damals eine Achilleis dichten zu können glaubte. Und in der Historienmalerei flüchteten damals aus der blassen hohlen Idealität Raffael Mengs'scher Manierirtheit, Karsten, Schick und Eberhard Wächter zu dem großen, lebensvollen Stil der Alten und mit ihm zu antiken Stoffen, und in der Landschaft wirkten Koch und Reinhart, wenn auch in etwas von der Natur der Sache selbst modificirter, so doch in ähnlicher Weise. Aber eine Weltanschauung, die einmal sich ausgelebt hat, ist ein für alle Mal verschwunden und kann nicht wieder künstlich reproducirt und noch einmal durchlebt werden. Alle diese Künste folgten dem Geseze der unabänderlichen, historischen Nothwendigkeit. Sie konnten der realistischen Richtung unseres Jahrhunderts nicht widerstehen, die Gluth und der Drang des Individuellen durchbrach die engen Schranken der in großen streng allgemeinen Zügen sich bewegenden, griechischen Objectivität. Die einer fremden Weltanschauung, einer rein idealen Transcendenz entlehnten Stoffe wurden verdrängt, und das gewaltsam zurückgepreßte, lebenskräftige und lebenslustige Blut des 19. Jahrhunderts warf sich rückhaltlos und mit frischem Feuereifer in die Arme der unmittelbaren, geschichtlichen Wirklichkeit. Die Zeit der mittelalterlichen Romantik, die nun in Poesie und Malerei eintrat, war nur eine gewaltsame Reaction des unnatürlich zurückgehaltenen, fast erstickten Individuellen, das sich nun seinerseits gewaltsam Luft machte. Auch dies war eine bereits über-

lebte Epoche. Nachdem also der moderne Geist noch einmal in kurzen schnell aufeinander folgenden Zeiträumen die beiden größten Phasen seiner vergangenen Entwicklung durchlebt hatte, erfaßte er jetzt mit der vollsten Frische und Energie sich selbst und schaute unverwandten Blickes dem Kampf mit der Zukunft in's Auge. Er hat redlich gekämpft und kämpft noch heute, dieser vielfach verkannte, gekränkte und geschmähte Geist des 19. Jahrhunderts. Er, der als die lebendige Prosa und als durch und durch unkünstlerisch verschrien ist, ist nicht Schuld, wenn unsere gesellschaftlichen und öffentlichen Zustände noch diesen Vorwurf mit Recht verdienen, denn die Zeit und die große träge Masse kann er nicht demagogisch überstürzen. Aber wo er es nicht mit der leidigen Faulheit der Menge zu thun hat, da weiß er, was er will. Die Wissenschaft hat alle antike und romantische Transcendenz der himmlischen und irdischen Götter- und Heroenwelt in das Nichts des dunklen Urgrundes zurückgestoßen; die Poesie ist eine im höchsten Sinne des Wortes individuell geschichtliche geworden, — denn in George Sand, in der Verfasserin von *Klementine*, *Jenny* und *„Eine Lebensfrage“*, in Rosen's *Don Johann von Oesterreich* ist diese bereits da —, und die Historienmalerei ist, namentlich in der französischen Schule, dem Beispiele der Poesie auf dem Fuße gefolgt und ist auf dem besten Wege zu einem großen historischen Stil, der die spezifische Aufgabe der Gegenwart und das Resultat der ganzen Kunstgeschichte ist.

So wären denn alle diese Künste auf den geschichtlichen Boden getreten, als den realen Schauplatz des Ideals, wie Wischer sich ausdrückt. Und nur die Plastik sollte in der fremden, transcendenten Mythenwelt, in der alles Reale, Individuelle vornehm abweisenden, durch die ungeheure Kluft von Jahrtausenden von uns geschiedenen Idealität hartnäckig und eigensinnig verharren? Sie sollte nach wie vor mit unseren heiligsten

Interessen Nichts zu schaffen haben? Noch immer mehr begriffen als empfunden sein wollen? Diese Einsicht fängt allmählig auch an, zu unseren Künstlern durchzudringen. Und während der eine Theil nach wie vor in dämlicher Unverdroffenheit fortfährt, die Götter Griechenlands mit allen möglichen Symbolen und Attributen, und unsere Feldherren und Gelehrten in kühn geschwungener, halb idealer, halb griechischer Draperie oder wohl gar, wenn die Kühnheit verwegen wird, in edler Nacktheit zu bilden, sieht sich ein anderer Theil nach anderen, näherliegenden Stoffen, nach einer anderen, individuelleren Form um. Doch schwankend und rathlos irren auch diese Künstler umher. Es ist kein großer, gemeinsamer, instinktmäßiger Zug in ihnen und dies ist allerdings das schlimmste Prognostikon, was sich die Plastik der Gegenwart stellen kann. Inzwischen verzweifeln wir nicht vor der Zeit!

Lassen wir einstweilen einmal jene antikisirenden Künstler aus den Augen und wenden uns der neuen, einem nationalen und zeitgemäßen Stil zustrebenden Richtung zu. Die verschiedenartigsten Wege in Wahl des Stoffes und der Form sind hier eingeschlagen und die Wirrnis ist groß. Welcher Weg ist der rechte? Welcher hegt die Keime einer segensreichen Zukunft? Wie ist ein sicherer Ausgang aus diesen Irrsalen zu finden? Ich weiß wohl, daß der Stil kein Ding ist, das so ex abrupto erfunden, aus der Luft gegriffen, oder aus der Pistole geschossen werden könnte. Er kann nicht von oben herab commandirt werden, sondern ist eine meist ganz bewußtlos hervorgebrachte, durch den Geist einer bestimmten Periode instinctiv herbeigeführte Uebereinstimmung in der individuellen Ausdrucksweise der verschiedenen Künstler. Aber eben deshalb, weil der künstlerische Stil nichts Willkürliches, sondern wesentlich vom ganzen geistigen Leben und Wesen einer bestimmten Zeit getragen und bedingt ist, ist es möglich, durch den Hinblick auf die Forderungen der Ge-

schichte, durch die Analogie mit den anderen Künsten das schwankende Gefühl mit Bewußtsein in eine sichere Bahn einzulenken und die Ausdrucksweise im Allgemeinen vorzuzeichnen, die im Einklang steht mit der ganzen übrigen Denk- und Dichtart des jetzigen öffentlichen, wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens. Die durch freien, geschichtlichen Blick gestählte Theorie wird hierin sogar jederzeit einen Vorsprung haben vor dem praktischen Künstler, wenigstens in Zeiten der Reflexion und also am meisten in unserem kritischen Jahrhundert.

Jedoch müssen wir hier streng zwischen der idealen und monumentalen Plastik unterscheiden. Im Alterthum haben sich Griechen und Römer in diese beiden Gebiete getheilt, und diese verschiedenen Richtungen der Plastik sind daher zugleich große nationale Unterschiede geworden. Wir Nachgeborenen haben beide Rollen von der Geschichte zum Erbtheil bekommen, und es kommt darauf an, wie sich das Bewußtsein unserer Zeit, unsere Nationalität, zu ihnen zu stellen hat. Ganz verschiedene Gesichtspunkte machen sich auf diesen beiden Gebieten geltend. Für's Erste sprechen wir daher nur von der idealen Plastik.

Diese soll ihrem Begriff nach der durchaus freie und selbstständige Ausdruck unserer eigensten Gedanken, die sinnliche, an keinen äußeren Zwang gebundene Verkörperung unseres eigenen Wesens sein. Die meisten Künstler bedenken nicht, daß das Eigenthümliche einer neuen Kunstperiode nicht bloß in den Stoffen, sondern, ist sie sonst echter Art, eben so sehr und nothwendig in der künstlerischen Form liegt. Durchweg klammern sie sich daher — und am meisten thun dies die Deutschen — ängstlich an jene graciosirende Behandlung fest und tragen nun auf diese ohne Weiteres alle anderen Aufgaben über, schon zufriedengestellt, einen näher liegenden Inhalt zu haben. Die Form ist ihnen eine mechanisch feststehende. Wo aber sind Stoffe? Dies ist ihr Kummer. Die Plastik ist mit der Reli-

gion aus gemeinsamer Wurzel entsprungen und hat bei den Griechen mit ihr im innigsten Zusammenhange, oder genauer ausgedrückt, in der engsten Wechselwirkung gestanden. Die Geschichte der griechischen Plastik ist zugleich eine Geschichte der griechischen Religion. Nicht wenige Künstler daher, die eine Nationalisirung des griechischen Stils anstreben, glaubten oder glauben vielmehr ein leichtes Spiel zu haben! Sie setzen einfach den menschengewordenen christlichen Gott und die Heiligen an die Stelle der heidnischen Götter und das Ei des Columbus scheint zu stehen. Das architektonische Bedürfniß des Kirchenschmucks und im Katholicismus zum Theil das des Cultus, drängte ohnehin praktisch zu einer solchen plastischen Wandlung, und die Kunst des Mittelalters war mit ruhmreichem, verlockendem Beispiel vorangegangen. Aber, man bedenke nur, es ist etwas ganz Anderes, jetzt ein plastisches Kunstwerk zu schaffen, nachdem Thorwaldsen dem stilistischen Geist der Antike und damit dem ewigen Wesen der Plastik auf den Grund gekommen ist, als damals im Mittelalter, wo man auch in der Plastik nur harmlos seine Gedanken aussprechen wollte und wenigstens im heutigen Sinne wenig um Nachahmung der Antike bekümmert war. Ich will nicht davon sprechen, daß Ihr Alle nicht mehr den lebendigen Glauben in Euch habt, wie die frommen Zeiten des Mittelalters, und darum auch Christus und die Apostel und die Heiligen nicht mehr lebendig wieder erfassen könnt, denn in Eurem frommen Dünkel glaubt Ihr dies doch nicht, selbst wenn Christus selber käme und Euch dies sagte. Aber das will ich Euch zeigen, daß in dem Augenblick, wo Ihr anfangt, fromme christliche Künstler zu sein, Ihr Eurer Kunst von Grund des Herzens Valet gesagt habt, denn Christenthum und Plastik sind ein für allemal nicht für einander geschaffen.

Christlich, d. h. religiös christlich — und das wollt Ihr doch — könnt Ihr nicht bilden und dabei doch den echt plasti-

schen Stil festhalten. Wir werden weiter unten sehen, daß auch Thormaldsen sich hier mancher Sünde gegen seinen eigenen Geist schuldig gemacht hat. Warum ist denn die ganze mittelalterliche Plastik so vorwiegend malerisch? Ist dies etwa bloßer Zufall, bloße Ungeschicklichkeit? Nein, nur darum ist sie malerisch, weil dies die specifisch christliche Denkweise mit innerster Nothwendigkeit verlangt. Das Christenthum ist extravagant, eine beständige Sehnsucht nach oben, ein ewiges Unbefriedigtsein in sich; die Plastik dagegen beruht auf architektonischem Gleichgewicht, auf immanentem Schwerpunkt, auf gebiegenem Ebenmaß. Christliche Plastik ist also der Versuch, das seiner Natur nach Extravagante auf seinen innern Schwerpunkt zurückzuführen. Folglich trägt sie von Hause aus einen unauflösbaren Widerspruch in sich, sie ist in der That eine Quadratur des Kreises; ein Problem, das bekanntlich manchem Mathematiker sehr übel bekommen ist. Gehen wir an ein concretes Beispiel. Betrachten wir das berühmteste Werk der christlichen Kunst, den Moses des Michel Angelo in der Kirche S. Pietro in Vinculis zu Rom. Dieser Moses, wie er so dasthet mit seinem kühnen Blick, die göttlichen Gesetztafeln in der Hand, hat etwas Mächtiges und Gewaltiges, fast möchte man sagen, etwas Ueberwältigendes. Aber sein Eindruck ist ganz verschieden von dem, wie sonst plastische Kunstwerke, wie alle Statuen auf uns wirken. Worin liegt dies? Zweifelsohne in seinem malerischen Stil. Alles an ihm ist malerisch behandelt. Lange, in einzelne Lockenreihen abgetheilte Barthaare wallen bis tief auf die Brust herab, das Gewand bauscht sich in tausend und aber tausend Falten, nicht minder die Bekleidung der Beine, die den alten Barbarenkönigen nachgebildet ist. Der Ausdruck des Gesichtes, der Blick ist fern von der eigentlich plastischen Ruhe, es ist nicht in ihm die Ruhe und das Bewußtsein der in sich gebändigten Kraft, sondern die beängstigende Ruhe, die dem vollen Ausbruch eines

Gewitters vorangeht. Diese Arbeit sieht wie ein gewaltiges Spielwerk des Meisters aus, er geht nicht in seinem Bilde auf, sondern steht über ihm, wir sehen hier nicht den Geist, das plastische Ideal des Moses, sondern Michel Angelo selbst. Und dies Subjective ist der Grund des Malerischen in der christlichen Plastik. Es muß sich nämlich fortwährend vordrängen. Der Ruhm und die historische Bedeutung des Christenthums besteht darin, der starren Naturnothwendigkeit der alten Objectivität gegenüber, das Subject emancipirt zu haben. Dieses Subject selbst ist aber noch im Diesseits unzulänglich, es trägt die brennende Sehnsucht nach dem besseren Jenseits im Herzen; was es Gutes thut, thut es nicht aus eigener Kraft, sondern durch die Gnade des Herrn. Christus hat nicht die Menschheit erlöst als Mensch, sondern als Gott. Wenn nun also der Künstler, den Schranken seiner Kunst nach, nur einzig und allein den Menschen, den Geist nur in menschlicher Körpergestalt darstellen kann, so hat er hier das drückende Bewußtsein, daß er im Grunde doch den innersten Kern, die wesentlichste Bedeutung des darzustellenden göttlichen Geistes nicht erfassen kann. Ja, noch mehr, dieses Wesentlichste, die spezifische Göttlichkeit fängt eben erst da an, wo die Mittel der bildenden Kunst aufhören. Außerliche Attribute und Symbole helfen da nur sehr nothdürftig aus. Der Künstler sucht also auf jede mögliche Weise das Geistige, Unkörperliche, Uebersinnliche, das in seiner Aufgabe liegt, und doch über jede Kunstform weit hinausragt, das sogar gerade in seiner Unkörperlichkeit seinen spezifischen Gegensatz gegen die alten Heidengötter hat, in der Kunst selbst auszudrücken. Die einzig mögliche Weise, die ihm hier übrig bleibt, ist nur die, daß er nun ausdrücklich diese körperliche Gestalt als ganz unvollkommenes Gefäß, als irdisches Gefängniß, als ein Spiel des Geistes hinstellt, das derselbe jeden Augenblick aufheben kann. Schufen die Griechen schlechthin vollkommene, ewige Götterideale,

so ist es umgekehrt geradezu die Aufgabe der christlichen Plastik, darauf hinzuweisen, daß sich das Uebermenschliche nicht in der menschlichen Gestalt festbannen läßt. Deshalb ist der Moses nicht ein Mosesideal, wie es ein für alle Zeiten feststehendes Jupiterideal giebt, sondern es spricht neben und über diesem Moses aus der Natur noch ein anderer Geist. Von Rechtswegen und nach der Absicht des Künstlers soll dies der Geist Gottes sein, dessen bloßer Bote Moses war. Factisch aber, da der Mensch nie über den Menschen hinaus kann, ist es der Geist und die Subjectivität des schaffenden Künstlers, Michel Angelo's. In diesem durchaus subjectiv-individuellen Charakter der christlichen Plastik ist der Grund, warum uns der Christus von Michel Angelo in Maria sopra Minerva zu Rom so durchaus kalt und unbefriedigt läßt. Christus ist der Gott der Liebe und der Demuth. Als solchen vermochte sich ihn die Subjectivität dieses Künstlers nicht darzustellen; dieser titanische Geist konnte sich zur Noth nur zur Rolle des alttestamentarischen zornigen Eifergottes bequemen.

Auch Thorwaldsen hat oft christliche Gegenstände behandelt, aber wohl nur auf äußere Veranlassung. Es ist interessant zu sehen, wie sich der Meister durch die tausendfachen Verlegenheiten eines solchen Stoffes mühsam hindurch zu laviren sucht und zulezt doch — er kann das Unmögliche nicht möglich machen — regelmäßig an dem einen oder dem andern Punkte scheitert. In Unplastisches dieser Art, was den Charakter der mittelalterlichen Kunst ausmacht, in rein malerische und subjective Behandlungsweise, konnte natürlich der große Erfinder des plastischen Stils nicht verfallen. Zuerst scheint er ganz unbefangen an diese christlichen Darstellungen gegangen zu sein. Er behandelte sie in echt plastischem Sinne, zum Theil sogar mit antikisirenden Motiven. Was war die Folge? Die Plastik ist auf eine verrätherische Weise anthropomorphistisch. Es wurden eben schöne

Menschengestalten, Ideale freier Menschlichkeit im griechischen Sinne, aber ohne das Gepräge specifischer, christlicher Göttlichkeit. So sind zum größten Theil seine Apostel; und auf einem Relief, Maria mit dem Jesuskind und dem kleinen Johannes darstellend, erkennt man es nur an dem äußeren Attribute des Kreuzes, daß Johannes nach dem Vorgang der italienischen Maler in der Hand trägt, daß dies hier die heilige Familie sein soll. In diesen Darstellungen der freien Kunst war das *σεμνόν*, das specifisch Religiöse verloren. Dieserhalb wird, wie es nach Vischer's meisterhafter Erörterung über das Verhältniß von Religion und Kunst, die er bei Gelegenheit Overbeck's giebt (Krit. Gänge, Th. 1, S. 182), keiner weiteren Ausführung bedarf, in solchen religiösen Gegenständen zu allen Zeiten immer und immer wieder der archaische Stil angewendet. Wir haben dieselbe Erscheinung in der Kunst des Alterthums und in Malern wie Pinturichio u. A., Overbeck und die sämtlichen Nazarenen nicht ausgenommen. Die Religion will ihren Anthropomorphismus nicht Wort haben, die Kunst soll für den Ausdruck des Göttlichen als unzureichend erscheinen, etwas Höheres hindurch ahnen lassen. Es ist daher der Tic der Religion, mit Bewußtsein an einer unvollkommenen Ausdrucksweise festzuhalten, bei der allerdings mehr zu ahnen ist, als wirklich sich ausspricht. Mit dieser Einsicht in das Wesen des hieratischen Stils ging Thorwaldsen in der Gestalt des Erlösers mit Bewußtsein zu dem altgeheiligten, byzantinischen Typus zurück. Sein kolossales Christusbild in der Johannisikirche zu Kopenhagen ist auch durch Gipsabgüsse allgemein bekannt. Da sollte Nichts von einem idealisch schönen Menschen ausgedrückt werden; nur das Lamm Gottes, das der Welt Sünden trug, für uns litt und starb, um uns zu erlösen. Die heiligen Schauer der Gottheit sollten dies Bild umwehen. So steht denn Christus da als der Gott der Barmherzigkeit, mit dem strengen, asketischen Gesicht der byzan-

tinischen Mosaiken, die Arme ausstreckend, um die Seinen zu empfangen, mit allen Zeichen der Martern und der Leiden, die er für uns erduldet hat. Der Stich des römischen Kriegsknechts an der Seite, die Wundenmale an den Händen und Füßen, Alles ist angegeben, um die Heiligkeit des Erlösers recht eindringlich hervorzuheben. In ähnlich strengem Stile ist die Taufe Jesu von Johannes dem Täufer gehalten. Dies war die einzige mögliche Weise, in der religiöse Stoffe mit christlicher Färbung zu behandeln sind. Thorwaldsen hat diesen archaischen Stil, wo es Noth that, mit künstlerischem Bewußtsein ergriffen und mit Meisterschaft durchgeführt. Aber jetzt ist nicht die Zeit, mit der untersten, uranfänglichen Stufe der Kunst, mit Symbolen und hieratischen Typen zu experimentiren. Wo der Gegenstand daher nicht allzustreng war, hielt er sich auch gern an das klare Licht der freien menschlich schönen Kunst. Er gräcifirte auch bei christlichen Stoffen gern. Dies ging nur leider nicht ohne innere Widersprüche an, denn christliche Vorstellungen sollten in diesen Bildwerken sein, und diese mußten dann auf irgend eine Weise willkürlich jenen im antiken Geiste gebachten und gehaltenen Gestalten angeheftet werden. Auf eine oder die andere Weise hat sich dies immer gerächt. Ein Engel z. B. mit dem Taufbecken, in der Johannisikirche zu Kopenhagen befindlich, ist der Vatikanischen Danaide nachgebildet. Aber die leidigen, zum Himmel sehnuchtsvoll erhobenen Augen heben alle plastische Wirkung auf. Plastik ist in sich Beruhigtsein. Was will da die himmelnde Sehnucht? Man kann nicht sagen, wie widerlich in statuarischen Bildungen dieser schmachthende Augenaufschlag wirkt. Wie ganz anders ist der auf die Menschen huldvoll herabgesenkte Blick der alten Heidengötter.

An dem Grabmale Pius VII. in der Peterskirche ist eine allegorische Figur der Kraft. Natürlich ist dies die christliche Kraft, und also sich wohl bewußt, daß sie im Dienst und im

Gehorsam des Herrn steht. Es ist eine kräftige, jugendliche, volle Frauengestalt, aber als die Magd des Herrn schlägt sie die Augen auf gen Himmel, von dem allein alles Gute und alle Hilfe kommt, und hat die Hände demüthig kreuzweis über die Brust geschlagen. Ist das denn Kraft? Was nützt es dann, daß sie über und über in eine Löwenhaut gehüllt und ihr Haupt mit dem Löwenkopf bedeckt ist und ihr Fuß auf eine Keule tritt? Was nützt diese Anspielung auf den Herkules? Plastik und christliche Demuth! Herkules und die Demuth! Die Macht des Herrn ist groß, aber diese Dinge kann er nicht mit einander reimen. Im ganzen genommen ist richtiges, künstlerisches Gefühl den heutigen Künstlern hier meist ein sicherer Wegweiser. Meist sind es nur junge Anfänger, die ohne Kenntniß der Gegenwart den schönen Traum von unmittelbarem Eingreifen der Kunst in's Leben noch nicht ausgeträumt haben, die mit jugendlicher Begeisterung diesen Stoffen sich zuwenden. Sie modelliren dann eine oder die andere Figur dieser Art, meist in antikisirender Weise, werden dabei sich des inneren Widerspruchs zwischen dem plastischen Stil und dem Gegenstande bewußt und diese Versuche sind ihnen dann eine gute Lehre und Warnung für die Zukunft. Gegenwärtig führen daher meist nur äußere Veranlassungen, specielle Bestellungen zu diesen Aufgaben, und christliche Stoffe treten daher verhältnißmäßig nur selten auf. Nur ein kleiner Theil verharrt hartnäckig auf diesem Irrwege. Es sind dies die verkücherten Don Quixote des Christenthums. Von ihnen ist hier weiter nicht zu sprechen. Ihnen selbst ist ohnehin nicht zu helfen, und für Andere ist es ohne Interesse. In der Grabeslust des Mittelalters kann nicht der heilbringende Lebensathem der Zukunft wehen.

Von den christlichen Göttern ist also nicht viel Segen für die Plastik zu erwarten. Diese Einsicht ist, wie gesagt, jetzt wohl bei der Mehrzahl der denkenden Künstler allgemein geworden.

Griechische Götter will man aber nicht bilden, es drängt uns nach einer nationalen Plastik. Was ist also da zu thun? Kann es aus bewußten Gründen unsere Religion nicht sein, so steht es vielleicht besser mit unserer Nationalität. Der antikisirende Idealstil weist unabweislich auf Götter und Heroen hin. Folglich, reflectiren diese Künstler weiter, sind die Götter und Heroen unserer nationalen Mythologie und Urgeschichte die naturgemäßen Gegenstände unserer Plastik. Bleiben wir nur bei Deutschland stehen. In diesem Sinne hat Schwanthaler in München eine Siebelgruppe von den Helden unserer ältesten Geschichte gebildet, und mit dem Hermannsdenkmal ist man noch gegenwärtig fortwährend beschäftigt. National mag diese Sache vielleicht den zweideutigen Ruhm abstracter Deutschthümelei für sich haben, ästhetisch aber ist mit diesen Gestalten ganz und gar nichts anzufangen. Die gräcisirende Auffassung macht die unbändige Barbarennatur unserer Vorfahren zu etwas ganz Anderem, als sie von Hause aus war; sodann aber ist es falsch, wenn wir uns einbilden, zu diesen alten deutschen Rieken in demselben Verhältnisse zu stehen, wie die Griechen zu ihren Heroen. Die Volksage der Griechen war bis zur höchsten Blüthezeit der Plastik ununterbrochen lebendig geblieben, die Griechen schauten in ihren Göttern und Heroen ihr eigenes Wesen wieder. Was haben wir aber mit den Helden der altdeutschen Wälder gemein? »Wie viele fremde Elemente«, um mit Vischer zu reden, »mußten wir erst in uns aufnehmen und in unsere Nationalität verarbeiten, wie mußte unser Vaterland sich zersplittern, durch welche schneidende Krisis mußten wir den Zuständen der Naivetät Lebewohl sagen, bis wir daran gekommen sind, wo wir sind. Wie ist unsere ganze Bildung eine errungene, nordischer Rohheit abgezwungene, während die griechische wie von selbst aus der Natur des Volkes hervorgewuchst!« Unsere Bildung ist so sehr aus der Schule der Griechen hervorgegangen, daß uns in der

That die griechischen Heroen weit näher stehen, fast möchte ich sagen, nationaler sind, als die altdeutschen, und Stoffe aus dem Homer sprechen uns mehr an, als aus dem Nibelungenliede. Der größte Geschichtschreiber unserer Nationalliteratur, Gervinus, spricht mit Entschiedenheit dasselbe Bewußtsein aus. Und dies ist nicht etwa ein Fehler, eine Sünde gegen unsere Nationalität. Es ist dies das nothwendige Resultat unserer Geschichte, und diese kann keine abstract-nationale Betrachtung, keine deutschthümelnde Klage widerrufen. Wie könnte also die Plastik Gestalten festhalten, die aus dem Glauben und dem Bewußtsein der Menschen geschwunden, oder vielmehr, wie kann sie jetzt erst dieselben, nachdem sie Jahrtausende unlebendiger Wirthall geworden, mit der Bestimmtheit sichtbarer Körperlichkeit umgrenzen wollen?

Dies führt uns auf ähnliche Versuche, die man mit der nordischen Mythologie gemacht hat. Ein schwedischer Bildhauer, Fogelberg in Rom, bildet den ganzen nordischen Olymp statuarisch. Schon stehen mehrere Götter vollendet in des Künstlers Vaterstadt Stockholm, andere werden aus dem Atelier bald eben dahin wandern. Was soll dies? Nicht bloß Homer und Hesiod, sondern auch die bildenden Künstler haben nach dem eigenen Geständniß der Griechen die griechischen Götter geschaffen und zwar dadurch, daß sie das noch Unbestimmte und Maßlose der homerischen Vorstellungen in die maßvolle Bestimmtheit der körperlichen Form hineinführten. Aber dies konnten sie nur, weil in ihnen diese Götter selbst noch lebendig und wirksam waren. Wenn ein Künstler ein solches für alle Folgezeit feststehendes Götterideal geschaffen hatte, so sagte er selbst von sich aus, daß ihm diese Gottheit leibhaftig in sichtbarer Gestalt erschienen sei. Und jetzt wäre es möglich, jetzt, nachdem wir uns zu den alten nordischen Göttern nur noch mit der Reflexion verhalten, jetzt, nachdem kein Mensch mehr an sie glaubt — auch die Skandinavier sind gute Christen — und am allerwenigsten

in ihnen sein eigenes Wesen findet, und der Künstler selbst am besten weiß, daß sie nie und nirgends existirt haben, jetzt, sage ich, wäre es möglich, diese trüben, nebelhaften, formlosen Gestalten zur plastischen Form abzurunden? Was kann daraus entstehen? Meist wahrscheinlich eine kalte, frostige Allegorie, ein dürftiges inhaltloses Symbol und, wenn es hoch kommt, eine beziehungslose, abstracte Idealgestalt, die in der Luft schwebt, die für den Beschauer nichts Zwingendes hat, und höchstens für einige Augenblicke das obligate Auge abstracter Kunstkenner befriedigt, die im Kunstwerke nicht sowohl die volle Befriedigung ihres ganzen und vollen, freien, menschlichen Wesens suchen, als vielmehr nur die triumphirende Eitelkeit ihres fraglichen Kennerthums. Der Beifall und die Theilnahme von Leuten dieser Art kann natürlich in dieser Frage nicht in Betracht kommen. Von ihnen wäre überhaupt ein Wörtchen zu sagen. Kann denn Einer ein Kunstkenner sein, der nicht vor Allem ein ganzer und gesunder, freier Mensch ist? Man täusche sich nur nicht über diese sogenannten Kenner, über diese ästhetischen Feinschmecker, die das einseitig formale Princip als ihr Banner renommirend vor sich her wehen lassen. Ihnen ist die Kunst selbst meist das gleichgültigste Ding von der Welt. Daß die Kunst die Blüthe und der Gipfel und der höchste Ausdruck unseres menschlichen d. h. sinnlich-geistigen Wesens und deshalb das unverbrüchliche Eigenthum der gesammten Menschheit sei, davon haben sie keine Ahnung. Ihr Kunstinteresse ist nur der renommistische Aushängeschild ihrer exclusiv sein wollenden Geistesaristokratie. Wissenschaft und Poesie ist für das gemeine Volk, denn diese kann Jeder auch bei den dürftigsten äußeren Mitteln, zu Hause auf seiner Stube kennen lernen; der Sinn für bildende Kunst kann aber, wie die Sachen leider jetzt stehen, nur durch kostspielige Reisen oder, wenn man es recht billig haben will, nothdürftig durch enorm theure Kupferwerke geweckt und gebildet werden.

Ist man daher Kunstkenner, so zeigt man, daß man Aristokrat ist, und es ist daher nur eine naive Enthüllung ihres unsittlichen Geheimnisses, wenn Leute dieser Art öffentlich die Frage aufwerfen, wem die Kunst gehöre? und dieselbe ebenso öffentlich beantworten, sie sei und bleibe das ausschließliche Eigenthum einiger wenigen, diplomatisch aristokratischen Kenner.

Man verzeihe diese unwillkürliche Herzensergießung. In der That haben wir uns nur scheinbar von unserem Thema entfernt. Heutzutage ist die Kunst nicht mehr wie in den Zeiten der glücklichen Vergangenheit lebendige Nationalsache; namentlich hängt die Plastik fast nur von der Laune und dem Geschmack unserer Großen und Fürsten ab. Und da ist es unglaublich, was die innere ästhetische Uncultur und der blasierte Kennerblick gerade dieser Herren für entsetzlichen Schaden anrichtet. Sie sind meist hochgestellt und einflußreich und es ist nicht zu viel gesagt, wenn ich sage, daß sie einen großen Theil der Schuld tragen, daß jetzt mehr als sonst in der Kunst die Mittelmäßigkeit dem künstlerischen Genie von Seiten der äußeren Beförderung den Rang abläuft. Erst in der jüngsten Zeit hatten wir in Rom davon wieder ein recht schlagendes Beispiel. Es war eine Kolossalgruppe von A. Gerichau, Herkules und Hebe, ausgestellt, unstreitig eines der größten Meisterwerke der gesammten neueren Plastik. Was sagten von ihm die privilegirten, römischen Kunstkritiker? Nichts, wörtlich Nichts. Zu gleicher Zeit posauten sie aber in der Allgemeinen Zeitung und im Kunstblatt eine andere Gruppe eines Deutschen Künstlers aus, eine frostige Allegorie, „Freud und Leid“. Nun, da wüßten wir es ja auf einmal, was des Pudels Kern ist. Also, nichts anderes als die Allegorie! Solche Kunstbeförderer sind gerade das, was wir in der heutigen Zeit nicht brauchen, sie sind jetzt gefährlicher als irgend je. Man bestelle recht viele allegorische Figuren, und wir können getrost der Zukunft unserer Kunst

ein Grablied singen. Ohnehin tummeln sich unsere Künstler in ihrer Herzensangst um Stoffe weiblich auf diesem Felde herum. Es ist so bequem: platte Philisterreflexion reicht aus, man hat den ewig lebendigen Genius dazu nicht nöthig. Was sind da nicht alles für Tugenden und Landesgottheiten personificirt worden! Glaube, Liebe, Hoffnung und Unsterblichkeit und wer weiß Alles! Und wer ein schlagendes Beispiel haben will, wie wohl sich unsere gerühmten, hochgestellten Kunstkenner und Gönner auf diesem prosaischen Felde fühlen, der denke nur einmal an die allegorischen Figuren, die jezt zur Verherrlichung des preussischen Kriegeruhms für die Berliner Schloßbrücke vorbereitet werden. Die Alten haben nie Allegorien gebildet. Der Grund ist klar, denn sie ist die nackte Prosa selbst. Dabei muß man nur einsehen lernen, daß bei uns Vieles allegorisch, was bei den Alten nicht allegorisch, sondern mythisch ist. Es war ein frommer, aber durchaus mißverständener Eifer Winkelmann's in seiner Schrift über die Allegorie, eine neue Bilderschrift erfinden zu wollen. Der Versuch ist gründlich gescheitert und mußte scheitern! Noch jüngst ist die göttliche »Bavaria« in denkbarster Kolossalgröße ausgeführt, und die »Borussia« ist auch an allen Ecken und Enden. Weshalb studirt man denn eigentlich Kunstgeschichte? Bei den Griechen finden wir erst in der macedonischen Zeit Darstellungen des Demos. Die republikanischen Athener hatten als Landesgottheit ihre Athene; diese war aber nicht ein aus der Reflexion erzeugtes, gewaltsam hypostasirtes Abstractum, sondern eine durch und durch lebendige, individuelle Göttin. Aber die Römer? wird man einwenden. Allerdings. Aber die Roma ist noch lange nicht in dem Sinne eine Allegorie, wie Eure Bavaria, sie ist mythisch, sie hatte einen lebendigen Anknüpfungspunkt im Glauben der Römer, in Eurem gut katholischen Bayern glaubt doch aber hoffentlich Niemand an Eure Bavaria. Und dann, wie steht es denn mit dem künst-

lerischen Charakter dieser Roma selber? Trotz aller ihrer Macht und Größe ist sie nie und nimmer zu einer specifischen, individuellen Gestalt gekommen. Ohne Weiteres hat man auf sie das Ideal der Athene übertragen, und die eine ist von der anderen schlechterdings nicht zu unterscheiden. Was haben sich die Archäologen nicht gequält, einen solchen Unterschied herauszufinden! Aber er ist nicht da. Nicht einmal Zoëga's Bemerkung, daß die Hüften der Roma nicht so männlich herb und streng seien als die der Athene, ist stichhaltend.

Hier ist von der neuen Kunst entsehrlich gesündigt worden. Der Unverstand allerhöchster Befehle und das prosaische Bedürfnis des Tages thun weiblich das Ihre, das Uebel nur immer ärger zu machen. Auch Thorwaldsen hat sich hier nicht immer frei erhalten. Sein Tag und Nacht, die in hieratischem Stil gehaltene Hoffnung, und vollends das unter der Bezeichnung »der entlarvte Betrug« bekannte Relief, finden vor dem wahren Kenner schwerlich dieselbe Geltung, die ihnen der Ruf des Tages bereitwillig zuertheilt. Und das Uebel wird immer ärger. Inzwischen ist nun jezt noch eine verdecktere, ich möchte sagen, raffinirtere Art der Allegorie in Umlauf gekommen, die leicht sehr verderblich werden kann, besonders da sie leider! von der Autorität der größten Künstler unseres Jahrhunderts ausgeht. Ich meine das selbstständige Fortdichten im Geiste der alten Mythologie, das Verwenden der alten mythologischen Figuren zum Aussprechen neuer Gedanken und Dogmen, wie es am großartigsten in Schinkel's malerischen Compositionen für das Berliner Museum durchgeführt ist. Solche Compositionen mögen durch ihre Neuheit, durch überraschende Durchführung bestechen; im Grunde aber — und dies kann nicht nachdrücklich genug hervorgehoben werden — sind und bleiben sie durch und durch unkünstlerisch, schlechthin prosaisch, sie sind ohne Potenz gemachte homunculi. Hier tritt es recht schlagend hervor, daß bei uns Vieles, was

bei den Alten rein mythisch und deshalb an und für sich poetisch war, nichts ist als prosaische Allegorie. Die Alten kannten nämlich ihre kosmologischen und religiösen Ideen gar nicht anders als in diesen individuellen mythologischen Gestalten; uns dagegen sind diese ein Erlerntes, künstlich Anerzogenes, wir leben und weben nicht mehr in ihnen, sondern haben den Gedanken als solchen in abstracter Nacktheit, wir suchen mit Bewußtsein nach passenden Bildern für ihn und ergreifen sie, obgleich über ihnen stehend. Das Bild ist dann nicht mehr Bild, sondern bloßes Sinnbild, Symbol. Der Beschauer darf nicht bei diesen Gestalten über der Freude an denselben stehen bleiben, sondern muß mühsam aus ihnen den tieferen versteckten Sinn herausbuchstabiren. Mit vollem Rechte sind daher diese Darstellungen mit dem Rebus verglichen worden. Und ist denn dies ein Mittel, die Kunst populär zu machen? Warum für Gedanken unserer Zeit Bilder einer längst vergangenen Denkweise? Auch Thorwaldsen ist in Mißgriffe dieser Art verfallen, und wenn nicht der vergleichende Rückblick auf Schinkel einen allgemeinen Hang der damaligen Zeit für antikisirende Symbolik erkennen ließ, wäre eslechterdings unbegreiflich, wie ein Künstler, wie Thorwaldsen, auf diese Weise eine der lieblichsten Darstellungen des ganzen Alterthums zu blasser Allegorie verflüchtigen konnte. Er hat das nach Goethe's Gedicht unter dem Namen »Wer kauft Liebesgötter?« bekannt gewordene pompejanische Wandgemälde zum Motiv für eine allegorische Darstellung benutzt, wie alle Lebensalter der Liebe bedürfen. Nach dem zarten Amorenhandel sind hier die Darstellungen der Liebe in der Mutter, im Manne, im Greise entsetzlich hinkend und schleppend, und dies um so mehr, als der Gedanke selbst schroff aufgefaßt ist. Am besten zeigt dies die Autopsie des Reliefs. Siehe *Intera collezione di tutte le opere inventate e scolpite dal Cav. A. Thorwaldsen. Roma 1831. Tom. II. Nr. 84.*

Blicken wir nun einmal auf das Ganze zurück. Wir sprechen zunächst nur noch von den Gegenständen, die dargestellt werden sollen. Ueber diese müssen wir erst vollkommen klar sein, ehe die weitere, ebenso wichtige Frage nach dem Stil als einer specifisch neuen Ausdrucksweise möglich ist. Unsicher sehen wir den Künstler in der Wahl der Stoffe hin- und hergetrieben; die Aufzählung der verschiedenen Versuche ist unter der Hand zur Anlageacte, zum Sündenregister geworden. Griechisch-mythologische Stoffe kann und will man nicht bilden, die christliche und nationale Mythologie taugt aber nichts für die Plastik, und in das volle unmittelbare Leben der Gegenwart kann man vollends nicht hineingreifen, denn unsere Gegenwart ist, wie sie einmal ist, in allen Lebensformen für die Kunst und also vor Allem für die Plastik, die die aus dem Baume des Lebens mit innerer Nothwendigkeit urkräftig aufsprossende Blüthe der Formenschönheit sein soll, in den Grund hinein verdorben. Was bleibt uns also mitten in dieser Wirrniss zu thun übrig?

In Sachen der Plastik ist es immer gut, das Beispiel der Griechen vor Augen zu behalten. Wir werden dasselbe thun müssen, was sie unter ähnlichen Umständen thaten. In der That hat die macedonische Zeit mit der unsrigen sehr viel gemeinsam, wenigstens was den entschiedenen Wendepunkt in der Wahl der Stoffe anlangt. So wie wir jetzt, hatten damals auch die Griechen mit ihrer angestammten Sitte und Religion gebrochen, an die Stelle der gebiegenen Objectivität im Staatsleben waren neue, monarchische und söderative Bildungen getreten, der Bürger ging nicht mehr, wie früher, ganz und gar im öffentlichen Leben auf, privatrechtliche Zustände sängen an, mehr und mehr Platz zu greifen. In jeder Hinsicht hatte die unmittelbare Naturbestimmtheit der früheren Zeit der verdrängenden Aufklärung und Reflexionsbildung weichen müssen. Auf den Charakter der Kunst mußte diese gänzliche Umgestaltung des griechischen Lebens

vom entschiedensten Einfluß sein. Was that sie damals? Sie schritt aus der erstorbenen Mythenwelt hinaus in die Geschichte, in die unmittelbare Wirklichkeit des Lebens. Die Malerei namentlich, in ihren Darstellungsmitteln reicher und von jeher von aller religiösen Färbung unabhängiger, ging hier kühnen Schrittes voran. Die Geschichten, die uns von den alten Malern dieser Zeit erhalten sind und vor Allem die pompejanische Alexanderschlacht beweisen es. Die Plastik folgte zaghafter. Sie ist nicht so leicht beweglich als die Malerei, ihre Darstellungsmittel sind schwerfälliger, an Umfang ärmer. An große, sich in allgemeinen, objectiven Zügen bewegende Darstellungen aus der Geschichte im Sinne der Alexanderschlacht konnte sie sich daher nicht wagen, und zu rein realistischer, im schlechten Sinne des Wortes porträtmäßiger Auffassung und Darstellung der unmittelbaren Wirklichkeit, wie es später die Römer in ihrer monumentalen Kunst thaten, entschloß sich der ewig unverwundliche, künstlerische Geist der Griechen eben so wenig. Die Griechen blieben selbst in der Zeit ihres Verfalls, in der späteren Zeit der Aufklärung und politischen Unselbstständigkeit durch und durch Idealisten. Mit dem alten Götterglauben im Sinne des religiösen Cultus hatten sie allerdings gebrochen, dies ist wahr, nach wie vor aber war ihnen ihre Mythologie das idealistische Spiegelbild, in dem sie ihr eigenes Leben, ihr ganzes, menschliches Denken und Sein hypostasirt anschauten in göttlich schöner Verklärung. Hier zeigt sich recht die Universalität der griechischen Mythe. Das specifische Moment, das sie zur Religion macht, nämlich die Bewußtlosigkeit, daß sie nur die verklärende Bergegenständlichung des eigenen Wesens sei, war verschwunden, Niemand täuschte sich mehr darüber, daß er in diesen Göttern nur mit sich selbst verkehre. Aber trotzdem konnte unverändert auch jetzt noch die Plastik in dieser ewig heiteren Mythenwelt verharren, sie brauchte sie nur nicht in ihrer speciell religiösen Bedeutung

zu ergreifen, sondern in ihren rein menschlichen, das Menschen- und Griechenthum verklärt abspiegelnden Zügen und Motiven. Die religiöse Götterstatue wird jetzt historisches oder, wenn ich so sagen darf, mythologisches Genre. Diese veränderte Auffassung bedingt eine veränderte Darstellung. Die einfache Statue erweitert sich gern zur Gruppe, das Relief wird allgemeiner. Hatten diese Darstellungsformen früher nur äußeren, architektonischen Zwecken gebient, so treten sie jetzt für sich auf, durch sich selbst, nicht von außen motivirt. Natürlich. Der einzelne Gott ist Jedem bekannt, er ist nur eine Erinnerung an das Bild, was Jedem ohnehin von ihm in der Seele lebt, die einfache Statue genügt also vollkommen zum Verständniß. Jetzt aber handelt es sich nicht mehr um das Bild eines Gottes im Sinne des religiösen Glaubens, sondern einzig und allein um menschliches Leben und Wesen; die Mythe ist nur ein Spiegelbild, der gang und gäbe ausgeprägte Ausdruck dafür. Folglich will der Inhalt eine weitläufigere Explication. Gern ruft der Bildner daher für das Verständniß noch des Dichters Wort zu Hülfe. Er schließt sich in Gruppe und Relief unmittelbar an Homer und die Bühnendichter an, besonders an Euripides, der auch seinerseits der herrschenden Richtung der Zeit gemäß vorzugsweise daran gearbeitet hatte, die rein religiöse Idee zu vermenschlichen. Dies nämlich, glaube ich, ist einzig und allein der Grund, warum die spätere Zeit im Verhältniß zu der früheren so viele Gruppen aufzuweisen hat, und warum die meisten von ihnen noch in einem ganz anderen, in einem weit engeren Zusammenhange mit den großen Nationaldichtern stehen, als z. B. der olympische Jupiter zu Homer. Bei den dürftigen Ueberresten, die wir von beiden, sowohl von Poesie als Plastik der damaligen Zeit besitzen, ist es schwer, diesen Zusammenhang in's Einzelne zu verfolgen. Beispiele jedoch, wie die Gruppe von Drest und Electra in der Villa Ludovisi und der Laokoon, die alle beide

offenbar nach Sophokles gearbeitet sind, und die vielen auf römischen Sarkophagen erhaltenen Reliefdarstellungen nach Tragödien des Euripides sind sprechende Zeugnisse dafür. Nur im eigentlichen Genre geht dann und wann die Plastik aus ihrer idealen Welt heraus und hier konnte sie es, ohne ihr innerstes Lebensprincip zu verleugnen, denn hier schlägt unmittelbar die Naivetät harmloser Zustände wieder in das Ideale um. Ueberdies markirt sich dieser große Wendepunkt in der Geschichte der griechischen Plastik auch stilistisch dadurch, daß jener große und erhabene Idealstil der Perikleischen Zeit sich in den sogenannten schönen und anmuthigen wandelt. Oft genug freilich mag sich auch bei den Alten die objective Inhaltslosigkeit jener Zeit in der Kunst vorlaut vorgedrängt haben, bloße Effecthascherei in Schaustellung der technischen Virtuosität, viel Manierirtheit mag hier mit untergelaufen sein. Die Kolossalgruppe des Farnesischen Stiers ist Ein Beleg statt tausender. Aber nichts desto weniger ist dies Verfahren für uns ein lehrreiches Muster. Wie jedoch können wir es uns zu Nuke machen? Ach, wie viel glücklicher waren die Griechen, selbst die Griechen der damaligen Zeit, als wir! Wir abstracten Menschen von heute haben keine solche universale Bilderwelt, die unser eigenes Wesen spiegelt. Nach gerade sind wir Mannes genug geworden, um unsere freie menschliche Natur nicht in das Bild des leidenden Christus, unsere volle und gesunde Sinnlichkeit nicht in die Farb- und Gestaltlosigkeit der christlichen Mythe gewaltsam einzwängen zu lassen. Was sollen wir also thun? Es ist ein rührendes Zeugniß für den lechzenden Durst unserer in der Schwüle einer abstracten Sitte und Religion fast erstickten und erdrückten Menschennatur, daß wir so gern immer und immer wieder zu der heiteren Bilderwelt zurückkehren, mit der sich die Urzeit der Griechen Welt und Leben aufgemalt hatte. Freilich können wir nicht mehr ganz und gar in ihr aufgehen, wie die

Griechen in der schönen Zeit ihrer ungebrochenen Sitte und Frömmigkeit, wohl aber spricht sie noch eben so verständlich, weil rein menschlich zu uns, wie zu den späteren Zeiten des Hellenismus. Und in diesem Sinne, insofern eben die Natur nicht von außen motivirter Typus oder Symbol, mit einem Worte, nicht auf überlebte, religiöse Sagung, sondern auf das ewig Menschliche ausgeht, wird und muß es immer erlaubt sein, festzuhalten an diesen großen Gestalten der ewigen, freien Menschheit, die die Griechen, eben weil sie ganze, göttlich schöne Menschen waren, darum nicht bloß für sich, sondern für alle Zeiten und für die ganze Menschheit erfunden haben. Nur kommt Alles darauf an, daß solche mythologische Darstellungen der neueren Zeit nun auch wirklich aus dem reichen Schatz der griechischen Sage Stoffe wählen, die ihres Inhalts wegen ewiges unverbrüchliches Eigenthum der gesammten Menschheit sind. Dies ist die nothwendige Grenze, die allen Bildungen dieser Art vorgezeichnet ist, und dieserhalb sehen wir auch in der neueren Zeit bei griechisch-mythologischen Stoffen Gruppe und Relief vorwiegend. Viele Beispiele sind hier vorhanden, und es wäre interessant, an einzelnen Werken zu zeigen, in wie weit sie einen solchen ewig gültigen, rein menschlichen Inhalt darstellen. Doch dies würde uns zu weit führen. Eines aus der neuesten Zeit genüge. Es war, auch abgesehen von der wahrhaft klassischen, im edelsten Sinne des Wortes antiken Behandlungsweise, dem Gegenstande nach ein glücklich genialer Wurf des dänischen Bildhauers A. Jerichau, daß er uns eine Gruppe von Herkules und Hebe hinstellte. Herkules ist so recht das ewige Prototyp unseres armen, in tausend Leiden und Mühsalen geprüften und in all seinem Dulderthume doch unverwundlichen, schönen und göttlichen Menschenthums. Und diese Gruppe erzählt uns so eindringlich lebendig, wie all dieses menschliche Heldenthum im Weibe, in der Liebe, nicht in der schmachtenden, sondern in der

göttlich freien, den schönsten Lohn und das höchste Glück finde. Und solcher Stoffe giebt es noch viele! Wie unerschöpflich ist in dieser Beziehung nicht noch immer Homer, der unvergängliche? Ueberhaupt was wollen denn die Künstler mit ihren ewigen Klagen! Hat ihnen nicht Thorwaldsen im größten Meisterwerke der neueren Plastik, im Alexanderzug, gezeigt, was für ein ewig geltender Inhalt in der griechischen Sage, ja selbst auf dem realen Boden ihrer Geschichte liege? Diesem Fingerzeige folge man. Jerichau hat es bereits gethan. Er hat einen großen Fries componirt, die Hochzeit Alexander's und der Roxane. Was für herrliche Motive, was für reiche, alle Zeiten ansprechende Züge bietet ein solcher Gegenstand! Jerichau hat ihn so ausgeführt, daß A. Reumont in seinen »Neuen römischen Briefen« keinen Anstand nimmt, den jungen Künstler ohne Weiteres an die Seite Thorwaldsen's zu stellen.

Verhehlen können wir uns jedoch nicht, daß solche Stoffe, selbst wenn die feine Grenzlinie des ewig menschlichen, unvergänglichen Inhalts noch so sehr innegehalten wird, doch im Grunde genommen nur eine subtile Nothhilfe sind. Wir wollen eine nationale, eine aus dem Bewußtsein unserer Zeit mit innerer Nothwendigkeit erzeugte Plastik, und diese Plastik soll das Gepräge unseres Geistes an sich tragen. Für mythologische Stoffe selbst in dieser weiteren Bedeutung ist aber ein für allemal von dem specifischen Genie der Kunst, von dem Griechenthum, die einzig zulässige Behandlungsweise schon gefunden. Selbst also wenn auch unser Bewußtsein vollständig in jener griechischen Bilderwelt aufginge, was natürlich nicht der Fall ist, so könnten wir uns schon deshalb nicht in diesem engen Kreise festbannen lassen. Sonst müßten wir von vorneherein auf einen neuen, originalen Stil, auf den künstlerischen Ausdruck unseres eigenen Wesens verzichten.

Mit entschiedenem Bewußtsein dieser Forderung hat sich

daher ein großer Theil unserer plastischen Künstler von idealen Stoffen auch dieser Art abgewandt. Sie haben einsehen lernen, daß unsere Zeit für den großen historischen Stil einer eigenen, nationalen Plastik nicht gemacht ist. Mit lobenswerther Resignation sich in die Noth der Zeit fügend, haben sich daher diese Künstler ganz und gar auf das zwar engere, aber von Leben und Zeit recht begünstigte Feld des reinen Genre geworfen. Jedoch auch hier hielt man noch eine Zeitlang nach Thorwaldsen's Vorgang die Ausdrucksweise der Alten fest, und Gruppen wie Ganymed und der Adler oder blumenwindende Genien und ähnliche Dinge dieser Art wanderten in Unzahl aus den Ateliers. Endlich hat man nun auch diese mythologische Hülle fallen lassen, ist frisch in das unmittelbare Leben selbst hinein gegangen, und harmlose Darstellungen der Art, wie wir aus dem Alterthum im vordarausziehenden Knaben ein unerreichbares Muster haben, bilden jetzt einen Hauptzweig der künstlerischen Thätigkeit. Wer hätte nicht Beispiele dieser Art gesehen? Es sind meist treffliche Cabinetsstücke, oft von feinem Geschmack und schöner technischer Vollenbung. Wer es mit der Kunst ehrlich meint, muß sich herzlich freuen über das lustige Gedeihen dieser Arbeiten. Inzwischen bleibt aber doch das Genre ein zwar ehrenhaftes, berechtigtes, aber immer bloß untergeordnetes Gebiet, und ein jeder Künstler sehnt sich seine Kräfte an Größerem zu versuchen, und der Ernst der Zeit dürstet nach tieferem Inhalte. Die geschichtliche Bedeutung dieser Genrearbeiten beruht darin, daß man es nur überhaupt einmal gewagt hat, den Schritt in die unmittelbare Wirklichkeit hineinzusetzen. Sind unsere, wie Bisher so schön sagt, registrirten, reducirten, geledeten, beschnipfelten, bis oben zugeknöpften, mit dem Lineal gemachten, mit der Reißzange abgezwickten Menschen auf immer für plastische Darstellung verdorben, so liegt in diesem im Genre eingeschlagenen Wege doch die Garantie, daß, kommt einst eine bessere Zeit, die Kunst auf

dem realen Boden verharren, ihn nicht bloß genrehast, sondern im großen historischen Stil zum Vorwurf machen wird.

Inzwischen ist von Einigen ein anderer Ausweg bis auf das Kommen jener besseren Zeiten versucht worden. Taugen nämlich unsere wirklichen Menschen nichts für die Plastik, so haben Einige den Vorschlag gemacht, unsere Plastik soll sich in das Bereich der Poesie flüchten, sie solle sich an unsere Dichter anschließen. Es soll, mit einem Worte, ein ähnliches Verhältniß zwischen unseren Bildnern und Dichtern eintreten, wie ich es oben bei der späteren griechischen Kunst angedeutet habe. Allein auch hier giebt es vielerlei zu bedenken. Die Mittel der Plastik sind sehr arm, der Inhalt muß daher durchaus ein schon bekannter, ein durch sich selbst redender sein. Unsere Dichter sind uns aber in den Einzelheiten aller Züge und Motive nicht so bekannt wie den Griechen die ihrigen, denn sie wurzeln nicht wie jene, in der allgemeinen Substanz einer lebendigen Sage und sind nicht wie jene gewissermaßen nur der schriftliche Abschluß der lebendigen Allen bekannten Tradition, sie sind dem Volke nicht vorgeführt durch das nationale Bildungsinstitut der Bühne, wodurch die griechischen Dichter so sehr in das Blut des Volkes übergingen. Durch diese total veränderte Stellung des Volkes zu den Dichtern ändert sich daher auch nothwendig die Stellung der Plastik zu ihnen. Ich für mein Theil kenne nur Eine Gruppe »Hero und Leander« von Steinhäuser, die diesen Weg eingeschlagen hat. Sie ist eben im Atelier des Künstlers (zu Rom) in der Arbeit und verspricht in Inhalt und Durchführung gleich anziehend zu werden. Hier aber ist ein wichtiger Umstand. Der Inhalt ist hier ein allgemein bekannter; der Dichter, der ihn behandelt hat, hat ihn nur aus einer alten, allgemein bekannten Sage umgearbeitet. Man versuche es nur einmal mit anderen Gestalten unserer Poesie, und man wird

sehen, daß auf diesem Wege die Plastik unserem Volke leicht noch fremder werden könnte, als sie es ohnehin schon ist. Vielleicht dürften sich in diesem Sinne nur einige Züge aus dem Faust oder aus Rosen's Ahasver für plastische Darstellung eignen. Jedoch ist und bleibt der Gedanke ein glücklicher, und ein plastisches Werk, das sich unmittelbar an Schiller's Wallenstein z. B. anschließen wollte, wäre wohl denkbar und dankenswerth. Dies wäre dann aber auch ein Werk, das, wie die Gestalt des Dichters mit dem reinsten Herzblut des deutschen Geistes geschrieben ist, nun auch seinerseits in unser innerstes Mark und Bein dringen müßte. Hier müßten wir unser eigenes, deutsches Wesen, unseren eigenen Geist verkörpert sehen. Gracifirende Behandlung wäre hier am allerwenigsten an der Stelle, des deutschen Dichters Wort müßte unmittelbare, lebendige Gestalt geworden sein. Ein solches Bildwerk müßte sich gerade so von der Antike unterscheiden, wie sich unsere Poesie, die Kunst unserer dramatischen Darstellung von der alten unterscheidet. Dieser Punkt ist wichtig. Es handelt sich hier um die höchsten, geschichtlichen Fragen, und bedenken wir, daß die Ausdrucksweise der Plastik mit allen übrigen Künsten in Einklang kommen solle, so ist hier der eigentliche Sitz und die einzig mögliche Lösung unserer Aufgabe. Hier sind wir von selbst mitten in die eigentlich stilistische Frage hineingekommen.

Der Stil einer solchen, dem Dichter entlehnten Figur wäre das Prototyp für die Folgezeit. Er zeigte uns einstweilen an einer aus dem idealen Gebiet der Kunst selbst entsprungenen Gestalt, wie der realgeschichtliche Boden zu behandeln sei, wenn er erst selbst poetisch und künstlerisch geworden. Ich habe gesagt, der Stil einer solchen Figur müsse sich vom alten unterscheiden, wie sich alte und neue Kunst überhaupt, wie sich alte und neue Poesie, alte und neue Bühnendarstellung unterscheidet. Dieser Unterschied liegt vornämlich in der verschie-

denen Mischung des idealen und realen Momentes, die in der alten und neuen Kunst stattfindet. In der neueren Kunst ist das Reale, Individuelle vorwiegender. Bedenken wir nur das Wesen der alten und neuen Tragödie, und die daraus hervorgehende Verschiedenheit der Bühneneinrichtung. Dort ist durchweg feierliches, strenges, gehaltenes Gleichmaß, hier unmittelbare Illusion; dort ein scharf in sich abgeschlossener Kreis, eine durchaus aus aller Gemeinschaft mit der unmittelbaren Wirklichkeit herausgehobene, streng von ihr abgegrenzte Idealität, hier durchweg individuelle, zwar durch höhere Vermittelung wiedergeborene, aber doch in ihrer Form den Schein der Unmittelbarkeit erstrebende Realität. So wird also die neue Plastik im Unterschiede gegen den von den Griechen übernommenen Stil auch ihrerseits jenes Moment des mehr Realen, Individuellen, wenn man will, des mehr Illusorischen in sich aufnehmen; die Behandlungsweise wird naturalistischer sein müssen. Der neue plastische Stil wird sich zu dem alten, griechischen ungefähr so stellen, wie die Charakteristik eines tragischen Helden in der modernen Tragödie zur tragischen Figur des Sophokles. Es ist da von der größeren oder geringeren Schönheit des einen oder des anderen Stils, und wem von beiden der Vorzug gebühre, gar nicht zu streiten und zu rechten. Die neuere Kunst ist einmal naturalistischer, und die Plastik muß diesem allgemeinen Drange der künstlerischen Entwicklung folgen, ohne Zaudern und Streben, sonst ist und bleibt sie für immer eine fremde, an den Zauberhauch eines anderen Lebens wundersam gemahnende, aber von allem selbständigen Leben ausgeschlossene Mignonsgestalt.

Aber, wer sagt Euch denn überhaupt, daß dieser neue, von der Analogie der übrigen Künste mit Nothwendigkeit geforderte, mehr individuelle, mehr naturalistische Stil der Plastik dem griechischen schlechtthin an Schönheit nachstehen müsse? Verstehen wir uns recht. Es ist hier nicht von einem trocknen, mechanischen Co-

piren der Natur, oder deutlicher gesagt, von einem copistenmäßigen, an alle Zufälligkeiten gebundenen Abschreiben eines bestimmten, zufällig gegebenen Modells die Rede. Dies hieße den Tod der Kunst zur Forderung der Zukunft machen, und wir können nicht streng genug aburtheilen über den platten Naturalismus, der sich heutzutage namentlich wieder in den Arbeiten von italienischen und französischen Bildhauern breit macht. Selbst deutsche Künstler in Rom haben sich von dieser Manier anstecken lassen, und sind häufig genug, besonders in jenen eben erwähnten Genrebildern in den Fehler graß naturalistischer Darstellung verfallen. Hat denn Thorwaldsen umsonst gelebt? Sage ich, der moderne plastische Stil müsse dem Momente des Realen und individuell Naturalistischen größeren Raum gönnen, so heißt dies nur: innerhalb der von der unverbrüchlichen Natur des Darstellungsmaterials selbst geforderten Idealität, innerhalb der von ihr gestatteten Grenze. Diese Grenze muß inne gehalten werden, denn sie ist eine ewige, sie ist das, was die Kunst zur Kunst, die Plastik zur Plastik macht; aber jene Idealität selbst kann individueller bestimmt, individueller durchgebildet werden, so wie die moderne Tragödie deshalb, weil sie eine schärfere, individuellere Charakteristik der einzelnen Figuren hat, sich zwar von der antiken Tragödie specifisch abscheidet, aber nicht aus dem Gebiete der Kunst selbst heraustritt.

Forderungen dieser Art könnten mit Recht Manchem verdächtig scheinen, insofern sie bloß unbestimmte, vage Phantasie in die blaue Zukunft hinein wären. Glücklicher Weise ist dies nicht der Fall. Ich habe hier ein sehr bestimmtes, mustergiltiges Beispiel vor Augen, oder vielmehr ich muß gestehen, daß mich ein sehr bestimmter, einzelner Fall auf diese Betrachtungen geführt hat. Wie in allen für die Kunst ungünstigen Uebergangsperioden hat sich auch gegenwärtig in der Plastik eine Mittelgattung ausgebildet, die am besten als historisches Genre bezeichnet wird.

Die jetzige Malerei hat seit E. Robert ein ganz paralleles Gebiet aufzuweisen. Indem sich nämlich die Kraft des Künstlers und die nach tieferem Inhalt dürstende Zeit nicht in dem harmlosen, engen Kreise des einfachen Genre befriedigt finden, andererseits aber die unmittelbar geschichtliche Entwicklung noch nicht reif ist für eigene, große historische Darstellungen, pflegt man den großen, historischen Stil einstweilen auf einzelne Gegenstände des Genrelebens zu übertragen. Unsere Zeit hat eine bedeutende Anzahl von Werken dieser Art in Relief und statuarischer Bildung hervorgebracht. Ich nenne nur als eines der bekanntesten Werke dieses Faches: die Amazone von Riß.

Gewöhnlich wird der herrschenden Schulrichtung gemäß auch in diesen Darstellungen der historische Stil graciosierend gehalten. Damit wären wir dem Stoffe nach weiter gekommen, in der Form nicht. Jedoch geht es jetzt auch hier vorwärts. Erst in diesen Tagen ist auf diesem, der Gegenwart spezifisch angehörigen Gebiet dies Werk entstanden, von dem ich oben sagte, daß es die Forderungen eines neuen plastischen Stils vollkommen erfülle, oder vielmehr, dieselben erst recht deutlich zum Bewußtsein gebracht habe. Ich meine eine eben vollendete Gruppe von Jerichau, einem Künstler, den ich schon oben als den geistvollsten Nachfolger seines großen Landsmanns bezeichnete. Ein Jäger hat einer Panthermutter ihr Junges geraubt, es ruht ihm schlafend, mit geschlossenen Augen, auf dem rechten Arme. In wunderbar schwungvoller, wilder Bewegtheit springt die Bestie an dem Jägerjüngling hinan, krampfhaft stemmt es sich mit den Hinterfüßen auf den Boden und auf den Fuß des Jägers, mit den Vorderfüßen seinen Leib umkrallend. Weit sperrt es den Rachen auf, ausblickend zum Räuber. Es ist schwer zu sagen, was für ein wunderbarer Ausdruck in diesem Blick liegt, halb ist es die Mutterliebe, die aus ihm spricht und die schon zufrieden ist, wenn sie ihr geliebtes Junges wieder

erhält und sich um Rache am Räuber nicht kümmert, halb ist es die Drohung des sicheren Todes, falls er nicht in Güte die Beute zurückgeben will. Der Jäger aber holt eben mit der Linken aus, dem Panther den tödtlichen Wurffpieß in den gedöffneten Rachen zu stoßen. In der krampfhast gerunzelten Stirne, in dem stier auf die Bestie gerichteten, wilden Blicke, malt sich der Schrecken des letzten, fürchterlichsten Kampfes auf Tod und Leben. Das Gewand ist vom Körper herabgefallen, nur ein schmaler Streif zieht sich um den Schenkel und dient zugleich als Stütze. Alle Muskeln und Adern des schönen nackten Körpers sind nur diesem Einen Effect dienstbar, überall schwellend und strohend, ohne doch irgendwie die großartige, einfache Idealität des Marmors zu überspringen. Trotz aller Bewegtheit, trotz aller Detailbildung in der Form ist der Gesamteindruck ein durchaus mächtig ruhiger, ein im edelsten Sinne antiker.

Leider reicht hier, wo es auf die feinsten Nuancen ankommt, bloße Beschreibung nicht aus, das Werk selbst lebendig vor Augen zu stellen. Und doch ist es von der höchsten Wichtigkeit, sich klar bewußt zu werden, in wie weit der Künstler vom griechischen Idealstil abgewichen, in wie weit er einer mehr naturalistischen Darstellung Raum gegeben habe. Von Naturalismus im gemeinen Sinne des Wortes ist hier, wie gesagt, nicht die Rede. Es ist dieser Stil nur die höhere Einheit, eine von der Berechtigung des Individuellen durchglühte und durcharbeitete Objectivität. Nur ein solcher individualisirter und doch von marmorner Großheit getragener Stil ist der spezifische Ausdruck der Gegenwart und der nothwendige Ausgangspunkt der Zukunft. Denn er allein ist das, was das moderne Ideal selbst ist, nämlich die höhere, gebiegene Vermittelung der bisher im Alterthum und im Mittelalter einseitig aufgetretenen Momente. Universalgeschichtlich ist dies zunächst für Jeden klar, der überhaupt die Natur des modernen Ideals gefaßt hat. Aber auch

eine rein kunstgeschichtliche Betrachtung liefert dasselbe Resultat. An die Stelle der großartigen Objectivität der Antike war in der Plastik des Mittelalters und Michel Angelo's Subjectivität und Naturalismus getreten. Die Anekdote ist bekannt, daß der letzte, in gewissem Sinne großartige Ausläufer dieser Richtung, Bernini, darüber lachte, daß Zeuxis an fünf Schönheiten von Croton die schönsten Theile ausgewählt habe, um seine Juno zu malen. Er hielt es für ungereimt und erdichtet, weil kein bestimmtes Glied einem andern Körper angebildet werden könne, als zu dem es an sich gehöre. Diesem gemeinen Naturalismus hat der wiedererwachende, reine Geschmack ein Ende gemacht. Wenn er aber nun dieses individuelle Moment ganz negirte, und sich, wie Thorwaldsen, schlechthin und rückhaltlos nachahmend in die Arme der Antike warf, so war dieses eine unhistorische Wendung, die keine Ahnung davon hatte, daß auch dieser naturalistische Tic ein nothwendiges und organisches Entwicklungsglied gewesen sei. Erst der Stil, der beide Ausdrucksweisen, die antike und mittelalterliche, wahrhaft künstlerisch verschmolzen hat, ist die richtige, nachhaltige Lösung. Es bleibt einmal dabei, in jenem Werke hat Jerichau gezeigt, welchen Weg die neue Plastik einzuschlagen habe, und wir würden gerechte Hoffnungen haben, in diesem Künstler den Wiedererwecker seiner Kunst zu begrüßen, wenn nur die Zeitumstände nicht so entsehrlich ungünstig und unkünstlerisch wären. Denn unplastisch ist unsere Zeit durch und durch, unplastisch in Sitte und Denkweise, in Tracht und Staatsleben, unplastisch selbst in unseren leiselebenden, jede energische Leidenschaft einschnürenden, geschniegelten und gebiegelten Menschengestalten.

Und so ist diese stilistische Wendung von selbst die beste Antwort auf die Frage nach der Wahl der Stoffe. Das mythische Ideal ist aufgelöst, das rein geschichtliche zwar als der letzte und höchste Zielpunkt theoretisch begriffen, seine künstlerische Ver-

wirklich aber noch praktisch unmöglich. Wer weiß, wie lange wir noch auf diese geschichtliche, immanente Kunst warten müssen? Lange, noch sehr lange wird es dauern. Bis dahin müssen wir uns in den selbständigen Anfängen und Vorstudien jener neuen, kommenden Kunst einhausen. Diese Vorbereitungsstufe, die Vorschule des historischen Genre in diesem neuen Stile, ist jetzt die einzig zeitgemäße und wahrhaft nationale Plastik. Und wir dürfen nicht ungeduldig murren und drängen, wenn unsere Künstler uns nicht die höchsten Aufgaben der idealen Kunst hinstellen, sondern es ist eine sittliche Pflicht, mit Bewußtsein zu resigniren und die Einsicht zu haben, daß nicht die Künstler, sondern wir selbst und unsere Zeit Schuld an diesem Elend sind, und daß voreiliges Hindrängen zum unmöglichen Ziel nur die schwachen aufkeimenden Kräfte der jungen Kunst lähmt und verkrüppelt.

Hat man aber diese Einsicht gewonnen, so folgt von selbst daraus die mißliche und bedenkliche Stellung unserer gegenwärtigen Monumentalkunst.

Wenden wir uns nun zu diesem zweiten Punkte. Wir können kurz sein, denn die leitenden Gesichtspunkte haben wir bereits gewonnen. Ihrem Begriff nach ist die monumentale Kunst im höchsten Sinne des Wortes historisch. Glücklicherweise die Zeit, wo das historische und ästhetische Interesse schlechthin zusammenfällt. Bei den Griechen war es so. Bei ihnen ging Alles im Begriff des Allgemeinen, des Staates auf, das Individuelle, Subjective als solches, hatte kein Recht; der große Idealstil ihrer Plastik war also auch der unmittelbar historisch monumentale. Wie ganz anders, wie viel kläglich bei uns! Wir haben eben gesehen, was für ein schreiender Widerspruch jetzt stattfindet zwischen den rein künstlerischen Forderungen und der vorliegenden Wirklichkeit. Und doch wollen und sollen wir unsere großen Männer, unsere Helden, Künstler und Gelehrten monumental verewigen. Was soll siegen, die Aesthetik oder die

Geschichte? Dies ist die große Streitfrage, die bei jedem historischen Monument unserer Tage wiederkehrt, verschieden gelöst, immer beklagt wird, und doch unlösbar, und ewig beklagenswerth ist. Wie die Sachen jetzt stehen, ist eine Vereinigung schlechterdings unmöglich.

In dieser Noth der Zeit hat man denn auch hier den Weg eingeschlagen, den die Charakter- und gedankenlose Menge immer einzuschlagen pflegt, wenn zwei einander schnurstracks entgegen laufende, schneidende Gegensätze unter Einen Hut gebracht werden sollen. Man ist zufrieden, wenn man statt einer höheren, gebiegenen, wahrhaft concreten Einheit nur eine halbwegs leidliche, neutrale Vereinigung erreicht hat. Diese Neutralität des Geschichtlichen und Aesthetischen, in der Keines von Beiden zu seinem vollen Rechte kommt, ist der vorherrschende Charakter unserer heutigen, monumentalen Kunst, der Grund der grenzenlosen Unsicherheit unserer Künstler bei diesen Aufgaben, der Grund, warum wir immer so unbefriedigt vor den Denksteinen unseres eigenen Fleisches und Blutes, vor den Statuen unserer großen, geschichtlichen Charaktere stehen. Das *Juste milieu*, die Neutralität ist eben weder kalt noch warm, sie ist ihrem Begriff nach fröstelnd.

Es ist wahr, der plastische Künstler hat hier einen schweren Stand. Aber diese Neutralisirung ist gewiß nicht die richtige Lösung. Früher in den Zeiten des unbefangenen Naturalismus gab man sich harmlos und um alle höhere Kunstforderungen unbekümmert dem reinen Porträt hin. Deshalb ist die monumentale Kunst des Mittelalters und der Renaissance unmittelbar lebendig, durch und durch historisch. So und nicht anders, als ihn uns die Statue überliefert, mögen wir uns Louis XIV. denken. Aber jetzt? Seit Thorwaldsen sind puristische Forderungen eingetreten, man kennt den griechischen Idealstil, man ist sich bewußt, was für eine Macht in diesen griechischen Monu-

mentalstatuen, in den Statuen römischer Imperatoren liegt. Man weiß es, wie häßlich, wie durchaus schneiderhaft, wie unplastisch unsere Tracht ist. Was thut man da? Sprechen wir lieber nicht von diesen griechischen Drapirungen oder gar von der Schlafrocksalopperie unserer Bildsäulen. Dieser graci- firende Stil ist nur erträglich, wo in der individuellen Erschei- nung des Helden selbst das Motiv liegt. Von allen monumen- talen Werken Thorwaldsen's ist am schönsten das Relieffdenkmal des Cardinal Consalvi im Pantheon zu Rom. Wie trefflich kam ihm hier die der altrömischen Toga ähnliche Tracht der römischen Pfaffen zu Statten!

Dieser totalen Charakterlosigkeit müde, hat man auch hier und da schüchterne Versuche gemacht, das historische Interesse ganz fahren zu lassen. Man warf sich unbedingt dem griechischen Muster in die Arme, überließ sich rücksichtslos dem abstracten Genuß der Formschönheit, unbekümmert um Individualität und historische Treue. Erst jüngst sah ich in Rom ein solches Erzeugniß. Ein Künstler hatte einen berühmten Astronomen ganz und gar nackt hingestellt; nur ein leichtes, griechisches Gewand schlang sich über Schulter und Unterleib. Was würden nur die guten Bürger, die in jener Statue ihren berühmten Mitbürger und sich in ihm ehren wollten, gesagt haben, wenn auf einmal der ihnen so wohl bekannte und befreundete, von ihnen allgemein verehrte Mann auf dem Markte als ein ihnen durchaus Fremder, anderen Zeiten und Völkern Angehöriger in göttlicher, nach ihren Begriffen aber unanständiger Nacktheit erschienen wäre? Sie würden unzufrieden den Kopf geschüttelt haben, sie hätten ihren Mitbürger nicht erkannt, sich nicht in ihm geehrt gefunden. Und ich meine, die guten Bürger hätten Recht gehabt, der monumen- tale Zweck wäre verfehlt gewesen. Ich sage »wäre«. Der Künstler mußte nämlich seinen ursprünglichen Plan aufgeben. Er hatte den Körper in idealer Nacktheit gebildet, im Kopfe

aber mußte er natürlich die Porträtzüge beibehalten, denn hier die Auffassung in griechischem Sinne fortzuführen, hätte vollends den Begriff des Monumentalen aufgehoben. Hier zeigte sich nun recht die Misère unserer Zustände. Das Gesicht dieses Astronomen war eine durch Studiren und Sighen verwelkte Physiognomie, kein idealer, rein menschlicher, schöner Zug wehte in ihr, es war ein in bloß particulars, in fachwissenschaftliches Interesse festgerannter Stubengelehrter. Das Gesicht war mit der idealen Nacktheit schlechthin unverträglich. Der Künstler mußte zu einem innigeren Anschließen an die historische Treue zurückkehren.

Wie kann aber einem Künstler ein solcher Versuch überhaupt nur einfallen? Ach, wüßten unsere Künstler nur Etwas vom Wesen geschichtlicher Entwicklung! Der große, auch in der monumentalen Kunst der Griechen gebräuchliche Idealsstil ist mit dem ganzen, Alles durchdringenden Staatsleben, mit der ungetheilten, objectiven, in keine Particularinteressen zersplitterten Volksitte aufs Innigste verwachsen; so innig, daß das Volk, das in allen Sachen der Kunst der gelehrigste, schmiegsamste Schüler der Griechen, der sogar in der rein idealen Plastik nichts als Copie derselben war, — ich meine die Römer — dennoch in der historischen Kunst himmelweit vom griechischen Princip abgehen und einen neuen, selbständigen Weg einschlagen mußte. Mit den Römern war die Geltung des Individuums, das Privatrecht, in die Geschichte getreten; ihre monumentale Kunst mußte daher die starren Schranken der griechischen Objectivität durchbrechen, sie mußte realer, individueller, porträthafter werden. Daher ist die monumentale Kunst der Römer wahrhaft selbständig, echt national. Und statt mit leidig auf die Kunst der Römer herabzusehen, sollten wir hübsch bei ihnen in die Schule gehen und von ihnen lernen, was von ihnen zu lernen ist.

Denn das, dünkte ich, wäre wohl klar, daß, soll die monumentale Kunst ein Denkmal unserer Geschichte sein, und dies ist sie ihrem Begriff nach, wir uns nicht an das griechische, sondern an das römische Princip zu halten haben: denn römisch ist vor der Hand noch unsere Staatsidee, noch unser Recht, römisch sind noch fast alle unsere öffentlichen Zustände. — Das römische Monumentalprincip nachahmen heißt nichts Anderes, als historisch treu sein, aller abstracten Idealistik Lebewohl sagen, dem Individuellen, Realen, sein Recht gönnen. Und diese historische Treue müssen wir, so weit es nur irgend die Gesetze des durch das Material bedingten, plastischen Stils erlauben, in Allem fest halten, im Porträt, in der äußeren Erscheinung, selbst sogar in der Tracht. Die Römer hatten da freilich ein leichteres Spiel als wir; ihre Natur war kernhafter, ungebrochener, ihre Tracht großartiger und schöner. Und dies sind Dinge, die in der Kunst viel, unendlich viel bedeuten. Wo unsere schneiderhafte Kleidung nicht hindernd in den Weg tritt, haben wir in der That treffliche Werke dieser durchaus individuellen, im echten Sinne monumentalen Plastik. Ich erinnere nur an die sitzende Statue Brunellesco's von Pampaloni auf dem Domplatze zu Florenz, die zu dem Herrlichsten gehört, was die neuere Kunst aufzuweisen hat. Aber dieses Individuelle muß nun einmal unter jeder Bedingung festgehalten werden. Man kann es dem Künstler vergeben, wenn er nicht das absolut Häßliche und Widrige unserer geschmacklosen Kleidung in unseren Helden, Künstlern und Gelehrten recht augenfällig machen will, sondern ängstlich einen Mantel zu Hilfe ruft oder sonst ein anderes Motiv für solch ein obligates Feigenblatt, das die Scham über unsere Schneiderhaftigkeit verdecken soll. Jedoch müssen diese kleinen Mittelchen nie gegen den Begriff des Monumentalen, nie unhistorisch idealisirend sein. Zuweilen sind die Künstler in Motiven dieser Art recht glücklich. So z. B. war diesen Winter

in Rom eine Statuette Pradier's von Emile Thomas ausgestellt, die die Blouse, die jener Künstler im Atelier zu tragen pflegt, recht schön zu benutzen verstanden hat, ohne daß er nur irgend wie daraus eine idealisirend-griechische Draperie herausgedreht hatte.

So treibt die monumentale Kunst mit derselben geschichtlichen Nothwendigkeit zu jener individuelleren, detaillirteren, wenn man will, im Verhältniß zu den Griechen mehr porträtartigen, naturalistischen Durchbildung hin, die wir bereits im historischen Genre und zwar, da jenes Gebiet von den Einflüssen der unmittelbaren Wirklichkeit losgelöst und unabhängiger ist, dort bereits vollendeter angetroffen haben. Wegen dieser detaillirteren Individualisirung ist hier aber durchaus das Erz als Darstellungsmittel vorzuziehen. Der Marmor macht durch seine größere Schwere und Massenhaftigkeit Anspruch auf große, massenhafte Behandlung, auf objective Idealität. Nur das geschmeidige, weichere Erz erlaubt oder fordert vielmehr mehr Detail, schärfere Charakteristik, seine dunklere Farbe macht überdies den Mangel alles selbstständigen Lebens in der Draperie, das Enge, Knappe derselben weniger fühlbar. Ohnehin spricht in unserem nordischen Klima noch ein äußerer Grund dafür. Ewiger Unbill des Wetters, unserm Schnee und Nebel ausgesetzt, verwittert bei uns der Marmor leicht; das Erz ist dauerhafter. Wirklich hat man für monumentale Statuen vorwiegend den Erzguß gewählt. Und wenn sich da und dort einige Bildhauer dagegen sträuben, weil dadurch die letzte Aufsicht über ihre Arbeit ihnen entzogen und die Gießkunst noch zu unvollendet sei, um mit Sicherheit das Werk ihrer Begeisterung fremden Händen anvertrauen zu können, so ist dies zwar eine ernste Mahnung, jene unerläßliche Schwesterkunst zu fördern, nicht aber ein Einwand gegen diese durch die Natur der Sache nothwendig gestellte Forderung.

Bei der totalen Unschönheit unserer geschichtlichen Wirklichkeit ist es freilich eine traurige Pflicht der Resignation, die heutzutage den monumentalen Künstlern auferlegt ist. Während im historischen Genre der spezifische Stil des modernen Ideals, der individualisirte Idealstil bereits frisch und freudig aufblüht, muß die an engere Fesseln gebundene monumentale Kunst so lange mit Bewußtsein hinter der eigenen Einsicht des künstlerischen Ziels zurückbleiben, bis die Natur des modernen Ideals unmittelbare geschichtliche Wirklichkeit geworden ist. Wenn aber erst diese schöne Zeit eingetreten, das jetzt erst postulierte Ideal wahrhaft immanent geworden sein wird, dann können wir sicher sein, daß auch der Zwiespalt zwischen historischem und ästhetischem Interesse aufhört. Das wahrhaft Künstlerische ist dann auch das unmittelbar Historische; monumentale und ideale Kunst sind dann wieder wie bei den Griechen unmittelbar eins, ja um so mehr, als es dann überhaupt gar keine ideale Kunst mehr giebt, die nicht unmittelbar historisch, keine historische, die nicht unmittelbar ideal wäre. Dies ist der Unterschied und der Fortschritt, den die moderne Kunst über die Griechen hinaus zu machen berufen ist. Denn um in Kunstausdrücken zu sprechen, die mythische Kunst der Griechen ist dann historisch real, das transcendente Ideal wahrhaft immanent geworden.

Dann wird der historische, monumentale Stil zwar individuell, individueller als bei den Griechen sein, nichts desto weniger aber ideal, ideal im höchsten Sinne. Man schelte dies nur nicht leere Träumereien! Eigentlich sollte nach allem dem, was von der neuesten Kunstphilosophie, namentlich von deren geistvollstem Vertreter, Vischer, über die Natur der realgeschichtlichen Kunst als Aufgabe der Zukunft verhandelt worden ist, dieser mit Bestimmtheit vorauszu sehende, von der Geschichte nothwendig vorgezeichnete Entwicklungsgang der Kunst gar keiner weiteren Erörterung bedürfen. Aber was nützen Moses

und die Propheten der denkfaulen Menge? Haben wir doch schon in unserer Zeit ein Kunstwerk, das uns ein tröstender Fingerzeig sein sollte, was aus unserer Kunst werden kann und muß, wenn wir erst wieder menschlich denken und fühlen gelernt haben. Seit den Griechen ist Goethe der Erste gewesen, der es wieder gewagt hat, von ganzem Herzen Mensch und nichts als Mensch zu sein, der die freie Individualität aus der Beschränktheit moderner Zersplitterung und bloßer Fachbildung vollständig emancipirt hat. Wie Goethe unter uns der erste Grieche war, so ist auch aus der reinsten und tiefgefühltesten Begeisterung gerade für diese universale, welterlösende Bedeutung Goethe's ein Kunstwerk entsprungen, das allein in der ganzen nachgriechischen Zeit ureigene Schöpfung und doch durch und durch griechisch ist. Ich meine die geniale Schöpfung Bettina's, die in echt griechischem Geiste Goethe zu marmorner Idealität verklärt hat. *Kαι ἡ σὰρξ ἐγένετο πνεῦμα*, dies ist das Geheimniß des echten Menschenthums, der Griechen, Goethe's und der Plastik.

Aufgabe der heutigen und kommenden Geschichte ist es, diese Emanzipation der freien Individualität, des reinen Menschenthums, die Goethe bloß subjectiv in seiner eigenen Bildung durchgeführt hatte, zum Eigenthum und zum Lebens-element Aller zu machen, alle öffentlichen und socialen Verhältnisse, Sitte und Denkart auf diese Eine Idee des freien Menschen zu bauen. Und ist erst diese letzte große Revolution siegreich vollendet, und wandeln erst wieder freie und deshalb in dieser Freiheit wieder ganze, naive, ungebrochene Naturen auf der Welt, so ist das Kunstelement, das wie ein einzelner Genieblitz bei dem Anschauen eines solchen Riesen, wie Goethe, in die trübe Sticlucht der heutigen Kunstatmosphäre hineinblitzte, wieder der helle und klare Aether, in dem alle Menschen leben und athmen, in dem ihnen so wohl ist, wie dem Fisch im Wasser, und ohne den sie nicht sein können, wie der Fisch nicht ohne das Wasser.

Zur Verherrlichung Alexander's bildeten die Griechen eine Alexanderschlacht, die selbst in der dürftigen Mosaikcopie eines kleinen römischen Landstädtchens das herrlichste Werk ist, das alle Kunst der neuen Zeit überstrahlt. Selbst in Darstellungen der unmittelbarsten Gegenwart konnten die Griechen groß und ideal sein. Zur Verherrlichung des größten Helden unseres Jahrhunderts mußte der größte Künstler in die Vergangenheit, in das Griechenthum flüchten; Thorwaldsen bildete im Quirinal für den Triumphzug Napoleon's den Alexanderzug. Dies Beispiel kann uns zeigen, was wir sind und was die Griechen waren, was wir sind und was wir werden müssen. Und sind wir erst das geworden, was wir sollen, dann können wir auch wieder naiv aus der unmittelbaren Umgebung und Gegenwart herauschaffen, eine Trennung zwischen idealer und monumentaler Kunst wird uns dann kaum noch bewußt sein. Der Stil, der jetzt nur noch schüchtern und vorahnend auf der Vorstufe des historischen Genre harret, die individualisirte Idealität ist dann der durchgängige Lebenshauch des gesammten, schönen Kunstlebens.

Meinethalben nenne man dies ästhetische Phantasien. Mußte doch vor gar noch nicht so langer Zeit Mäßer patriotische Phantasien dieselben Gedanken nennen, die jetzt die lebendige Triebkraft unserer geschichtlichen Wirklichkeit sind. Alle Fäden der bisherigen Entwicklung laufen leztlich in diesem Schlußpunkt zusammen, alles Streben der Gegenwart weist unabänderlich darauf hin. Phantasien sind es für jetzt noch; aber ein Jeder von uns hat, so viel an ihm ist, dafür zu sorgen, daß sie Wirklichkeit werden. Für unsere kunstliebenden Fürsten und Männer geht freilich hieraus eine Lehre hervor, die sie nimmer gern hören, nämlich die: daß einzig und allein die Sache der Freiheit auch die Sache der Kunst ist.

Zur Charakteristik der neueren Historienmalerei*).

(1847.)

Ein Bild von Rudolf Lehmann: Papst Sixtus V., die Pontinischen Sümpfe segnend.

In den römischen Ateliers herrscht dies Jahr sehr rege Thätigkeit. Man sieht in ihnen schöne Sachen, große Sachen, die Einem wieder Muth machen, wenn man durch hundert elende Kunstausstellungen und Ateliers fast zu Tode geheht, mitunter anfängt an der Zukunft unserer Kunst zu verzweifeln. Das bedeutendste unter diesen Bildern, die jetzt hier in Rom ihrer Vollenbung entgegenzueilen, ist unstreitig ein Bild von Rudolf Lehmann aus Hamburg (der jüngere Bruder des bekannten Pariser Heinrich Lehmann), Papst Sixtus V., die Pontinischen Sümpfe segnend. Es ist ein glücklicher Wurf in der Wahl des Stoffes, und gleich großartig in Auffassung und Behandlung. Binnen Kurzem wandert es zur Ausstellung nach Paris. Es unterliegt keinem Zweifel, daß es dort dem deutschen Stamm Ehre machen und die Anerkennung finden wird, die es in jeder Weise in vollem Maße verdient.

Sprechen wir zuerst vom Stoffe. Er ist ein geschichtlicher und zwar ein geschichtlicher im echten Sinne des Wortes. Wir wollen hier nicht wieder die Erörterung aufnehmen, daß und warum jetzt unsere Malerei aus der Jenseitigkeit in das gotterfüllte Diesseits hereintreten müsse. Es ist dies in diesen

*) Schwegler's Jahrbücher der Gegenwart.

Sahrbüchern so oft und namentlich von Vischer so allseitig und gründlich auseinandergesetzt worden, daß es unnütz wäre, hierüber noch ein Wort zu verlieren. Es hieße leeres Stroh dreschen. Wer nicht einsieht, daß wir heute nicht mehr malen können wie Giesole oder wie Pietro Perugino und Francesco Francia, weil wir — Gott sei Dank! — die Weltanschauung dieses Zeitalters längst hinter uns haben, der muß überhaupt Nichts von Geschichte wissen, dem muß die Geschichte ein zufälliger, bunt zusammengewürfelter Anekdotenkram sein und mit Leuten dieser Art hat man sich so wenig als möglich zu befassen. Allmählig sterben sie doch aus, sie können die gesunde Lebenslust unserer Zeit nicht ertragen. Wirklich bricht auch trotz aller Unsicherheit und Gedankenlosigkeit unserer Künstler in der Wahl der Stoffe nach und nach auch bei ihnen der große Zug der Gegenwart durch. Freilich vereinzelt und oft verworren genug, aber er bricht doch durch! Aus den zarten, schwächlichen Reimchen der Düsseldorfer Schule haben sich Lessing's letzte große Gemälde und Bendemann's Fresken in Dresden lebenskräftig entwickelt und sich stracks in den gesunden Boden der Wirklichkeit hingestellt. Auch in München sproßt neben aller Mythenmalerei viel Tüchtiges, Historisches lustig empor, und malt man auch jetzt wieder, seit der geniale Heerführer der Münchener Mythenmalerei nach Berlin gezogen ist, in Berlin Bilder aus der Apokalypse für ein modernes Camposanto, so kann uns doch Preußen eben vor Allen zeigen, wie die Lebenslust solcher Stoffe immer mehr und mehr abstirbt und wie der haut-gout von oben herab commandirter Religiosität auf dies Volk wirkt und in sein Gegentheil, zur klaren und frischen Gesundheit echter Menschlichkeit umschlägt. Ueberhaupt dürfen wir uns nicht täuschen. Sehen wir ab von den großartigen Werken des Meister Cornelius und seiner unmittelbaren Schule, sehen wir ab von den allmählig verkommenen, in Rom wenigstens ohne allen Einfluß hinsiehenden Nazarenern und

blicken nur auf die jüngeren Kräfte und Talente, die erst nach der Zeit der »neudeutsch=christlichen« Schule erstanden, so sehen wir mit Freuden, wie sich bereits mit Macht eine neue Richtung herausringt, die den von den Romantikern wiedereroberten Stil zu nutzen weiß und nichtsdestoweniger den rechten, zeitgemäßen Weg einschlägt. Schon haben wir sehr erfreuliche Werke dieser Art, und wer sich nur auf Kunstausstellungen und in Ateliers umsieht, findet gar manch bedeutendes Bild, das er als die beginnende Morgenröthe einer solchen neuen, zeit= und volksthümlichen Kunst begrüßen kann. Ehe aber diese gesunde Einsicht und dies Streben allgemein werden kann, muß sich freilich noch Vieles ändern. Das Meiste von diesen störenden Hemmnissen liegt nicht in unserer Macht; es ist dazu nichts weniger als eine totale Umgestaltung aller unserer unfreien und deshalb auch unschönen Lebensformen erforderlich. Aber Eines will ich hervorheben, das gar wohl in unserer Macht steht und das vor Allem Noth thut. Es ist die durch und durch mangelhafte, dem Zufall anheimgestellte Bildung unserer Künstler. Soll ich es offen sagen, die Hauptursache des blinden Herumtappens und fortwährenden Vergreifens der Künstler in den Stoffen, ihres zähen Haftens an der biblischen Geschichte und den heiligen Legenden, ist der mangelhafte Unterricht, an dem die Meisten leiden, wie an einem schweren Alpdruck. Der größte Theil der sogenannten Historienmaler, wie sie so in der Welt herumlaufen, haben weder einen Begriff von dem Wesen geschichtlicher Entwicklung, noch haben sie eine hinreichende Kenntniß des eigentlich Faktischen. Malen müssen sie aber doch. Also malen sie das, was sie wissen, die biblische Geschichte, und trösten sich damit, daß die großen Meister dasselbe gemalt haben. Oder vielmehr, sie brauchen sich gar nicht zu trösten, denn sie haben keine Ahnung davon, daß ein Inhalt zu seiner Zeit einst vollkommen berechtigt gewesen und sich doch

ausgelebt haben kann. Sie malen biblische Geschichte, weil es der Schlendrian so mit sich bringt. Und greifen sie nun auch wirklich einmal in die eigentliche, weltbewegende, sogenannte Profangeschichte hinein, so wissen sie keinen Unterschied zwischen historisch Wichtigem und Unwichtigem; sie nehmen ein oder das andere geschichtliche Werk zur Hand, machen auf darstellbare Stoffe Jagd, greifen eine oder die andere Stelle auf, wie sie ihnen gerade der Zufall in die Hand spielt und was ist die Folge davon? Daß, daß obscure Stoffe ohne Inhalt und Interesse mit ungeheurem Kräfteaufwand ausgeführt werden, die trotz aller Mühe und selbst künstlerischen Vollendung doch unsere Theilnahme nicht erregen können. Solche Bilder sind dann oft weiter nichts als gemalte Anekdoten, wie es dramatisirte Anekdoten giebt. Nur mit dem Unterschiede, daß sich jene dramatisirten selbst klar exponiren, diesen aber noch hintendrein ein Zettel hintenaufgehangen werden muß, der Einen dann freilich oft genug an die naive Einfachheit jener alten Bilder sehnächtig mahnt, wo die Personen Einem durch lange aus dem Munde herauslaufende Papierrollen wenigstens selbst sagen, was sie wollen und zu bedeuten haben.

Hier aber, in Lehmann's Bilde, ist echte Geschichte, d. h. ein bedeutender, durchgreifender, historischer Inhalt, und, was wohl zu merken ist, es ist gemalte Geschichte, d. h. der Inhalt ist auf eine Weise aufgefaßt und behandelt, wie er eben nur der Malerei, nicht der Geschichtsschreibung und Poesie zugänglich ist. Mit einem Worte, ein echt historisches Bild steht vor uns.

Der Stoff ist aus der italienischen Geschichte entlehnt. Kein Wunder, daß sich bei den prosaischen Formen europäischer Cultur unsere Maler noch mit besonderer Vorliebe immer und immer wieder an Darstellungen aus diesem echten Lande der Kunst wenden, an die ewige Schönheit und Formen- und Farbenblüthe dieser südlichen Landschaft, an die unverwüsthche Großheit und

naive Einfachheit dieses kernhaften Volkes. Bei diesem Zuge nach Italien muß man sich in der That wundern, daß die mittelalterliche Städtegeschichte, die Geschichte der italienischen Republiken nicht noch mehr ausgebeutet worden. Man hat sich mehr an Rom und Unteritalien gehalten; beide aber haben keine Geschichte, wenigstens keine nationale Geschichte; ihre Geschichte ist nur eine Geschichte ihrer Fürsten und kirchlichen und weltlichen Herrscher. Deshalb sind diese Darstellungen italienischer Sitte und Volksnatur bisher immer mehr genrebildlich gewesen; wenn's hoch kam, gehörten sie dem sogenannten historischen Genre an, das sich in unserer Zeit echt charakteristisch als eine vielfach angebaute Mittelstufe herausgebildet hat. R. Lehmann, zum ersten Mal, hat die Darstellung dieses italienischen, und näher ausgedrückt, römischen Lebens, zur eigentlichen Historienmalerei erhoben.

Als Motto könnte man geradezu auf dies Bild ein Wort Vischer's setzen, das er in seiner trefflichen Abhandlung über Overbeck ausspricht. »Unsere höchste Aufgabe,« sagt er, »ist jetzt das sogenannte profan-historische Gemälde nebst seiner Voraussetzung, Vorstudie oder wie man es nennen mag, dem edleren Genrebild. Robert war epochemachend. Menschen in gewöhnlichen, harmlosen Situationen, aber Menschen mit der Anlage der Größe. Dieser Bauernbursche an's Joch hingelehnt, zwischen den gewaltigen Büffeln, es ist ein Cincinnatus in ihm verloren gegangen; diese hohe Frau mit dem Kinde auf dem Erntewagen, sie könnte Raffael zu einer Madonna sitzen. Es sind Genregemälde in historischem, hohem Stile gefühlt und componirt, schwanger mit historischem Geiste. Man bringe solche Naturen in Handlung und wir haben das historische Gemälde.«

Unser Künstler hat dies gethan. Er hat den großen Wurf gethan, daß er hineingriff in dieses unverwundlich kernhafte Volksleben, es aber nicht darstellte in ruhiger, patriarchalischer Idylletät,

sondern in lebensvoller Bewegtheit, in historischer Handlung. Er wählte einen einzelnen, geschichtlichen Moment, aber einen Moment, in dem alle Strahlen des italienischen Lebens und Charakters wie in ihrem natürlichen Brennpunkte zusammenlaufen, in dem das Pathos des ganzen Volkes und seiner Geschichte, die Weltanschauung, die der Springpunkt ihres ganzen mittelalterlichen und gegenwärtigen Lebens ist, lebendig in tausenderlei Motiven und Abstufungen, in markigen Gestalten aller Stände und Volksschichten vor Augen tritt. Sixtus V. hat Alles gethan, die Pontinischen Sümpfe austrocknen zu lassen. Jetzt kommt er, der lebendige Statthalter Christi auf Erden, dies Werk zu segnen. Alles Volk strömt heran, Theil zu haben an diesem Segen und mit Augen den zu sehen, den Gott zu seinem Statthalter berufen hat. So wird dieser einzelne Moment zur höchsten, universalen Bedeutung gesteigert, das Bild wird zur lebendigen Verkörperung der ganzen, vom Katholicismus getragenen italienischen Volksnatur. Vor unseren Augen zeigt sich der hier mehr als irgendwo anders bedeutsam scharfe Gegensatz von Herrschenden und Beherrschten, des Geistlichen und Weltlichen, der nur ein Abglanz der höheren, göttlichen Ordnung ist, die ganze Pracht und Herrlichkeit dieser schauprangenden Kirchenherrschaft, ihr gegenüber aber auch all der Jammer und das Elend, das über dies herrliche Land hereingebrochen ist, weil der »echt christliche« Staat sein Wohl nicht auf Erden, sondern im Himmel sucht, die ganze moralische Versunkenheit, die daraus entspringt, und die selbst in der größten Verworfenheit noch an dem festhält, was Alle, Groß und Klein, Reich und Arm, gleichmäßig durchdringt, an den äußeren Formen des katholischen Glaubens und sich auf Augenblicke selbst von dessen innerem Gehalt durchwärmen und erschüttern läßt. Ein solch historisches Charakterbild ist die einzig mögliche Weise, in der ein Volk ohne Geschichte dargestellt werden kann.

Kein Moment konnte für die Entfaltung eines so durchgreifenden Charaktergemäldes geeigneter sein, als der eben gewählte. — Papst Sixtus V. ist eine gewaltige, imponirende Persönlichkeit. Sieht man einem solchen Papst gegenüber so viel Elend, so viel geistige und materielle Armuth, so weiß man, daß es hier nicht an dem Willen des Herrschers, sondern daß der Krebschaden tiefer liegt. Und die Pontinischen Sümpfe, wie spiegeln sie hier mit ihrer Fernsicht auf das nahegelegene Meer und die wunderbar großen Formen des Cap Circeo den schneidenden Gegensatz zwischen der landschaftlichen Schönheit dieses reichen Landes und seiner verwahrlosten Bebauung! wie tritt derselbe Gegensatz auf der anderen Seite eben so scharf und schneidend hervor an der malerischen Bergkette des Volsergebirges, das sich östlich an ihnen hinzieht, mit den reizend gelegenen Bergstädtchen, die alle zum größten Theil die berühmtesten Raubnester von ganz Italien sind und damals noch mehr waren! Wahrlich, das Terrain ist günstig, die Motive springen in reicher Fülle von selbst heraus; Alles kommt darauf an, daß sie der Maler zu nutzen und lebendig vor Augen zu stellen weiß.

So hat denn auch der Maler Raum gebraucht, dies Alles lebendig vor uns aufzurollen. Das Bild ist 8 Fuß hoch und 11 Fuß breit, die Figuren halb lebensgroß. In der Mitte erhebt sich thronartig, mit kostbaren Teppichen belegt, der Felsblock, auf dem diese Scene vor sich ging, und der zur Erinnerung daran noch heute vom Volke Il sasso di Papa Sisto genannt wird. Er liegt dicht am Abhange des Volsergebirges zwischen Sezza und dem berühmten Räuberneste Connino, und so gewann der Maler Gelegenheit, die reichen charakteristischen Abwechselungen dieser landschaftlichen Natur im Hintergrunde localgetreu und mit vieler Poesie aufgefaßt, anzudeuten. Die malerischen Hügelketten des Volserlandes, die großen, sicilianischen Formen des Cap Circeo, das ebene Sumpfland und das blaue, sanft ange deutete

Meer geben dem Ganzen von vornherein eine bedeutsame Unterlage. Auf diesem thronartigen Felsblock in der Mitte steht nun, hoch emporgerichtet über Alle, das dreifach gekrönte Haupt der gesammten Christenheit. Sanft und mild den Blick zum Himmel erhoben, den Arm majestätisch weit ausgebreitet, spendet er den göttlichen Segen über das Land, das er urbar und wohnbar zu machen unternommen hat, und über all das Volk, das zu Tausenden gekommen ist, sich beneiden zu lassen. Er ist es, der heilige Vater, auf dem alle Blicke ruhen, in dem das tiefste religiöse Bewußtsein und Geistesbedürfniß Aller aufgeht, und so steht er auch als diese lebendige Ase, um die sich Alles dreht, in der Mitte des Bildes, herausgehoben durch die hellsten Lichter des südlichen Himmels unter hohem Baldachine; um ihn her zunächst sein Gefolge, neun Kardinäle, von denen zwei die Schleppe tragen, sechs Bischöfe, sechs Baldachinträger, zwei Flabellari mit ihren Pfauenwedeln und die Schweizergarde, symmetrisch zur Rechten und Linken vertheilt. Vor ihm, etwas zur Seite, ist stattlich der Crocifero mit weißem, schwarzbehängtem Maulthier und in voller stahlglänzender Rüstung ringsum die Uffiziali delle Corrazze. Die Schweizer sind bemüht, das andringende Volk zurückzudrängen und die heilige Würde der Handlung zu wahren, wodurch diese Mittelgruppe nur um so energischer abge sondert wird.

Zu beiden Seiten drängt sich nun das Volk heran, alle Stände und jedes Alter, nicht etwa aus bloßer schaulustiger Neugier, sondern aus heißem Durst nach dem apostolischen Segen, der den Frommen und Guten ein freudiger Schirm ist zu ihrer Befestigung, den Elenden und Gedrückten ein Trost und Aussicht auf Besserung, der selbst den Verworfenen und Gesunkenen, den Räubern und Mördern eine Weckstimme ist und eine dringende Mahnung an ihr Gewissen. Es ist bewunderungswürdig, wie hier der Künstler all die verschiedenen Gruppen

und mannigfachen Nuancen des charakteristischen Ausdrucks klar auseinanderzuhalten und zu exponiren wußte. Von den Volksfischen Räuberneestern her kommt meist wildes, wüßtes Raubgesindel, im Hintergrunde Kopf an Kopf, immer freier nach vorn hin sich entfaltend. Dort ist es, als griffe unwillkürlich in wilder Aufwallung seiner gewohnten Mordlust ein Räuber nach dem Dolch an seiner Seite, weil er sieht, daß sein Weib gewaltsam zurückgestoßen wird von dem übermüthigen Schweizerschergen. Dort zeigt eine blinde Alte auf ihr blindes Auge, als erwarte sie ein Wunder der Genesung vom Segen. Hier sieht man auf diesen verwilderten Gesichtern die unverkennbaren Zeichen innerer Rührung, Reue und Zerknirschung. Ein Räuberweib kniet hin, halb nackt, mit Lumpen bedeckt, hinter ihr kauert der Gatte, den Rosenkranz betend, sich fromm bekreuzigend; seine Mordwaffen hat er zur Erde geworfen und Mann und Weib Hinblickend zum heiligen Vater stehen um Vergebung ihrer Sünden um der Kinder willen, die nackt und elend vor ihnen auf der Erde liegen. Und ein anderer Räuber wirft sein Dolchmesser von sich und sein Weib hält das Gewehr, dem schon so viele Opfer gefallen, dem Papste entgegen, als sage sie sich nun feierlich los von diesem blutigen Gewerbe; nur eine in Sünden ergraute Alte, stolz auf ihr freies Räuberleben und im Bewußtsein ihrer Standesehre blickt bitter verachtend auf diesen Sohn, denn seine Reue ist ihr schwächliche Feigheit, schmählicher Abfall von dem Geist ihrer Väter. Was sind die sonnverbrannten, braunen Kinder von jener Räubergruppe schön! Mit ihren häßlichen mohrenartigen Gesichtern, vollkommen nackt, das Amulet um den Hals geschlungen, charakterisiren sie nur noch deutlicher den Widerspruch, der in diesem Räubergesindel herrscht, ihre totale, sittliche und geistige Verwildertheit neben dem strengsten Festhalten des Madonnenkults, denn auch in diesem Gesindel ist der katholische Glaube lebendig und die Madonna ist die Schutzgöttin ihrer Gewaltthaten.

Anders stellt es sich auf der anderen Seite. Den Uebergang bilden zwei Knaben, der eine im Chorhemde, die aus Körben Blumen auf den freien Boden ausstreuen, harmlos neugierig sich nach der Gruppe des Papstes umwendend, denn das Interesse des Mittelgrundes durfte hier auf keine Weise durch eine an sich bedeutende Gruppe gestört werden. Diese Seite stellt uns mehr die friedlichen Arbeiter und Bewohner der Campagna und die ehrsam gläubigen Bürger der nahen Städte vor. Gleich vorn im Vordergrund, so recht im gegensätzlichen Gegensatz zu den verwilderten, mißförmigen Räuberkindern, begegnen wir einer Gruppe im vollsten Lichte, zwei knieenden Müttern, von denen die eine ihr liebliches Wickelkind hoch empor dem Papste entgegenhält, damit es dem göttlichen Segen näher sei; die andere läßt ihren Säugling an der Mutterbrust halb schlafend in unbewußt frommer Einfalt das Kreuz machen. Zwei Kapuziner, markige Gestalten, sind in frommem Gebete aufs Knie gesunken, der eine scheint fast in andächtiger Rührung den Boden zu küssen. Eine Mutter kniet an der Seite ihrer bräutlich geschmückten Tochter und erfleht für sie und den vor ihr knieenden Bräutigam den Segen, die Hände auf die Schultern ihrer Kinder legend. Und ein fieberkrankes Mädchen, in ruhrender, bleichabgezehrter Schönheit auf Bruder und Mutter gestützt, fleht um das Wunderwerk ihrer Heilung. Ach, wer kann all' dieses individuelle Leben dieser mit dem Mittelpunkte durch weihrauchschwingende Chorknaben verbundenen Seite verfolgen! Eine große, bewegte Menge, halb noch im Schatten des Baldachins, breitet sich vor uns aus, Hände emporstreckend, Feldfrüchte und andere Gabseligkeiten zum Segen bringend, eine junge, blühende Frau in hoher Stellung trägt ihr jüngstes Kind auf ihrem Haupte in einer Korbwiege, damit auch dieses den Segen empfange, und winkt dem auf sie folgenden, noch größeren Zuge zu größerer Eile. Denn von einem der

nächsten Hügel ziehen Pifferari herbei, und Männer und Weiber auf Eseln und zu Fuße, eine wimmelnde Menge Andächtiger, die sich endlich in der Fernsicht verliert, über die das offene Meer und die schönen, großen Bergformen seines Caps hereinblinken.

Diese Andeutungen mögen genügen. Sie zeigen hinlänglich, daß wir hier vor einem Bilde stehen, das voll ist vom individuellen Leben. Jede Gestalt ist in Haltung und Tracht Zeuge von dem liebevollen Naturstudium, das der Künstler jahrelang dieser Localität und diesem Volkscharakter gewidmet hat, und die Köpfe sind namentlich in den Volksgruppen oft von der überraschendsten Charakteristik, die auch selbst bei dem wüthendsten Räubergefindel nie das zarte Maß der Schönheit überschreitet. Der Kopf des Papstes, als der lebendige Mittelpunkt, auf den der Blick unwillkürlich fällt, ist bedeutend, authentischen Porträts nachgebildet, und die zum Theil gleichgültigen Durchschnittsgesichter der Kardinäle und Bischöfe geben ihm nur ein um so nachdrücklicheres Relief. In diese bunte, individuelle Lebensfülle bringt die streng in den Hauptgruppen gesonderte, fast pyramidalische Composition die nöthige Ruhe und Harmonie. Das Auge hat überall klare Anhaltspunkte, während doch andererseits wieder diese Massen überall geschickt und lebendig mit einander verknüpft sind.

Ueberhaupt ist diese klare, massenhafte Wirkung nicht der geringste Vorzug dieses Bildes. Und das zeigt sich auch in dem markigen, reinen Auftrag der Farbe, die eben deshalb, weil sie so rein gehalten ist, nun auch oft hier, wo so farbenblühende, malerische Nationalcostüme darzustellen waren, in scharfen Contrasten dicht an einandergesetzt werden konnte. Mitten im blühendsten, buntesten Farbenreichtum herrscht immer und überall die zarteste Harmonie, jener verklärende Farbensduft, der im Süden selbst den Schatten durchsichtig macht.

Vornämlich wird diese klare, massenhafte Wirkung durch ein Farbenprincip erreicht, das der Künstler, wenn auch vielleicht unbewußt, durch das ganze Gemälde mit Consequenz durchgeführt hat. Immer sind nämlich die Farben mit genauester und feinsten Berücksichtigung der Licht- und Schattenmassen gewählt; wo Licht ist, da sind helle, wo Schatten, dunkle Localfarben. Dadurch kommt in das Ganze ein bewunderungswürdig voller Guß der Einheit, nirgends wird das Licht unterbrochen. Wohl können nun Manche kommen und dies Princip ein unmalerisches, specifisch=plastisches schelten, und am Ende können sie auch für diese Behauptung die besten Muster der farbenblühenden Venetianischen Schule anführen. Aber was die Klarheit des Verständnisses, die Ruhe in dieser wimmelnden Mannigfaltigkeit mehr fördert, jenes, wenn man so will, specifisch=malerische oder dieses mehr plastische Princip, kann Keinem ein Zweifel sein, der die figurenreichen Bilder der römisch=florentinischen Schule der Raffael'schen Zeit mit jenen großen Bildern an den Wänden des Dogenpalastes zu Venedig vergleichen will. In diesem Vergleich tritt der Gegensatz schlagend heraus. Man kann geradezu sagen, ohne diese Strenge der Farbengebung würde dies Bild bei Weitem nicht den großen, historischen Charakter an sich tragen, den wir als sein besonderes Verdienst hervorheben.

Lehmann ist vorwiegend in seinen Anfängen durch die Einflüsse der neueren französischen Schule gebildet worden und von ihr hat er unstreitig das Energische und Dramatische seiner Compositionsweise. Sein deutsches Naturell und die spätere Bildung, die er in München durchmachte, haben ihn vor dem Effecthaschenden, Theatralischen, Pointirten der neuesten französischen Malerei zu bewahren gewußt, und ihm eine Innigkeit und Strenge der Auffassung gegeben, die ich wenigstens noch nie bei Franzosen gefunden habe. Und so können wir uns zu

diesem Künstler und zu diesem seinem großen Gemälde aufrichtig Glück wünschen. Es wäre nur noch der Wunsch beizufügen, daß dies Bild, das in Paris ausgestellt, vielleicht auch dort verbleiben wird, den deutschen Kunstfreunden recht bald durch gute Stiche zugänglich und allgemeiner bekannt würde. Denn die Feuerprobe des Kupferstichs hält ein so durchaus in klarer Massenwirkung gehaltenes Bild gewiß aus.

Ernst Willers*).

(1846.)

Die Landschaft und die Gegenwart.

Gegenwärtig ist die bildende Kunst, namentlich die Malerei, fast bloße Privatliebhaberei geworden; sie ist nicht mehr große lebendige Nationalsache, wie sie es zur Zeit ihrer Blüthe war, bei den Griechen, Italienern und Niederländern. Sie ist dem Volke fremd, sie wird nur von Einzelnen gehegt und gepflegt, verstanden und genossen. Der Künstler wird nicht mehr von seiner Nation gehoben und getragen, er steht durchaus vereinsamt. Bildungsweg, Richtung, Ruf und Förderung hängen in bebauerlicher Weise von Zufall und Laune ab. Gerade wahrhaften Künstlern ist es gegenwärtig oft am schwersten zur allgemeinen Geltung zu gelangen. Unsere Zustände sind so, daß wer in der Kunst mehr als bloß oberflächlichen Genuß oder ein Relief größeren äußeren Glanzes sucht, jetzt am seltensten im Stande ist, die Rolle eines Mäcen zu übernehmen. Das Publicum aber, das Werke der bildenden Kunst kauft — und hierin besteht ja heutzutage fast ausschließlich das Mäcenenthum —, kauft zum großen Theil nur nach willkürlicher Laune, am meisten bestochen durch äußeren Effect und knallende Farben, wenig darum bekümmert, ob tiefere künstlerische Befriedigung in diesen Werken

*) Erſchien als Broſchüre: Der Landſchaftsmaler Willers aus Oldenburg. Oldenburg 1846.

zu finden ist. Nicht der Kunstwerth eines Werkes, sondern, ob es in die Augen fällt, giebt den Ausschlag. Und die sogenannten Kunstvereine machen es sehr oft nicht viel besser.

In den wenigsten Fällen sind daher gegenwärtig die Lieblinge des Publicums auch die Lieblinge der Musen. Dies klingt hart, aber dennoch ist es leider so, und viele Werke und Künstler, die als Celebritäten gelten, sprechen sattsam für diese Wahrheit. Was für matte, süßliche, kränkliche Producte machen den Ruhm und die Thätigkeit der Kunstvereine aus und füllen die Prachtgemächer der Reichen und Vornehmen! Ernste, gebiegene Werke finden nicht so willfährige Aufnahme. Natürlich! Sie schmeicheln dem Publicum nicht, sie kommen seinen Schwächen und modernen Kränklichkeiten nicht entgegen, sie sind Werke eines starken und männlichen Geistes und können nur von dem genossen werden, der die Kraft und den Muth hat, bei der Kunst selbst in die Schule zu gehen und ihre ernste Sprache verstehen zu lernen. So müssen denn Viele, die das göttliche Feuer der Kunst in sich tragen, es erleben, daß sie unbeachtet dastehen, während geistlose Kunstflücker und Marktschreier Ruhm und Reichthum in vollem Maße einernnten. Wer eine Zeitlang an Orten gelebt hat, wo ein lebendiger Kunstverkehr herrscht, weiß es, wie niederschlagend, aber wie wahr diese Schilderung ist.

Unter solchen Umständen ist es Pflicht gegen die Kunst und das Publicum, von Zeit zu Zeit einmal darauf hinzuweisen, wer in der Gegenwart seine wahrhaften und echten Künstler sind. Ernst Willers aus Oldenburg, seit etwa zehn Jahren in Rom wohnhaft, nimmt unter ihnen (wir nennen nur Gurlitt, Bromeis und Hummel von den Deutschen) eine hohe Stelle ein. Er ist einer der bedeutendsten Landschaftsmaler, die wir haben; ein echter Künstler durch und durch, einer von den Wenigen, die ferne von aller schulmäßigen Nachahmung und Manier sich aus dem lebendigen Quell ihres Geistes einen wahrhaft künstlerischen

Stil gebildet haben. Auf ihn kann man getrost Jeden hinweisen, der über die Kunst der Gegenwart unglaublich den Kopf schüttelt und sie als eine von Hause aus todtgeborene betrachtet.

Wir können die Sache allgemeiner fassen und bahnen uns dadurch auch zugleich den Weg zur tieferen Würdigung und Charakteristik unseres Künstlers. Die Landschaftsmalerei ist überhaupt derjenige Zweig der Kunst, welchen wir vorwiegend im Auge haben müssen, wenn wir von der bildenden Kunst der Gegenwart sprechen. Unter unseren Landschaftsmalern haben wir unsere größten Künstler. Denn in der Landschaft allein hat unsere Zeit einen specifisch neuen, noch nie dagewesenen, die großen Muster der Vergangenheit organisch fortbildenden Stil. Ja, man kann mit vollem Rechte sagen, in der neuesten Zeit hat sich die Landschaft zu einem eigenen, selbständigen Kunstgebiet erst vollständig herausgearbeitet, in ihr ist vorzugsweise das lebendig fortgestaltende Kunstprincip thätig gewesen.

Die Landschaftsmalerei ist die Aufgabe der Gegenwart. Historien- und Genremalerei finden heute keinen gedeihlichen Boden. Die Naivetät der natürlichen, individuellen Zustände, an die sich das Genre zu halten hat, ist in Europa bis auf wenige Reste in den Gebirgsstädten Italiens u. s. w. verschwunden, und die Historienmalerei, die sich nicht wie die historisch-politische Poesie mitten in den Kampf der Gegenwart hineinzu stellen vermag, kann erst wahrhaft lebendige, im Zeitinteresse wurzelnde, realgeschichtliche Kunst werden, wenn wir wieder freie, individuell lebendige Menschen sind. Für sie, die in sichtbaren Gestalten spricht, gehört ganz gewiß das, was Wischer auch für das Gedeihen der Poesie als nothwendige Lebensbedingung verlangt: volle künstlerische Befriedigung in der Gegenwart. Während uns daher zu diesen Kunstgebieten nicht mehr als Alles fehlt, werden wir unwiderstehlich zur Landschaft hingedrängt und zwar deshalb, weil überhaupt noch keine Zeit ein so inniges Verhältniß

zur Natur und ein so liebevolles Verständniß derselben gehabt hat, als die neuere.

Alle landschaftliche Stimmung beruht darauf, daß der Mensch in der Natur sein stummes Ebenbild erkennt, sie ist »der Widerschein des subjectiven Lebens im Reiche des objectiven Naturlebens«. Folglich kann erst eine Weltanschauung, die einen Spinoza möglich machte, den Lebenskeim dieses Kunstzweiges in sich tragen. Sie wird um so mehr zur Landschaft hinneigen und sie um desto tiefer und individueller erfassen und nachfühlen, je lebendiger und tiefer diese Naturanschauung selbst wird. Man hat in Bezug auf die Kunst so oft auf den Realismus unserer Tage, auf unsere industriellen Fortschritte geschmäht. Aber mit Unrecht. Sie haben einen tiefen, geistigen Ursprung und stehen im engsten Zusammenhang mit der Arbeit unserer Wissenschaft. Auch für die Kunst ist diese realistische Anschauungsweise nur für die nächste Gegenwart in einigen Gebieten verderblich. Sie aber ist es einzig und allein, die den landschaftlichen Stil zu eigentlich individuellem Leben, zu realer Bestimmtheit gebracht hat. In dieser durchaus individuellen Bestimmtheit und scharfen Charakteristik besteht nämlich, um es von vornherein kurz zu sagen, der spezifische Vorzug unserer neuen Landschaftsmalerei und ihr Unterschied gegen die alten Meister. Erst hierdurch ist die Landschaft wahrhaft objectiv. Willers hat diesen objectiven, individuell bestimmten, auf das liebevollste Naturstudium gegründeten Stil. Weiter unten wird es sich zeigen, weshalb er sogar als ein Muster desselben gelten kann.

II.

Die alten Meister der Landschaft.

Zunächst fragt es sich, worin eigentlich der Fortschritt über die alten Meister hinaus liegt. Damit daß wir den neueren Stil wahrhaft objectiv genannt haben, ist bereits die Subjectivität des früheren ausgesprochen. Nachdem sich die Landschaftsmalerei aus ihren ersten leisen und schüchternen Anfängen, wo sie eigentlich nur ein weiter und reicher ausgeführter landschaftlicher Hintergrund ist, herausgearbeitet hatte, kommt sie im Grunde genommen, wenigstens unter den Italienern, erst in Poussin und Claude Lorrain zur specifisch landschaftlichen Stimmung. Damals aber hatte sich der realistische Eiz der neuen Zeit noch nicht in seiner vollen Macht und Consequenz geltend gemacht, die Landschaftsmalerei krankt als Folge jener noch bloß abstracten Naturauffassung an falscher Idealität, sie hat eine romantische Scheu, sich in die volle Derbheit der realen Naturphysiognomie einzulassen, die landschaftliche Stimmung bleibt noch ganz abstracte Stimmung, unbestimmte, gegenstandslose Empfindung. Sie hat es nur mit dem noch nicht in die volle Realität hinausgetretenen, stillen Weben und Schaffen der elementaren Kräfte zu thun, oder mit ihrer bedürfnislosen Ruhe. Diese Landschaften sind, wie alle bloße Empfindung, rein subjectiv, sie geben nicht sowohl die Natur selbst, sondern nur die Subjectivität, das Innere des Künstlers im Spiegel der Natursprache, — landschaftliche Melodien, Musikstücke. Die Stoffe sind Zustände der Natur in ihrer ersten Unmittelbarkeit, idyllische Ruhe, Sonnenauf- und -Untergänge, Waldleben und Waldeinsamkeit, oder wie bei Poussin, dem Michel Angelo unter den Landschaftsmalern, im Sturm das wilde Ungeflüm brausender Naturkräfte, oder im Polypthem die machtgebietende Ruhe des elementaren

Naturlebens. Die Naturformen, Felsen und Bäume, sind auf allen diesen Landschaften nicht eigentliche, lebendige Naturformen, sondern nur schematische Gedanken derselben, am liebsten möchte ich sagen: symbolische Andeutungen, wenn dieser Ausdruck nicht den schiefen Nebenbegriff von unreifen Anfängen in sich trüge. Indem nun die Landschaftsmalerei noch ein solches rein subjectives, abstractes Schaffen der Natur, subjectives Nachfühlen ihrer schöpferischen Kräfte ist, will sich diese künstlerische Schöpfung auch universal erweisen, wie die natürliche. Die Landschaft soll ein Mikrokosmos sein, die Kunst soll die Natur darin übertreffen, daß sie deren Einseitigkeit und Unzulänglichkeit ergängt. Die Landschaftsmalerei wirkt also in dieser Periode, fern von aller individuellen Bestimmtheit, überdies noch hervorgegangen aus der eklektischen Idealität der Caracci, die Natur- und Architekturformen aller Zeiten und Länder unter einander. Bei Poussin fällt dieser Mangel nicht so offen in die Augen. Obschon auch in seinem Sturm mitten im Bilde die ganz willkürlich hingestellten griechischen Tempelruinen und Säulen, und im mythischen Naturleben des Polyphem die moderne italienische Stadt nicht wenig stören; so weiß dennoch der gewaltige Zug seines urkräftigen Geistes alle jene Formen mehr zu Einem Gusse zu zwingen und sie zum Ausdruck Eines Grundgedankens zu machen. Allein Claude Lorrain ist nicht so gewaltig und zwingend, er ist milder, seine Einheit ist zum Theil nur äußerliche Einheit der Beleuchtung; er weiß die an sich verschiedenartigen Elemente nicht so unter Einen großen, gemeinsamen Brennpunkt zu bringen. Ich habe hierbei eines seiner berühmtesten Bilder vor Augen, die sogenannten Mühlen in der Galerie Doria zu Rom. Es versteht sich, daß hier überall nur von der Gesamtauffassung die Rede ist. Ich spreche daher hier nicht von der wunderbar klaren Beleuchtung, welche die Umrisse überall aufs Herrlichste hervortreten läßt, und von der wahrhaften Musik, die in den Conturen

dieses Bildes herrscht. Ich halte mich ganz allgemein daran, daß die Einheit dieses Bildes durch zwei schlechthin unvereinbare, landschaftliche Elemente geradezu entzwei geschnitten ist. Es ist eine italienische Landschaft, der Berg des Hintergrundes ist seinem Motiv nach offenbar der Soracte, an der Seite sind die Aquäducte der Campagna, und die Staffage, eine Gruppe saltarellotanzender Mädchen, sagt dies noch deutlicher. Auf demselben Bilde aber nun ist eine echt deutsche Mühle mit brausendem Wasser im Waldegrund, mit Wasserfällen, kurz, ein landschaftlicher Charakter, der genreartig in den historischen Stil des vorigen Theils hineinschließt. Ebenso ist in der Galerie Barberini eine Landschaft von Claude Lorrain voll träumerischen Waldebens mit idyllischen Hirten auf der einen Seite, auf der anderen ist offene See mit Schiffen und Schiffern und dem Seehandel einer belebten Hafenstadt. Dazu kommt noch, daß auf diesen Bildern immer eine an und für sich bedeutende Staffage sein muß, gleichsam um erst die Existenzberechtigung der Landschaft zu motiviren, als wüßten es diese Maler, daß die Landschaft eigentlich ein gottvergessenes, frivoles Weltkind sei. Auch diese Staffage, nach Vischer's treffendem Ausdruck »die Nabelschnur des historischen Gemäldes, welche die Landschaft als Erinnerung an ihren historischen Ursprung mit sich schleppt«, trägt nicht wenig dazu bei, die Keußerlichkeit und Zufälligkeit dieser Bilder zu verstärken. Man kann in dieser Hinsicht oft seltsame Dinge sehen. Von Paul Brill z. B. einem Niederländer aus der Schule der Caracci ist in der Galerie Sciarra zu Rom ein Bildchen mit einer Gebirgslandschaft und Wasser, links ganz naturgemäße Staffage von holländischen Bauern, rechts — der junge Tobias mit dem Engel auf der Reise.

Groß, unübertrefflich groß und ewige Muster für alle Zeiten sind daher diese alten Meister nur in der wunderbaren Großheit, Klarheit und Verständlichkeit des künstlerischen Vortrags, in der

sie sich als echte Schüler der Natur zeigen, in der klaren massenhaften Wirkung, in dem wahrhaft musikalischen Zusammengehen der Conturen, in dem unnachahmlichen, schöpferischen Hauche der Poesie, der der innerste Ausdruck ihres Geistes ist. Weil diese Meister eben nur ihr Inneres, ihre Stimmungen und Gefühle in der Symbolik der Naturformen aussprechen wollten, sind sie so weit entfernt von der abscheulichen, modernen Effecthascherei, die die Natur in Glanz der Farben, in Fülle der Formen selbst überbieten will.

Jedoch eben wegen dieses rein subjectiven Charakters konnte diese Weise der landschaftlichen Auffassung nur bei großen Künstlern, die ein reiches und volles Inneres, und wahrhaft schöpferische Kraft besaßen, groß und künstlerisch bleiben. Der wunderbar zarte Silberton Claude Lorrain's, der die Massen so schön und klar hervorhebt, sie aber zugleich zart abdämpft und in reizvollen Guß musikalischer Einheit bringt, mußte zur Manier, zur Convention werden, wo die liebliche Anmuth seines formenkeuschen Geistes fehlte. So schlägt denn auch sehr bald die Landschaftsmalerei in rein musikalische, empfindende Süßlichkeit, in realitätslose Gessner'sche Idylle, oder in kalte, atomistische Ideallandschaft um. In der guten Zeit der Kunst tritt diese Gefahr noch nicht offen hervor. Erst im weiteren Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts sieht man es, wie diese Anmuth und Grazie der rein subjectiven Landschaft zulezt auf bloße Sauberkeit und Gewandtheit des formellen Machens hinausläuft. Man sieht die Natur nicht mehr mit großem und freiem Blick, sondern mit der Brille der Convention. Man sehe sich nur einmal Sachen von Philipp Hackert an. Ich habe hier sechs Bilder in der Villa Borghese vor Augen. Es sind abstracte Ideallandschaften in sechs verschiedenen Tagesbeleuchtungen vom ersten Aufdämmern der Sonne an bis zum letzten Verhauchen ihrer Strahlen nach der Zeit des Ave Maria. Da ist Nichts mehr von freier, urkräftiger Natur-

mächtigkeit, sondern bloße Treibhaus- und Kunstgärtner-Natur, beschnitten mit der Zopfschere des französischen Gartenstils. Alles ist nett und gelect, die lebenskräftige Vollständigkeit der Natur, ohne unendliche Bildungskraft wird ganz äußerlich in der Vollständigkeit ihrer Producte und Architekturformen gesucht.

Hier also, wo aller ursprüngliche, schöpferische Hauch abhanden gekommen war, hatte die Wiebergeburt der Kunst am Anfange dieses Jahrhunderts ein reiches Feld. Zweien Deutschen, Reinhard und Koch, gebührt der Ruhm, dieser gelecten Manier zuerst gründlich den Krieg erklärt, und den großen historischen Stil in die Landschaft wieder eingeführt zu haben. Allein diese Rehabilitation war zunächst bloßes Anlehnen an die alten Meister. Koch malt mehr im Geiste Nicolaus, Reinhard im Geiste Caspar Poussin's, mit kleinlichen Zuthaten. Es ist wieder ein großer Zug in diesen Landschaften, die Composition ist nach ihren großen Meistern durchaus klar, groß, verständlich, aber sie sind immer noch mythisch in ihren Stoffen, Auffassungen, Motiven, Staffagen. Am liebsten möchte ich diese Erscheinung mit der alten Zopfclassicität vergleichen, die durch antike Vermaße und Horazische Oben die Poesie des Alterthums wiedergebären zu können glaubte. Wollte sich die Landschaft aus der realitätslosen, mythischen Manier, in der sie ohne Rücksicht auf die veränderliche Zeit und Weltanschauung allmählig versumpft war, wieder energisch und ursprünglich schöpferisch erheben, so galt nur ein stärkeres, derberes, mehr an die Realität gelehntes Gegengewicht. Es war nicht bloß die Aufgabe, die Hackert'sche Idealmanier durch die alten Meister zu verdrängen, sondern vielmehr: das mangelhafte Princip, die realitätslose, bloß musikalische Subjectivität dieser Meister selbst zu überwinden. Es war, wie zu erwarten steht, zunächst ein eben so einseitiger Realismus, reiner Naturalismus, der sich dieser abstracten Idealität gegenüberstellte. Dies ist die Bedeutung Dahl's in Dresden in der Geschichte der Landschafts-

malerei. Dahl ist Naturalist durch und durch, er glaubte, die Natur malen zu können, wie sie eben zufällig in der Außenwelt vorliegt. Es ist kein großer Stil in seinen Landschaften. Daher hat er auch keine eigentliche Schule gebildet. Seine Schüler waren bloße Nachahmer, sie ahmten Dahl, nicht die Natur nach und gingen an diesem Widerspruche, daß sie Naturalisten und doch eigentlich Nachahmer einer einseitigen Manier waren, rasch zu Grunde. Aber dieser Naturalismus war nöthig und hat uns zum landschaftlichen Stil gebracht, wie die Sturm- und Drangperiode zu unserer Literatur. Rottmann in München hat die Natur zuerst wieder mit großen Augen, mit freiem, geistigen Blick angeschaut, ihre großen, charakteristischen Formen und physiognomischen Ausdrucksweisen ergriffen, den Naturalismus zum großen, historischen Stil gebracht. Dies ist sein unleugbares Verdienst. Wenn ich nun aber sage, daß, indem er die naturalistische Manier vernichtete, er nun seinerseits wieder zu sehr bloß bei den großen, allgemeinen Formen stehen blieb, und sich nicht genug in das reizvolle, charakteristische Detail der Natur einlebte, so spreche ich nur die Meinung aus, die sich jetzt so ziemlich allgemein über die Leistungen Rottmann's herausgestellt hat. Zugleich ist dies der Punkt, woran die organische Fortbildung der Landschaft anknüpfen mußte. Der große historische Stil war mit der lebensvollen Charakteristik der Naturformen zu erfüllen. Ein Zurückfallen in die abstracte Ideallandschaft war nicht mehr möglich. Das immer mehr wachsende tiefere Naturstudium hatte ein für allemal gelehrt, daß die wahre Objectivität darin bestehe, daß der Künstler seine Subjectivität in der Natur selbst aufgehen lasse, daß er nicht mit den Naturformen nebeln und schwebeln dürfe, sondern mit innerster, unverleglicher Nothwendigkeit an die bestimmt individuelle, charakteristisch-lebendige Ausdrucksform einer realen Naturphysiognomie gebunden sei. Der Landschaftsmaler legt der landschaftlichen Natur nicht bloß

subjective Gedanken und Gefühle unter, sondern erlöst dieselben vielmehr, wie es von Adolf Stahr so treffend ausgedrückt ist, von den eisernen Banden der Sprachlosigkeit, in welche sie die starre Natur geschmiedet hat.

III.

Ernst Willers und seine Werke.

Mit diesen flüchtigen historischen Umrissen haben wir uns nur scheinbar von unserem Künstler entfernt. Willers steht durchaus innerhalb dieser streng objectiven, sich an eine bestimmte Wirklichkeit anschließenden Auffassungs- und Darstellungsweise. Seine Bilder geben zum größten Theil Ansichten von bestimmten Gegenden, aber auch seine freieren Compositionen sind nicht in dem alten Sinne der musikalischen Ideallandschaft frei, sondern stellen das Leben und Weben der Natur in einer ganz bestimmten Situation, in einem individuellen Proceß vor. Die Motive sind überdies auch hier noch aus einer ganz bestimmten wirklichen Naturscene entlehnt, weil es nun einmal in aller Welt keine Natur an sich, keine Natur in Abstracto giebt, sondern nur eine individuell lebendige, an ganz bestimmte Formen gebundene. Leute, die noch dem alten Idealprincip anhangen, mögen nun freilich auf solche Bilder vornehm herabschauen und mit dem Titel bloßer Bedutenmalerei leicht bei der Hand sein. Allein diese scheinen nicht zu wissen, daß sich die echte Landschaftsmalerei von der Bedute abscheidet, wie freies Schaffen von mechanischem Nachbilden. Der Bedute ist es wenig um Gedanken zu thun, sie will nur die Formen und Farben der Natur für das Gedächtniß fixiren, sie will mit der Natur in diesen Formen und Farben wetteifern. Dies kann sie nicht, sie kommt zur Verzweiflung,

sucht nun die Natur wenigstens in den ihr erreichbaren Effecten zu überbieten, und wird dadurch manierirt unwahr, conventionell lügenhaft. Der echte Künstler will nicht eine solche mechanische Nachpinselung, eben so wenig wie der Tragödiendichter eine gereimte oder dialogisirte Geschichte will. Indem er eben die Geister, die in diesen Naturformen liegen, mit seinem Zauberstab erlösen will, ist es sein Geist, der als belebender Athem aus seinem Werke schöpferisch uns entgegenweht. Sein Geist ist aufgegangen in dem Geiste und in der Seele der Landschaft; was in der Natur gefesselt, starr, sprach- und bewußtlos liegt, ist jetzt in ihm frei geworden und spricht durch ihn zu uns. Das realistische Moment in diesem neuen landschaftlichen Stil ist daher bloß die eine Seite; die andere, die idealistische Seite, ist freie Sache der künstlerischen Schöpfung, jedoch in dem Sinne, daß sie aus dem Geiste dieser Formen herausgeboren ist und ihn nur zu größerer Energie und Klarheit erhebt. Diese Energie der Darstellung, die nur auf Einen Eindruck, auf eine Stimmung losgeht, dies klare, faßliche Interesse, das doch streng individuell ist, aber das Einzelne stets im strengsten Bezug zum Ganzen stellt, ist es, wodurch Willers' Landschaften über die meisten neueren so hoch hinausragen. Daher ist er auch weit entfernt, durch prätentiose Staffagen seinen Darstellungen ein besonderes Relief, eine bestimmte, vielleicht gar heroische Deutung geben zu wollen. Er ist mit einem Worte ein ganzer Landschaftsmaler und weiß es, daß die Staffage nur in den seltensten Fällen gut thue. Er hat die großen, klaren Formen, den großen historischen Stil Rottmann's und der alten Meister, aber naturalistisch individuell, durchgebildet. Er besitzt die wahrhafte Einheit jener beiden Momente, die bis jetzt in der Geschichte der Landschaft nur immer getrennt aufgetreten sind.

In diesem Sinne habe ich oben Willers ein Muster des

neuen landschaftlichen Stils genannt. Andere freilich stehen neben ihm und haben dasselbe Anlehn an die lebendige Wirklichkeit und produciren diese mit echter Poesie. Aber dennoch ist der größte Theil unserer heutigen Landschaftsmaler noch immer in dem frommen Glauben, als ob es die Farben, die Beleuchtung allein sei, in der die stimmende Seele der Natur und der Composition liege. Dadurch fallen sie nicht selten wieder in die musikalische Stimmungslandschaft zurück, wenn auch in anderer Weise als die früheren Künstler. Es kommt nicht selten etwas Sentimentales, Süßliches in diese einseitigen Farbenlandschaften, es läuft in ihnen, wie bei der bloßen Bedute, dann viel Conventio und unwahre Auffassung mit unter. So ist z. B. der zu früh verstorbene Elsasser, namentlich in seinen Sicilianischen Landschaften davon nicht frei zu sprechen. Bei Anderen muß die Farbe erst den Fuß der Einheit in das Bild hineinbringen, der darum fehlt, weil dem Naturalismus nicht genug stilistisches Gepräge aufgedrückt ist. Willers hat durch das liebevollste Studium der Natur und der alten Meister gelernt, wie ihre Wirkung nicht bloß in der Farbe, sondern in den Formen selbst liegt, in ihrer klaren Durchsichtigkeit und dem harmonischen Zusammenleben ihrer Umriffe. Bei ihm ist Nichts von jener wirren Einschachtelung der Massen, von dem wilden Gebränge der Linien, die in modernen Landschaften sich so häufig durchschneiden und decken und dadurch alle Großheit und Einheit der Wirkung aufheben, weil das Auge rastlos von einem Punkte zum anderen getrieben wird, und nirgends eine einigende Mitte findet. Seine Darstellung ist stets klar, übersichtlich; alle Glieder sind auf einen lebendigen Mittelpunkt bezogen, er wirkt nur in großen und freien Massen und Formen und dadurch ist er so ernst, mächtig und plastisch bestimmt. Daher liebt er auch vorzugsweise eine Beleuchtung, die die Formen und Massen rein als solche wirken läßt, die Zeit des Ave Maria kurz nach

Sonnenuntergang. Nie verschwimmen bei ihm die Formen in den Uebergängen der Farbe. In den Formen selbst strebt er nach der größten Festigkeit und Bestimmtheit, nach scharfer, streng gegliederter Charakteristik. Da sind nirgends schwindflüchtige, geleckte, nazarenische Bäume und Felsen; seine Bäume stehen da mit ihren tausend Knorren und Aesten, als ob sie uns erzählten von den Jahren, die über sie hingegangen sind und von den Stürmen und Kämpfen, denen sie trohen müssen. Und eben so sind die Felsen tausendfach zerklüftet, aber ernst und groß und gewaltig und so innig mit der Moosvegetation zusammengehend, daß sie wie Ein Gewächs sind, welches mit klaren Augen zu uns herüberschaut. Kein neuerer Maler hat diese ernste Klarheit und plastische Großheit der römischen, sizilianischen und griechischen Natur tiefer erfaßt als Willers. Wie fern ist er daher bei der liebevollsten Ausführung des Einzelnen von jenem ängstlich strichelnden Wesen, welches der Krebschaden unserer Kunst ist! Er liebt wie in den Formen so auch in den Farben große, breite Behandlung, durchdringende Kraft. Weil bei ihm die Farben nicht die Bestimmung haben, allein subjectiv-musikalischen Guß in das Ganze zu bringen, sondern nur, wie in der Natur selbst, in innigster Einheit mit den Formen und Massen zu bleiben, so sind sie bei ihm stets licht, hell und rein. Mit unübertrefflicher Meisterschaft weiß er die lichte Helligkeit und duftige Klarheit, die in südlichen Ländern selbst den Schatten durchsichtig macht, und all die feinen Nuancen und Farbenspiele, die in der Luft, vom Grün und Gelb an, die ganze Scala hindurch ineinanderschillern, wieder zu geben. Diese lichten Farben sind bei ihm stets tief und gesättigt und stehen daher in innigster Harmonie zu einander, so straff sie auch oft aneinander gesetzt sind. Nie aber — und dies kann nicht genug hervorgehoben werden — läßt der Künstler die Farbe einseitig vorherrschen. Die durchgängige Lichtheit, in der er sie hält, zeigt schon, wie

fern er von dem knallenden Effect der Modernen ist und wie ernst er sich das Studium der alten Meister zu Herzen genommen hat. Ob eine Composition nur auf die Wirkung des Farbeffects berechnet ist, oder ob sie als echtes Kunstwerk auch in den bloßen Conturen Stich hält, lehrt die Feuerprobe des Kupferstichs. Man mache nun einmal den Versuch mit einigen dieser echt modernen Bilder, die das Entzücken der Mode ausmachen, und man wird mit Schrecken sehen, was nach Abzug der Farbe übrig bleibt. Willers componirt nie anders als in bloßen Conturen.

Ernst Willers ist Oldenburger. Es ist seine zähe, friesische Natur, das Kerngesunde, Derbe, Mannhafte derselben, die ihn alles Krankhafte, Süßliche, falsch Moderne in seiner Naturauffassung ablehnen heißt. Es ist etwas Naturwüchsiges und Urkräftiges in ihm, das sich daher gern an das Wilde, Gewaltige in der Natur, an das Brausen des Meeres, an wilden Sturm, an den dichten Schauer und die Urkraft ewiger Urwälder hält. Aber fast nie überschreitet dieses Gewaltige, Ungeheuer seiner Darstellungen das innige Gleichmaß in sich beruhigter, plastischer Bestimmtheit und Formenschönheit. Ehe der Künstler vor etwa zehn Jahren nach Italien kam, hat er deutsche Landschaften gemalt. Ich kenne sie nicht und weiß also nicht, ob schon damals der Künstler so streng dieses Maß, diese Ruhe im Sturm einzuhalten mußte. Im Laufe dieser zehn Jahre hat der Künstler auch Sicilien und Griechenland besucht. Aus diesen drei Ländern entlehnt er vorzugsweise oder vielmehr gegenwärtig fast ausschließlich seine Motive. Denn die Klarheit und Verständlichkeit der Massen und Formen, der Ernst und die Großheit, die reichgegliederte plastische Bestimmtheit und malerische Rundung, die in diesen Gegenden herrscht, muß seinem formendurstenden Auge natürlich mehr zusagen als die eckigen, unschönen Bildungen des Nordens. Wird doch in diesen gottgesegneten Ländern sogar

unsere alte, knorrige, deutsche Eiche weicher und belaubter, und rundet sich und läßt ihre Aeste nicht mehr so formenlos auseinandergehen wie im nordischen Mutterlande.

Suchen wir uns jetzt diese allgemeinen Züge des Künstlers etwas anschaulicher zu machen. Wir wollen mit einem wild dramatisch bewegten Bilde beginnen, in dem die ganze Naturgewalt seines Geistes mächtig dahin braust. Es ist eine Sturmlandschaft aus der Gegend von Civitella, im Besitze des Großherzogs von Oldenburg. Die Scene ist ungefähr um die Zeit des Sonnenuntergangs. In der Mitte des Bildes erhebt sich ein kühner, dreizackig gespitzter Felsen; auf ihm liegt das Städtchen. Er liegt in dunkler, bräunlich grüner, ernster Massenhaftigkeit vor uns da; schwarze, schwere Wolken ziehen über den Himmel hin, schon lagern sie zum Theil auf den nahen Bergen. Nur hier und da bricht durch diese dunklen, sturmgepeitschten Wolkenmassen das Blau des Himmels und die letzten, nachhallenden Strahlen der untergegangenen Sonne. In der Ferne zeigen sich tiefblaue Gebirge. Steinige Hügel mit sonnverbranntem, braunem Grase, wildknorrige Eichen und ein rauschender Bergbach, der durch das Gestein des Flußbettes sich seinen Lauf erkämpft, bilden den Vordergrund. In diesen Eichen aber braust wüster Sturm mit unsäglich wilder Wildheit; Aeste und Blätter werden von ihm wild durchwühlt, auseinandergerissen, schon sind einige Aeste abgebrochen an den Boden gestürzt, einer dehnt sich mächtig über den Vorgrund; fast sind die Bäume schon entwurzelt, sie kämpfen mit dem ungestümen Elemente den letzten Todeskampf. Eine Mutter sucht mit ihrem Kinde bekümmert den Weg nach der schutzgebenden Heimath, der Sturm wühlt wild in ihren Gewändern. Dies ist die einzige Staffage in diesem Bilde, zwar ohne Prätention, aber in großem, historischen Stil. Die Natur erkracht in ihren innersten Adern und dennoch ist dieses Wilde, Stürmische, trozig Ungeßtüme gemildert durch die

unerschütterliche Ruhe und feste Gebiegenheit der ernstesten Fels- und Bergmassen, denen der Sturm keine Gewalt anthun konnte. Und was für eine beruhigende Klarheit breitet sich in diesem Naturtroge über die Composition selbst aus! Wie harmonisch ruhig gehen ihre Linien ineinander! Die Formen und Einschnitte der Felsen, die Baumgruppen sind so klar gesondert, die hellen Töne des vom braunen Campagnagras gebildeten Vordergrundes so tief, klar und energisch, daß der Eindruck dieses Bildes, so modern es auch seiner Grundidee nach sein mag, doch im vollsten Sinne des Wortes ein wahrhaft antiker ist.

Zwei Studien, diesem Bilde in Idee und Darstellung aufs innigste verwandt, sind von der ergreifendsten Schönheit. Ich kann mich nicht enthalten, sie flüchtig vorzuführen. Die eine Studie stellt eine Felspartie aus dem Sabinergebirge dar. Die Porosität des Steins ist bis ins kleinste Detail sichtbar, die Massen sind durchaus groß und verständlich in den mannigfachen Verzweigungen ineinandergeschichtet. Es sind Sandsteinfelsen und dazwischen halb verwitterter Kalkstein, das rothe Gelb und das Graue des Steins, das feuchte Grün und das Bläßgrüne des verschiedenen Grases und Moores, das mit den Steinen selbst wie in Eins verwachsen ist, gehen in wunderbarster Harmonie, das gelbe Gestein durch das wassergebleichte Kalkgrau und das blasse Grün in das tiefste und gesättigste Grün, ineinander über. Und zu diesem contrastreichen Zueinanderspielen der Farben kommt nun die verwitterte Porosität des Steins. Abgebrochene, zerbröckelte Stücke liegen am Boden, andere senken sich schon mehr und mehr herab und man sieht, wie es nur noch wenig bedarf, um sie vollends abzubröckeln. Es ist ein Leben in dieser Landschaft, das unsere innerste Theilnahme anspricht. Es ist, als sähe man in diesem Contrast der Farben, in dem verwitterten Kalk, hineinspielend in das kräftig Standhafte des rothgelben Sandsteins, in dem saftigfeuchten Grün des Grases hineinspielend

in das verkommene, halb abgestorbene Graugrün, wie die Zeit verwitternd und zerstörend hinsfährt über die stärksten Formen der Natur und ihr innerstes Mark und Gebein zerfrisst. — Die andere Studie ist eine Baumgruppe aus Tivoli. Auf einem Felsen von Regen und Wasser durchlöchert und verwittert stehen alte, knorrige Olivenbäume, in ihrem fahlen Rothgelb mit den Felsen aufs innigste harmonirend. Denn kein Baum nimmt so die Farbe der äußeren Beleuchtung an wie die Olive. Schon fangen an die Stämme zu dorren, die Blätter werden fahl und gelb; weiter unten an einem Abhange des Felsens steht ein mächtiger, tausendfach durchlöcherter Stamm mit abgebrochenen Aesten und dürrem Laube, bereits ist er halb entwurzelt. Er kann der Zeit nicht länger trohen, der nächste Sturm streckt ihn nieder. An der Seite sproßt junger, üppiger Nachwuchs.

Ein immergrüner Eichenwald, im Besiß des Großherzogs von Oldenburg, ist ein anderes Bild sehr verwandter Art. Den Mittelpunkt bildet der eigentliche Wald dicht und düster mit vollen, urkräftig lebendigen Formen der Bäume in Stamm und Laub. Nur dann und wann bricht durch die Dichtigkeit das Blau der heiteren Berge und der Luft hinein. Vorn ist eine Höhle in großem Felsen, auf ihr steht eine gewaltige, wilde Eiche, überall hin weit ihre Wurzeln ausschlagend, davor ein schilfbewachsener Sumpf, in ihm lagert ein wilder Eber, und aus der Höhle selbst kommt die Mutter mit ihren Jungen zu ihm. Rechts eröfnet sich eine Durchsicht nach dem Waldesdickicht und nach links hin setzt sich der Wald der Mitte fort im Sonnenlichte weit hin nach dem entfernten Gebirge, so daß er sich gleichsam ins Unendliche weit über das Bild hinaus verlängert. Energisch schließt das Bild ein halbabgestorbener Stamm ab, mit seinen Wurzeln weit hineinragend. Der Wald selbst liegt durchaus im Helldunkel, das Licht ist nur außerhalb des Waldes, helle Streiflichter spielen über den oberen Kronen.

Aber nicht immer führt uns der Künstler nur den Zorn-trogenden, durch Urwälder brausenden, Sturm und Wetter sendenden Gott vor. Auch die ernste Ruhe und Großheit italienischer, sicilianischer und griechischer Gegend ist oft sein Vorwurf. Freilich unterscheidet er auch hierin sich gewaltig vom großen Trosse. Nirgends nämlich grassirt mehr die conventionelle Lüge, von der wir oben bei Gelegenheit der Bedeutnismalerei sprachen, als in der Auffassung dieser Gegenden. Diese Länder werden gemalt als hätte niemals in ihnen Jemand Anderes gelebt, als Daphnis und Chloe, und wer Italien nur aus diesen Bildern kennt, kann gar nicht begreifen, wie die alten, eisenfesten Römer in diesem Land gedeihen konnten. Kommt nur nach Italien! wenn Ihr nicht zu sehr von der Lüge der Convention angesteckt seid, werdet Ihr sehen, was Italien für ein ernstes Land ist, wie klar und bestimmt seine Gebirge da lagern, wie die Luft nicht Alles süßlich in sich verschwimmen, sondern in ihrer duftigen Durchsichtigkeit die reinen Massen nur noch energischer wirken läßt! Willers mit seinem klaren, derben Geiste, der so fern ist von allem Anlehnen an bloß angelernte Formen, hat es wohl erkannt, was für ein schöner und herrlicher Geist in Italien lebt, er weiß es, daß es das schönste Land unter der Sonne ist, daß aber seine Schönheit in ganz etwas Anderem besteht als in der Lüge der Süßlichkeit. Sein Italien ist göttlich formenschön, plastisch, markig.

Im Besitze des Kaufmann Beck in Wien befindet sich von ihm Cervara im Sabinergebirg. Es erhebt sich in der Mitte des Bildes auf baumumwachsenen Felsen, links hinter ihm sind die klaren, scharfen, großartig beruhigten Formen der Lionessa, die sich allmählig in einen mächtigen Wald von immergrünen Eichen des Vordergrunds abdacht. Im Walde sieht man einen Schäfer auf seinen Hirtenstab gestützt, mit weidenden

Schafen. Den Wald durchschneidet ein Fluß, und einzelne, hingelagerte Hügel, die uns die Durchsicht öffnen und sich wunderschön abstuft den Gebirgslinien von Cervera anschließen. Den Abschluß macht auf der einen Seite eine mächtige, in den Schatten gestellte Gruppe von immergrünen Eichen, weit hinausragend über das Bild und dadurch nur um so mächtiger. Die Beleuchtung ist etwa zwei Stunden vor Sonnenuntergang. In der Luft lagern große, helle Wolken, der Ort selbst und vorn die Felder und die Lionessa liegen im Schatten. Vorn aber auf dem Eichenwalde ruht die ganze und volle Macht des Lichtes, ausströmend bis in die letzten Glieder der Hügelpartien und des üppigen Grasgestrüpps vorn im Vordergrunde.

So ist denn auch ein solcher formenklarer Geist voll Mark und Kraft vorzugsweise berufen, der stummen Natursprache Griechischer Landschaft den Bann zu lösen und sie erzählen zu machen von der Herrlichkeit des Volkes, das in diesen Bergen gelebt, gedacht und gedichtet hat. Der Senator Abendroth in Hamburg besitzt von Willers ein Bild von Athen mit der Akropolis und den umliegenden Inseln. Dies Bild ist von einer wunderbaren Klarheit und Plastik, so recht ein lebendiger Abdruck des alten klaren Hellenengeistes. Die Formen dieser Gegend sind so durch und durch ernst, groß und bedeutend und dabei doch so mild, daß es hier vor Allem die Aufgabe war, in der Composition selber die Einheit, die Klarheit wiederzuspiegeln, die seine Bewohner so groß, mild und schön gemacht hat. Der Künstler hat diese Aufgabe gelöst. Die Linien des ganzen Bildes, die Formen gehen so wunderbar schön zusammen, daß von selbst Frieden und classische Ruhe den Beschauer überkommt. Das Motiv des Bildes ist auf dem Wege nach Kessyrnini genommen; alle bedeutenden, historischen Punkte der Umgegend sind daher auf dem Bilde zu sehen. An der linken Seite ist das Meer mit Megina, Salamis mit seinen mächtig

schönen Gebirgslinien; an der anderen Seite dicht hinter der Akropolis der Parnes und ganz entfernt Akrokorinth. Den Abschluß macht, diese hintere, fernere Seite überschneidend, der Abhang des Lykabettoß. Vor ihnen nun in der Mitte mächtig hervortretend erhebt sich die Akropolis mit ihren edeln, scharf bestimmten Felsformen, mit den beiden Säulen des Bacchustempels, des Theaters und den vor Allen mächtigen Trümmern des Parthenon und der alten Mauerzinnen, die den Fels einschließen. An diesen Fels schließt sich der Philopappos mit seinen wunderbar belebten Linien tief in den Vordergrund einschneidend. Vor ihm stehen die Säulen des Jupitertempels und unter der Akropolis sich hinschlängelnd die neue Stadt. Diese aber ist nicht in roh naturalistischer Weise behandelt mit ihren widrigen, königlich bairischen Architecturformen, sondern nur die Formen sind beibehalten und hervorgehoben, die für solch ein Land angemessen und charakteristisch sind. Zwischen der Stadt nun und dem Lykabettoß, den Uebergang zwischen Berg und Thal bildend, liegt ein Kloster auf olivenbekränztem Hügel. Den Vordergrund, vom halbausgetrockneten Glyffus durchschnitten, bilden Olivenwälder und Feigengebüsch, auf der andern Seite mächtige Palmen, am Stamme unten von Pflanzen üppig umwachsen. Staffage ist mit Recht nur sehr wenig angedeutet. Es ist eine Gruppe von sitzenden Weibern mit Kindern in Nationaltracht. Nicht ganz glücklich ist es, daß der Künstler auf den Weg, der vom Vordergrunde in die Stadt hineinführt, einen Zug von Griechen mit einem Kameel gesetzt hat. Das neue Griechenland interessirt uns wenigstens in großen historischen Landschaften noch nicht als solches, wir suchen aus seinen Formen das alte Hellenenthum herauszulesen. In dieses paßt das neu eingebürgerte Kameel nicht. Veranlaßt scheint diese Staffage dadurch zu sein, daß der Maler im Vordergrunde beleuchteten Staub brauchte, um das Grün der Olivenwälder zu

heben und die Töne des Hintergrundes hier wieder herzustellen. Es ist Abendbeleuchtung, die Farben sind daher nur um so heller und klarer, die Wolken sind von dem grüngelblichen Tone, der in südlichen Ländern des Abends die Massen so scharf in sich abschneiden läßt, Stadt und Akropolis liegen noch im Licht, der Olivenwald im Mittelgrund und der Lykabetos liegen im dichten, durchsichtigen Schatten. Auf den vorderen Olivenwald fallen einzelne Streiflichter, die Palmen aber des Vordergrundes stehen ganz und gar in vollem, energischem Glanze. Bei unserm Künstler hat stets die Beleuchtung nur die Bestimmung, die wunderbare Musik seiner Conturen zu heben und die durchsichtige Klarheit seiner Massen nur desto reiner und voller wirken zu lassen. Und wie wirkt dieses Princip erst in einem Lande, dessen Luft so hell und durchsichtig ist, daß sich die alten griechischen Maler den Aether stets als reines Licht, als ganz farbloses Medium dachten.

Verkäuflich im Atelier hat jetzt der Künstler ein anderes Bild von der Akropolis. In der Mitte erhebt sich in mächtig vortretenden, schwungvollen, charakteristisch eingeschnittenen Formen der Hügel der Akropolis mit ihren Felsvorsprüngen, Thürmen, Ruinen und Architecturen, über welche Alle der mächtige Parthenon weit hinausragt. In der Ebene sieht man die Säulen des Jupitertempels, im Vordergrunde mächtig über das Gestein, in stummer Symbolik das Leben der alten Trümmerwelt abspiegelnd. Im Hintergrunde aber ziehen sich die sanft hingelagerten Linien des Hymettos, des Lykabetos und des Pentelicon hin mit ihren wunderbar herrlichen, tiefeingeschnittenen Formationen. Und darüber liegt nun das bläulich grüngelbe Licht des griechischen Himmels ganz horizontal aufgetragen, so daß sich die schönen, klaren Formen der Berge nur desto klarer und reiner in ihm abschneiden.

Mit gleicher Formenschönheit gedacht und componirt ist ein

anderes Bild aus Sicilien, ebenfalls gegenwärtig noch im Atelier des Künstlers zum Verkauf ausgestellt. Das Motiv ist dem Wege zwischen der Bagaria bei Palermo und Termini entnommen. Es ist ein großes, gewaltiges Bild aber voll von echt griechischem, plastischem Geiste, der uns hier so unendlich heimisch und angeboren gemahnt, weil es der Charakter dieser alten Griechencolonie selbst ist. In dieser Klarheit der Formen und Farben war der Künstler nur der getreue Interpret der Sicilianischen Natur. Aber diese große, naturwahre Auffassung ist ein bedeutendes Verdienst, es gehört ein markiger Charakter, ein großer, freier Blick dazu; denn Sicilien war bisher den Landschaftsmalern nur das Eldorado süßer Naturschwärmerei und glänzender Lichteffekte. Ich kenne ein paar Ansichten von Taormina und Palermo von Elsasser. Elsasser war ein namhafter Künstler und in der That ist sein Verlust nicht genug zu beklagen. Aber man vergleiche einmal diese Sicilianischen Landschaften Elsasser's mit diesem Bilde von Willers und dann wollen wir uns fragen, ob unter jenem schmachtenden Himmel oder hier in den kräftigschönen Formen bei Willers das innerste, tiefste Wesen des alten Dorerthums zu Hause ist. Es ist schwer, von diesem Bilde durch bloße Beschreibung einen anschaulichen Begriff zu geben. Die Wirkung liegt durchaus in den schönen Gebirgsformen dieser herrlichen Insel. Es kam hier Alles darauf an, die scharf ausgesprochene Charakteristik, die klare Verständlichkeit dieser Formen ebenso klar, verständlich und charakteristisch hinzustellen. Der Künstler war daher in seinem eigentlichen Elemente. Den Vordergrund bildet eine weite, sanft ansteigende Ebene mit einem Olivenwäldchen, umschlossen von einem eichenbewachsenen Felsbühl auf der einen, von mächtig aufstrebenden, sich im klaren, blaugrünen Himmel scharf abschneidenden Pinien und einer Palme auf der andern Seite. In der Mitte des Vordergrundes steht ein Wald von immer

grünen Eichen, energisch grün, denn hier bedurfte es starker Farbenwirkung, da dieser ganze Vordergrund lichtlos, nur im Hellbunkel ganz allein durch die eigene Kraft seiner Farben für sich wirken muß. Die volle und ganze Lichtwirkung liegt auf den Bergen des Hintergrundes, denn hier war sie nöthig, die schöne Klarheit, die in den Gebirgsformen herrscht, vollständig hervorzuheben und hell zu beleuchten. In der Mitte des Bildes, hoch über Alles hervorragend, liegt der Pizzo di Cane mit wunderbar herrlichen Formen und Einschnitten; vor ihm verfallene, maurische Ruinen, und zu beiden Seiten setzen sich diese prächtigen, scharfen Gebirgslinien, etwas mehr in den Hintergrund gerückt, weit hin fort, auf der einen Seite abgeschlossen von dem obenerwähnten Eichwalde, auf der andern vom tiefgrünen Meere, das sich mächtig hier einbuchtet. Und über all dieser Schönheit ruht der blaugrüne Himmel Siciliens, der diese Formen und ihre Schönheit, ihre Klarheit, ihre plastische Bestimmtheit nur immer noch mehr dem Auge zum Verständniß bringt. Die Schatten dienen in ihrer ernsten Bläue — denn der Schatten selbst ist hell bei solchem Licht — wie bei den Alten nur dazu, die Formen der Fernen verständlicher zu machen und bestimmter zu modelliren.

Dies sind flüchtige Umriffe eines großen Künstlerlebens. Diese fragmentarischen Andeutungen konnten sich nur auf die Hervorhebung seiner eigentlichen Bedeutung und auf einige wenige, einzelne Werke beschränken. Man trete in sein Atelier und man glaubt, in einen großen Bildersaal zu treten. So zahlreich, so liebevoll ausgeführt sind seine Studien; es sind vollständige Bilder. Und dieser echte wahrhafte Künstler ist, wenn auch in der wahren Kunstwelt rühmlich bekannt, doch verhältnißmäßig von der Gunst des Publikums wenig gefördert. Was Wunder

auch! — er ist eben ein ernstester Künstler. Und dazu kommt noch Eins: ihm fehlt alle Kunst, sich selbst auch persönlich zu fördern, sich persönlich in Scene zu setzen, was doch einmal, wie jetzt die Sachen stehen, hier in Rom unerlässlich ist, nicht freilich um wahrhafte Kunstwerke zu schaffen, sondern was eben auch nothwendig, Käufer dafür zu finden. Es ist etwas Knorriges, Knorziges, Ungelenkes in seinem äußeren Wesen, das in unsere modernen Salons und römischen Eisgesellschaften just so paßt, wie eine Gebirgstanne in eine Neapolitanische Landschaft.

Um so mehr freut es uns zu vernehmen, daß des Künstlers Landesherr, der alles Schöne und Wahre in der Kunst hochschätzende und beschützende Großherzog von Oldenburg, diesen Künstler, der seinem Vaterlande und ganz Deutschland zur Ehre gereicht, neuerdings durch Bestellungen zu beschäftigen und zu fördern begonnen hat.

Die Franciscaner in der Kunstgeschichte*).

(1881.)

Es war der Ausdruck der allgemeinen Zeitstimmung, als Dante im elften und zwölften Gesang des Paradieses den heiligen Dominicus und den heiligen Franz von Assisi unmittelbar nebeneinanderstellte als die von Gott gesendeten Kämpen, die die Braut Christi in trüber Zeit aus ihrer Noth erlösten, und an deren Worten und Thaten sich das arme verirrte Volk wieder zurecht fand. Nenne man den Einen, so nenne man auch den Anderen. Dennoch ist es unleugbare Thatfache, daß die Franciscaner auf die Erneuerung und Vertiefung des christlichen Geistes unendlich mächtiger und nachhaltiger eingewirkt haben als die Dominicaner.

Beide große Ordensstifte waren um die gleiche Zeit entstanden; aus den gleichen Ursachen und Antrieben und mit dem gleichen Ziel. Eben jetzt, am Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, stand die Kirche auf dem höchsten Gipfel ihrer äußeren Machtentfaltung, aber im Inneren war sie zerrütteter und zerklüfteter als je zuvor. Je höher das weltliche Ansehen des Papstthums emporstieg, um so unversöhnlicher erhob sich überall der Haß und der Widerstand stets neu auftauchender Secten, die sich durch die schreckhafte Verweltlichung des Papstthums und durch die herausfordernde Glanzsucht der Geistlichkeit in ihrem Gewissen verletzt fühlten und sich aus all dieser gleißenden Weltlichkeit

*) Nord und Süd. Bd. 19, Heft 57.

wieder nach der Einfalt und Reinheit des Urchristenthums zurücksehnten; das ungestüme Vordringen der Waldenser und Albigenser bedrohte sogar die kirchliche Einheit. Die hierarchischen Gewaltmittel, waren sie auch noch so blutig und furchtbar, reichten nicht aus, die vielköpfige Hydra zu tödten. Die große geschichtliche Bedeutung und die rettende That des heiligen Dominicus und des heiligen Franciscus ist es, daß sie das Geistige mit geistigen Waffen bekämpften, daß sie die Reformbedürftigkeit der Kirche anerkannten und, um, wie es bei Dante heißt, das Schifflein Petri auf hohem Meer auf rechter Bahn zu halten, die Kirche selbst von innen heraus zu läutern und zu verjüngen trachteten. Gegen den überall empormuchernden Unglauben stellten sie die überzeugende Kraft und Wärme unerschütterlichen Glaubenseifers, die unermüdlige eindringliche Seelsorge; gegen die ärgerisgebende Habsucht und Besitzfülle der Geistlichkeit stellten sie, ganz dem mahnenden Beispiel der ketzerischen Armen von Lyon folgend, zunächst wenigstens für ihre Orden, als die wahre Nachfolge Christi das Ideal der urchristlichen Besißlosigkeit, das Priesterthum der entsagenden freiwilligen apostolischen Armuth. Einzig aus der mittelalterlichen religiösen Leidenschaftlichkeit ist es erklärbar, mit welcher wahrhaft dämonischen Gewalt und Raschheit diese strengen Weckrufe nach Einkehr und Umkehr sich der Gesinnung der Menschen bemächtigten und durch alle Länder verbreiteten; aber in den ersten Eroberungszügen vor Allem zeigte sich, wie entscheidend es wurde, daß diese Orden, obgleich in Ursprung und Ziel so eng mit einander verbunden, doch so durchaus verschiedenartig waren sowohl in der Grundstimmung, welche ihr Wirken bestimmte und leitete, wie in der Wahl der Kampfweise, welche sie anwendeten. Der scharfe Charaktergegensatz der beiden Heiligen, welchen Dante in die Worte faßt, der Eine sei seraphisch ganz an Gluthen, durch Weisheit sei der Andere auf Erden ein Schimmer von dem Licht der Cherubim,

zieht sich auch durch die Anfänge ihrer Ordensgeschichte. Die Dominicaner gehen ausschließlich auf das Kirchliche, auf die wissenschaftliche Begründung und Vertheidigung der festgestellten Lehre, auf die unbeugsame Erhaltung und Durchführung der strengsten Kirchenzucht und Glaubensüberwachung; die Franciscaner gehen auf tiefe innere Herzensreligiosität; auf Inbrunst gottinnigen Empfindens, auf demüthige selbstlose Frömmigkeit. Die Dominicaner sind die Meister und Führer der theologisirenden Philosophie, der Scholastik; die Franciscaner sind die Führer und Meister der im Schauen Gottes schwelgenden Gefühlstheologie, der Mystik. Dort der heilige Thomas von Aquino, der die Summe des dogmatischen Lehrgebäudes zieht; hier der heilige Buonaventura, dessen ganzes Denken und Empfinden erfüllt ist von dem Verlangen nach dem Aufgehen in Gott oder, wie sich der deutsche Mystiker Eckard so treffend ausdrückt, nach der Vergottung der Seele. Das Wirken der Dominicaner, in soweit sie nicht die immer wachen Schergen der Inquisition sind, setzt Bildung voraus und ist daher auch immer nur auf die Gebildeten beschränkt geblieben; das Wirken der Franciscaner, getragen und durchglüht von gotttrunkener Gefühlsinnerlichkeit, traf tief in das Herz des Volkes, tröstete und erhob die Leidenden und Gedrückten, durchdrang die Massen.

Im Leben und Wandel des heiligen Franz von Assisi sah die glaubensfelige ascetische Christenheit des Mittelalters die lebendige Wiedergeburt Christi. Es ist der Kern und die Triebkraft der sinnigen wunderreichen Legendenbildung, die sich um die Gestalt des Heiligen schlingt, diese Christus-Ähnlichkeit immer bestimmter und absichtlicher herauszugestalten.

Die Menschen flüchteten sich um so begeisterter und beglückter in diese Religion der Liebe und Demuth, der glühend schwärmerischen Andacht und Gottinnigkeit, je wilder und blutiger ringsum die Gräuel unausgesetzter Kriege und Bürgerkriege wütheten.

Man suchte und fand das höchste Lebensideal in der Santa pazzia, in der heiligen Thorheit, die die Niedrigkeiten der Welt verachtet und sich einzig den Weg für das Paradies bereitet.

Und wenn im Jahre 1258 plötzlich von Perugia aus jene fanatischen Schaaren der sogenannten Flagellanten oder Geißler hervorbrachen, welche zu Tausenden, Männer und Frauen, Greise und Kinder, alltäglich und allnächtlich unter erschütternden Bußgesängen und unter den entsetzlichsten Selbstgeißelungen die Straßen durchzogen, so ist auch diese wahnwitzige Verzerrung nur ein Beweis, wie bis in das Innerste das Volk zerknirscht war von dem Gefühl der Sündhaftigkeit und wie reumüthig es lechzte nach der Barmherzigkeit der verzeihenden göttlichen Gnade.

Von dieser tiefen Erregung hätten Dichtung und Kunst unberührt bleiben können?

Hier vor Allem ist die tiefe kirchengeschichtliche Wendung auch eine entscheidend kunstgeschichtliche.

Es ist überall anerkannt, welche bedeutende Stellung die Franciscaner in der Geschichte der Dichtung einnehmen. Als ringsum das weltliche Lied der Troubadours blühte, erstanden in Umbrien, in der Mark, in Oberitalien aus der hochgestimmten religiösen Begeisterung der Franciscaner geistliche Sänger, welche nicht von der irdischen Liebe sangen, sondern von der himmlischen, vom Lob Gottes und der Heiligen, von den Freuden und Schmerzen der Jungfrau Maria, von den Seligkeiten des Paradieses und von den Schrecken der Hölle, und darum schon von den Zeitgenossen *Giullari di Dio*, *Joculatores Domini*, geistliche Minnesänger, genannt wurden. Wer vergißt je das schreckenvoll erhabene, bis in das innerste Mark erschütternde *Dies irae*, *dies illa*? Wer vergißt das tief rührende, ernst feierliche *Stabat mater dolorosa*? Wie schafft sich mit zwingender Naturgewalt die unergründliche Tiefe der Empfindung die einzig angemessene

Form des machtvoll malenden Reimgefüges, das unwiderstehlich und unverlierbar in jedes führende Herz dringt. Es ist die Glanzzeit der kirchlichen Hymnendichtung. Und an die Seite des feierlich kirchlichen lateinischen Liedes stellt sich fortan auch in der geistlichen Dichtung das volksthümlich italienische Lied. In den öffentlichen Processionen als Lob- und Bußgesang (Lauda) gesungen, ist es recht eigentlich der dichterische Ausdruck des bedrängten und hoffenden schwärmerischen Volksgefühls. Der Trefflichste unter diesen volksthümlichen Franciscanerdichtern des dreizehnten Jahrhunderts ist Jacopone da Todi, der Dichter des Stabat mater. Seine Lieder sind ein Höchstes religiöser Lyrik; die Religion schwärmerischer gotterfüllter Herzensineinfalt, der Jubel der frommen Seele, die nach dem Herrn fragt, die selige Lust an Leid und Buße, an Selbstverachtung und Sinnentödtung, das Schwelgen in der Wonne der heiligen Thorheit. Vgl. Ausgewählte Gedichte Jacopones da Todi. Deutsch von C. Schlüter und W. Stord. Münster 1864.

Und zugleich erhebt sich, besonders in Umbrien, an der Stelle des lateinischen liturgischen Dramas der Geistlichkeit das geistliche Drama der Laien in der Volkssprache, die Lauda drammatica. Und ebenso erstehen in der Volkssprache immer zahlreichere Bearbeitungen der heiligen Legenden, wahre Meisterwerke novellistischer Erzählung. Die fromme Phantasie ist bestrebt, sich die heiligen Vorgänge klarer vor das Auge zu stellen und ihre Stimmungen und Beweggründe liebevoll nachzuempfinden.

Wer von den Vorgängern Dante's spricht, spricht von der Herrlichkeit und Keimkräftigkeit dieser Franciscanerichtung.

Jedoch die Stellung der Franciscaner in der Geschichte der bildenden Künste ist noch mächtiger und nachhaltiger.

Die Franciscaner haben nicht eine so stattliche Reihe schaffender Künstler aufzuweisen, wie die Dominicaner; aber vornehmlich aus dem vertieften Innenleben, das durch die

Franciscaner erweckt war, erquoll jene durchgreifende Erinnerung und Durchgeistigung der künstlerischen Motive, welche in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts die italienische Kunst aus der Enge der byzantinischen Fesseln erlöste und zu freier volksthümlicher Eigenart führte.

Bereits der erste große Bau, welchen die Franciscaner errichteten, die Grabkirche des heiligen Franz auf der Höhe von Assisi (1228), ist der Einzug der Gothik, die soeben in Frankreich und in Deutschland machtvoll emporgeblüht war, auch in Italien. Die Gothik ist fortan bindend geblieben für alle Kirchen- und Klosterbauten, nicht bloß der Franciscaner, sondern auch der Dominicaner, und hat sich in diesen Bauten zu dem eigenartigen Stil der sogenannten italienischen Gothik entwickelt, deren Schönheit und Berechtigung Jeder anerkennen wird, der sein Auge nicht einseitig an nordischen Bauten gebildet hat. Man kann es vielleicht beklagen, daß der herrschende romanische Stil eben jetzt, da er wieder zu den schönheitsvollsten antikisirenden Formen zurückkehrte, gewaltsam unterbrochen und verdrängt wurde; gewiß ist, die Gothik war die naturnothwendige Monumentalität der neuen verinnerlichten Sinnesweise.

In der Plastik der gleiche Umschwung von der antikisirenden Richtung Niccolo Pisano's zu der bewegteren Leidenschaftlichkeit seines Sohnes Giovanni Pisano.

Doch das reichste und eigenthümlichste Leben entfaltete sich in der Malerei.

Giunta Pisano, Jacobus Torriti, Cimabue, und alle die Meister, welche als die Begründer der neuen italienischen Malerei genannt werden, stehen mit den Franciscanern in engster Verbindung. Giotto, obgleich er, wie sein Gedicht über die Armuth bezeugt, die Einseitigkeiten und Ueberspannungen des Ordens klar durchschaute, wurzelt in seiner künstlerischen Richtung durchaus im Franciscanerthum.

Wie der feierliche Goldgrund verschwindet, und der Schauplatz der heiligen Vorgänge in die Wirklichkeit der irdischen Welt verlegt wird, so erscheint jetzt auch das Seelenleben der heiligen Gestalten lediglich von rein menschlichen Stimmungen und Beweggründen bedingt; das Streben der Kunst ist, dieser psychologischen Charakteristik den zwingenden physiognomischen Ausdruck zu geben. Nicht mehr die strenge abweisende Erhabenheit der alten Mosaiken, sondern die traute Nähe des eigenen menschlichen Gemüthslebens; nicht mehr der trockene Schematismus der abgebrauchten byzantinischen Typen, sondern die gewinnende Frische naiver scharfer Naturbeobachtung und rastlos ringenden Erfindungsseifers.

Zu derselben Zeit, da Dante im „Neuen Leben“, wie man geistreich gesagt hat, den Menschen entdeckte und für die vielverschlungenen geheimnißvollen Gänge des menschlichen Herzens den verklärend dichterischen Ausdruck fand, schuf Giotto jene gewaltigen erzählenden Fresken, deren psychologische Tiefe und Vielgestaltigkeit bis auf Raffael nicht wieder erreicht worden.

Und es ist nicht zu vergessen, daß gar viele jener großen Motive, welche erst in der Renaissance zur vollen Ausbildung kamen, schon hier in der gläubigschwärmerischen Franciscanerphantasie ihren Ursprung haben.

Die vornehmste Quelle jener entzündenden neuen christlichen Kunstmythologie, durch welche die italienische Renaissancekunst so groß geworden, ist das berühmte Buch Buonaventura's „Meditatio Vitae Christi“ (Opp. Pelletier. Tom. 12); dasselbe Buch, aus welchem auch Jacopone da Todi und die geistlichen Schauspiele des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts (Sacre Rappresentazioni) ihre belebten dramatischen Schilderungen schöpften.

Buonaventura's Leben Christi ist eine novellistische Ausführung der Umriffe der biblischen Erzählung. Es erfindet nicht neue

Begebenheiten, aber es malt die überlieferten individueller aus; mit feinem Blick und sinnigem Verständniß für die inneren Seelenbewegungen der Handelnden. Ein solches Buch konnte nur eine Zeit schaffen, in welcher die Legendenbildung noch thätig war.

Es ist eine unscheinbare Thatsache, aber eine den mächtigen künstlerischen Einfluß Buonaventura's unzweideutig beweisende, daß in den Darstellungen der heiligen drei Könige fortan die Anbetenden als Zeichen der Huldigung und Verehrung dem Kind den Fuß küssen, während die Katakombenbilder und die Bilder des byzantinischen und romanischen Stils bisher immer nur ganz ausschließlich das Darbringen der Geschenke dargestellt hatten. Das Motiv des Fußkusses stützt sich auf das 10. Capitel der *Meditatio* (a. a. D. S. 522). Die berühmte Darstellung der heiligen drei Könige von Gentile da Fabriano in der Akademie zu Florenz, die inschriftlich aus dem Jahre 1423 ist, stimmt Zug für Zug mit dem Entwurf Buonaventura's.

Von Buonaventura stammt vor Allem auch jene fruchtbarste Erweiterung des Madonnenideals, welche sich nicht mehr einzig auf die Darstellung der feierlich thronenden Muttergottes beschränkt, sondern mit ergreifender Innigkeit die tiefe Poesie dieses geheimnißvollen Mutterglückes schildert. Die holde junge Mutter, die in süßer Seligkeit ihr Kind liebt und kost, und doch, weil sie weiß, daß dieses Kind Gott ist, es in demuthsvoller Ehrfurcht verehrt und anbetet.

Die betreffende Stelle Buonaventura's lautet (a. a. D. S. 523): »D, mit welcher Sorgfalt und Emsigkeit wachte die Mutter über den Jesusknaben und zugleich mit welcher Ehrerbietung und Furcht! Mit gebeugtem Knie (*flexis genibus*) nahm sie ihn, von dem sie wußte, daß er ihr Gott und ihr Herr sei, in Empfang und legte ihn in die Wiege; und zugleich mit welcher Liebe und mütterlichen Zuversicht erfaßte sie ihn, küßte ihn,

herzte ihn, von dem sie wußte, daß er ihr Sohn sei! Wie oft blickte sie ihm in das Angesicht, wie oft berührte sie die Glieder seines heiligen Körpers! Mit welcher Lust nährte sie ihn! Sie empfand in der Nahrung eines solchen Sohnes eine solche Süßigkeit, wie sie kein anderes Weib empfinden kann.« Wir finden die gleiche freudige Ausmalung der Mutterseeligkeit Marias in den Gedichten Jacopone's da Todi und in der bekannten Hymne *Stabat Mater speciosa*, dem herrlichen Gegenbild des *Stabat Mater dolorosa*.

Wir wissen, mit welcher unerschöpflichen Liebe und Freude die Frührenaissance immer und immer auf dieses Motiv zurückkommt, wie die heilige Jungfrau liebend auf das Kind blickt und gläubig vor ihm niedergesunken ist in warmer Andacht; durchbebt von dem wundersamen Doppelgefühl schützensder mütterlicher Liebe und demüthig ergebener Ehrfurcht. Es ist überaus bedeutsam, daß es vornehmlich umbrische Maler waren, welche dieses Motiv mit entschiedenster Vorliebe behandelten. Gentile da Fabriano hat es zuerst angewendet, 1423 in einer Predella zu seinem berühmten Bilde von der Anbetung der heiligen drei Könige und in einem kleinen Marienbilde, das sich jetzt in der Pia Casa della Misericordia zu Pisa befindet. In Pietro Perugino und Pinturricchio fand es seine höchste Verklärung.

Und wir wissen, welch eine unermessliche Fülle lieblichster und gedankentiefter Madonnenbilder, nicht bloß in der italienischen, sondern auch in der deutschen Kunst, hervorgegangen ist aus der Darstellung jenes rein menschlichen holden Zusammenseins von Mutter und Kind, die sich allmählig in folgerichtiger Entwicklung zur Darstellung der heiligen Familie vertiefte. Und auch hier ist es wieder bedeutsam, daß es Fra Filippo, ein Franciscanermönch, war, der zuerst in diese hoheitsvolle Familienidylle den kleinen Johannisknaben zog, als kindlichen

Spielgenossen, aber als Spielgenossen, der in träumerischer Unbewußtheit ehrfurchtsvoll vor dem Christuskinde sein Knie beugt und mit dem Spielwerk des Kreuzes auf das kommende Erlösungswerk deutet.

Aus diesem Boden erwuchsen die unvergleichlichen Madonnenbilder Raffael's.

Das neue Museum in Dresden*).

Drei kritische Betrachtungen.

(1855.)

I.

D e r B a u.

Das neue Museum in Dresden ist unbedingt eines der schönsten und großartigsten Bauwerke, welche die gesammte neuere Kunstgeschichte aufzuweisen hat. Sachsen kann stolz sein; Sachsen hat durch diesen Bau am meisten sich selbst geehrt. Eine hochherzige Regierung hat den Plan angeregt; hochherzige Stände haben ihn inmitten der schwersten Zeiten bewilligt; und geniale Künstler haben ihn so begeistert und schönheitsvoll ausgeführt, daß jetzt ein Kunstwerk vollendet vor uns steht, ebenbürtig den großen Kunstwerken, zu deren würdiger Umschließung und Aufbewahrung es erbaut ist.

Es ist noch Allen lebendig im Gedächtniß, was für lebendige Rede und Widerrede früherhin über die Wahl des Bauplatzes geführt wurde. Jetzt werden wohl die Meisten es als ein ganz besonderes Glück preisen, daß unter den vielen vorgeschlagenen Bauplätzen schließlich der Zwingerplatz den Sieg davon trug. Er liegt im lebendigen Stadtverkehr und hat doch die Ruhe und Stille, die für jede beschauliche Kunststimmung unerläßlich ist. Für das Gebäude selbst entstand durch die Wahl dieses Platzes der große Vortheil, daß, wie es seinerseits den Zwingerbau angemessen fortbildet, es nun

*) Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung.

auch umgekehrt an diesem für sich eine angemessene Ergänzung gefunden hat. Tritt man zum Zwingerthor ein, so erscheint uns der ganze Zwingerbau, der ja auch in der That ursprünglich nur zum Vorbau eines beabsichtigten großen Königspalastes bestimmt war, als ein heiliger Vorhof, der dem Eintretenden Weihe und Stimmung giebt und ihn von allem Geräusch und Trudel der profanen Außenwelt abschließt; gleichwie der griechische Tempel von einem heiligen Tempelbezirk umgeben war, der das Gemüth des Eintretenden vorerst zur würdigen Aufnahme der Gottesfeier vorbereiten und stimmen sollte. Die hier im Sommer aufgestellte Orangerie, die Springbrunnen, die große Erzstatue tragen das Ihrige dazu bei, die Aehnlichkeit mit einer solchen heiligen Tempelumfriedigung noch zu erhöhen und dadurch die vom Künstler beabsichtigte Wirkung lebendig und eindringlich zu machen. Und ebenso günstig wirkt die andere der Elbe zugekehrte Seite, die gleichfalls durch einen, wenn auch kleineren, Rasenvorsprung von dem Alltagsverkehr gesondert ist. Sie giebt dem schönsten und architektonisch bedeutendsten Theil Dresdens, der Brücke, der katholischen Kirche und dem Theater einen großartigen Abschluß und Hintergrund und vollendet die hier zusammengestellten Prachtbauten zu einer ruhig massenhaften, in sich wunderbar einheitsvollen Gesamtwirkung, die sich um so mächtiger darstellen wird, wenn es dereinst gelingt, die niedrigen und kleinlichen Häuser des sogenannten italienischen Dörfchens und die zwar an und für sich sehr schöne, ionisch anmuthige, hier aber nichtsdestoweniger durch die Fremdartigkeit ihres Baustils störende Hauptwache zu entfernen.

Der Stil, in dem das Museum gebaut werden mußte, war durch den Stil des Zwingerbaues bereits sehr bestimmt vorgezeichnet. Semper, der mit dem Entwurf des Bauplans betraut wurde, hatte eine äußerst schwierige Aufgabe; aber er hat sie mit bewunderungswürdig genialer Meisterschaft gelöst.

Es war wahrlich keine Kleinigkeit, sich hier an die gebotenen Bedingungen einheitsvoll anzuschließen und in diesen oder vielmehr trotz dieser ein durchaus edles und gewaltiges Kunstwerk zu schaffen. Der Zwinger, wie er als Vorhof dem Künstler fertig gegeben war, ist im koketten Rococostil des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts gebaut, ja man kann ihn eine Dithyrambe des Rococo nennen. Der steif anmuthige Menuettschritt, die schmachtend silberfarbige Allongeperücke und der zierliche Galanteriedegen des französischen Marquis ist hier gleichsam in Stein gegraben; das Malerische übermachtet das Architectonische, die Ornamentik die ruhige Massenhaftigkeit. Der neue Bau mußte, um dem Eindruck des Ganzen die nöthige Einheit und Harmonie zu sichern, die einmal angeschlagene Tonweise fortspielen; und zugleich mußte doch diese Tonweise reiner, edler und massenhafter gehalten werden. Unsere Zeit, die inzwischen durch eine tiefere Einsicht in den Zauber der griechischen Kunstwelt zu einer gebiegeneren Formenerkenntniß gelangt ist, konnte nicht bauen, wie jene wunderliche Popszeit, die ganz und gar von dem kräuselnden Künstlerauge des Peruquiers beherrscht wurde. Wie überraschend sinnig hat es Semper verstanden, die vorgeschriebene Formengebung innezuhalten und sie doch zu veredeln und zu läutern, sie instinctiv nachzuempfinden und sie freischöpferisch fortzubilden! — Diese innige Verbindung des Alten und Neuen, die den schwindelnden Jugendrausch des Zwingerstils gleichsam nur zur klaren und freien Heiterkeit gereifter Manneswürde verklärt und erhoben hat, ist ein fast beispielloses Zeugniß der genialsten Künstlerbegabung. Schwierigkeiten, an denen untergeordnete Talente erlahmen, sind für den echten Genius nur ein um so lockenderer Anstoß zu mächtigster Kraftentfaltung.

Einem solchen gewaltigen Werk gegenüber können wir uns mit dem ersten allgemeinen Eindruck nicht begnügen. Unab-

läßig reizt es, das Geheimniß dieser Kunstschönheit uns näher zum Bewußtsein zu bringen.

Wir treten zuerst vor die dem Zwingerbau zugekehrte Südseite. Jetzt, da wir erkannt haben, daß die Zwingergebäude nur die stimmenden Propyläen des neuerbauten Kunsttempels sind, können wir nicht im Zweifel sein, daß diese Seite die Hauptseite ist. Der Künstler hat sie auch überall als solche behandelt. Mit Recht trägt daher nicht die dem Theaterplatz zugewendete Nordseite, sondern diese südliche Zwingerseite an ihrer Stirn die goldene lateinische Inschrift, die uns den königlichen Bauherrn und den öffentlichen Zweck des Gebäudes nennt.

Stolz und gewaltig und doch einfach ruhig und freundlich anmuthig, lebendig und reich gegliedert und doch klar und harmonisch steht der schönheitsvolle Bau vor uns. Die Kernform ist ein in ruhiger Massenwirkung fortschreitendes Oblongum. Aber wie reizvoll ist diese ruhig fortschreitende Kernform gegliedert! Den Grund und Untersatz bildet ein mächtiger Quaderbau aus kolossalen, nur mit dem Spitzhammer bearbeiteten Sandsteinblöcken, eine sogenannte Rustica. Dies sichert dem Bau von vornherein das wohlthuende Gepräge unzerstörbarer Festigkeit. Und auf dieses mächtige Untergeschoß, das an beiden Seiten des Portals durch je zehn Rundbogenfenster belebt und durchbrochen ist, setzt sich dann, durch äußerst wirkungsreiche Ornamentik verbunden, das Obergeschoß auf. Hier werden die Fenster ebenfalls im Rundbogenstil behandelt, von höchst anmuthigen, fein profilirten ionischen Säulen getragen; und zwischen den einzelnen Fenstern erheben sich wieder größere Säulen, deren prachtvolle korinthische Capitale das reich gegliederte krönende Deckengebälk stützen. Ueber diesem ersten Gesims tritt die Mauer etwas zurück. Aus dieser entspringt sodann ein zweites mit licht durchbrochener Balustrade, die die Höhenrichtung des Baues ebenso heiter als kräftig abschließt.

Dieselbe reiche Gliederung zeigt auch die Längenrichtung. Es wirkt vortrefflich, daß sich die beiden Endseiten durch leisen Vorsprung von der Grundfläche abheben. Der Bau erhält dadurch eine feste Umrahmung; der architektonische Rhythmus erklingt in vollen Schlußaccorden. Und mächtiger noch springt in der Mitte der langen Fassade der Portalbau hervor. Er ist in Art eines römischen Triumphbogens gehalten; ein hohes und geräumiges Mittelthor mit zwei niedrigeren und engeren Seitenthoren. Dieser Portalbau erhebt sich, reich mit korinthischen Säulen geziert, den einzelnen Stockwerken entsprechend in scharfbezeichneten Absätzen bis in den Decken- und Dachbau; und über ihm ragt eine Kuppel hervor, die durch diese thurmartige Haltung des Portals eingeleitet und gerechtfertigt wird. Diese Formen und Massen sind so reich, daß wir gar nicht satt werden können, sie immer und immer wieder zu beschauen und innerlich nachzuempfinden.

Ein Bedenken können wir jedoch nicht unterdrücken. Einzelne Fenster des Obergeschosses werden unangenehm durchschnitten von den schrägen Linien, in denen im Innern des Hauses die Treppe aufsteigt. Warum legte der Künstler nicht eine Freitreppe an? Der Zwingerbau verbot diese Freitreppe nicht; er forderte vielmehr durch seine eigenen Freitreppen dazu auf. Und der Vortheil für die innere Einrichtung wäre unermesslich gewesen.

Gehen wir nach der Nordseite hinüber.

Diese ist die eigentliche Schaufseite. Dem großen Theaterplatz und der Elbbrücke zugekehrt, tritt sie Allen sogleich am augenfälligsten entgegen.

Architektonisch aber ist sie weniger fein gegliedert als die Südseite. Schon die beiden Schmalseiten, die in ihrer einfacheren Behandlungsweise der reichen Hauptfassade weit nachstehen, weisen uns darauf hin, daß wir hier eine größere Einfachheit zu erwarten haben. Diese Nordseite ist zusammengehaltener, massenhafter. Der Grund dieser veränderten Formengebung ist

klar. Sie war bedingt durch die baulichen Umgebungen; denen sich diese Nordseite als organisch verbundenes Glied anreihen sollte. Der große Platz, das Theater, die katholische Kirche mit ihren schwereren Massen und größeren räumlichen Ausdehnungen verlangte ein massenhafteres Gegengewicht als der leicht hingehauchte Lokette Zwinger. Deshalb überwiegt hier der ruhige Quaderbau; die Massenwirkung wird nicht, wie auf der Südseite, durch wirksame Mauerabsätze und doppelte Gesimskrönung belebt und unterbrochen. Und in gleicher Weise beschränkt sich auch die decorative Charakteristik. Die Fenster werden nicht getragen von weich ionischen Säulen, sondern nur von mäßig vortretenden Pilastern mit korinthischen Capitälern; und unter einander sind sie nicht, wie auf jener Seite, durch freistehende korinthische Säulen getrennt und verbunden, sondern nur durch bescheidene, wenn auch sehr edle und höchst anmuthende Arabeskenverzierung. Müßte man nicht fürchten, daß dieser Ausdruck Mißverständniß hervorruft, so möchte man fast sagen, die Südseite ist von ionischer, die Nordseite von dorischer Haltung.

Es ist ein herrliches Zeugniß von dem feinen Stilgeföhle des Künstlers, daß er den von außen gebotenen Bedingungen der architektonischen Umgebung so einsichtig gerecht ward. Hier und da hat man aber, wie es scheint, nicht ganz ohne Fug den Vorwurf erhoben, daß diese Zurückhaltung sogar zuweilen allzu streng ist. Daraus sind manche bedenkliche Uebelstände entsprungen. Der schlimmste Fehler dieser Art ist das auf dieser Seite durchgeführte Motiv der Fensterbehandlung. Von den Fenstern des Obergeschosses hat immer nur das eine um das andere eine Pilastereinfassung, die ein vorspringendes Giebelgebälk krönt. Die übergangenen Fenster erscheinen dadurch gewissermaßen als rechtlos, als nur verstohlen eingeschmuggelt; und die Linie jener Giebelkrönung wird fortwährend durchbrochen und wirkt deshalb unschön. Und nicht minder tadelnswerth ist es, daß hier der Portalbau nicht

hoch genug gipfelt. Die Kuppel erscheint von dieser Seite als gewaltsam und unvermittelt. Semper hat sich, wie man erzählt, hart darüber beklagt, daß dieser Kuppelbau aus äußeren Rücksichten nicht so großartig ausgeführt sei, wie er von ihm entworfen und beabsichtigt war. Schwerlich aber wäre, auch wenn man dem ursprünglichen Plan treu blieb, dieser störende Eindruck des Gewaltigen und Unvermittelten gehoben worden.

Was aber wollen diese kleinen Mängel gegen die großartige Gesamtwirkung sagen? Je tiefer und lebendiger wir uns in diese architektonische Formenwelt hineinschauen, desto reiner und freudiger wird unsere Bewunderung. Unsere Zeit ist so arm an wahrhaft monumentalen Bauwerken. Hier haben wir ein solches großes monumentales Werk. Mit Dank müssen wir anerkennen, wie glücklich schon das Baumaterial, der schöne sächsische Sandstein, dieser Monumentalität entgegenkam; die äußere Scheinarchitektur, wie sie jetzt noch fast überall im Schwunge ist, war dadurch von Hause aus abgeschnitten. Aber nichtsdestoweniger bleibt es ein gar nicht genug zu bewunderndes Verdienst des genialen Meisters, daß er diesen Sandsteinbau bis in das Einzelne hinein mit sorgsamster Liebe behandelte und durchbildete. Wilhelm Lübke tadelt in einem übrigens vortrefflichen Aufsatz im Deutschen Kunstblatt (1855, Nr. 4) die Anlage der Rustica. Dieser Tadel ist durchaus ungerecht. Gerade der Sandsteinbau bot ganz von selbst die Hand zu diesem mächtigen Unterbau; der Künstler durfte dieser Lockung um so williger folgen, da das Motiv der Rustica dem Stil des anliegenden Zwingerbaues nicht widerspricht, sondern ihn nur aus seiner Entartung zu der ursprünglichen Reinheit der italienischen Renaissance zurückführt. Und wie wunderbar feinsinnig hat der Künstler die verschiedenen Farbenlagen seines Materials benutzt. Die Rustica dunkel, die Mauermassen gelblich, das Decorative ins Weiße spielend. Wie maßvoll und zugleich wie malerisch!

Dies ist der architektonische Eindruck, so weit es möglich ist, ohne Zeichen und Bild ihn in die dürftige Beschreibung des Wortes zu bannen.

So gewaltig aber dieser Bau an sich ist, er wäre unvollkommen, wollte er sich nicht den beredteren Formen plastischer Bildwerke anschließen.

Diesem unwillkürlichen Hinstreben der Baukunst zur Plastik hat Semper in wirksamster Weise Rechnung getragen. Wie der griechische Tempel durch Giebelgruppen und durch Fries- und Metopenbilder ausdrucksvoll sagt, welchem Gott er geweiht ist, so erzählen auch hier an unserem Kunsttempel zahlreiche Bildwerke, zu welcher hehren Bestimmung dieser herrliche Bau erbaut wurde.

Ueber diese Bildwerke wird ein zweiter Aufsatz näher berichten.

II.

Die Bildwerke.

Die Bildwerke ergänzen den stummen tektonischen Rhythmus. Die Baukunst ist eine verhältnißmäßig arme Kunst; sie kann mit ihren Formen und Maßverhältnissen nur eine ganz allgemeine, elementare, fast möchte man sagen, nur eine rein musikalische Stimmung erreichen. A. W. Schlegel hat sie daher mit Recht eine erstarrte, d. h. eine in Stein gehauene Musik genannt. Wie der musikalische Ton nach dem erklärenden Worte strebt, um die unbestimmte Empfindung zur klaren Bewußtheit des Begriffs und Gedankens zu erheben, so strebt das Bauwerk mit innerster Nothwendigkeit nach der erklärenden Beihilfe bildnerischen Schmuckes.

Klar und zwingend predigt die Bauform, daß wir es hier mit großen, öffentlichen, idealen Zwecken zu thun haben. Aber

erst die Bildkunst führt uns in beredter Bildnerschrift vor, daß diese idealen Zwecke eine würdige Feier der Kunst sind, daß dieser Bau zum Sitz und zur Behausung der vorzüglichsten Kunstwerke erbaut ist.

Auch in dieser Beziehung bethätigt es sich als äußerst sinnig, daß der Baumeister den mächtigen Portalbau als Triumphbogen behandelt hat. Das römische Triumphthor verherrlichte in seinen Bildwerken die geschichtliche Bedeutung und Großthat des triumphirenden Feldherrn. Unser Triumphthor ist ein Triumphthor der Kunst geworden durch die bildnerische Verherrlichung ihres schöpferischen Lebens und Webens und ihrer vollendetsten Meister.

Dresden hat das seltene Glück, in Hähnel und Rietschel zwei der gewaltigsten Bildner zu besitzen. Beide haben in diesem durch den Bau bedingten großartigen Bildercyklus in herrlichster Eintracht zusammengewirkt. Das Ganze ist in Erfindung und Ausführung so durch und durch übereinstimmend und einheitsvoll, wie die gesammte Kunstgeschichte wohl nur sehr weniger Beispiele eines ähnlich einheitsvollen Zusammenwirkens sich rühmen kann. Es ist eine Lust und eine Freude, sich immer tiefer und tiefer in den inneren Zusammenhang und in die strenge Folgerichtigkeit dieser ebenso sinnig erdachten, als fein durchgeführten Composition hineinzuschauen.

Die Aufgabe war schwer und bedeutend. Das neue Museum umschließt die Gemäldegalerie, das Kupferstichcabinet und das Mengs'sche Museum der Gypsabgüsse, also die höchsten Kunstwerke aller Zeiten. Die Bildwerke mußten daher die Entwicklung der alten und neuen Kunst in gleicher Weise zur Darstellung bringen und sich dabei überall aufs innigste den gegebenen Baubedingungen unterordnen.

Es zeugt von dem warmen Formgefühl unserer Künstler, daß sie die reichere und innigere Südseite ausschließlich der christlich

romantischen, die ruhigere und massenhaftere Nordseite dagegen ebenso ausschließlich der antik classischen Kunst zuertheilen.

Wir treten zuerst vor die Südseite. Sie ist, wie wir wissen, die Hauptseite des Baues. Der Entwurf des hier dargestellten Bilderzyklus stammt von Hähnel.

Der Triumphbogen, der die Spitze und den Ausgangspunkt dieser Composition bildet, ist dem Unter- und Obergeschoß des Baues entsprechend in zwei große Absätze gegliedert. Das untere Geschoß enthält das große Hauptthor und die zwei kleineren Nebenthore. Vier schlanke korinthische Säulen, in der vollen und kräftigen Bildung römischer Werke behandelt, erheben sich zu den Seiten dieser Eingänge auf hohen Postamenten. Sie tragen vier ähnliche Säulen, die dem Obergeschoße zukommen. Die Eintheilung dieses oberen Geschoßes entspricht genau der Eintheilung des unteren. Ueber dem Hauptthore thront ein großes Rundbogenfenster; über den beiden Seitenthoren zwei statuengeschmückte Nischen. Den Abschluß bildet eine mit der goldenen Bauinschrift versehene, über den Gesims des Dachbaues hinausragende mächtige Attika.

Als die bedeutendsten Hauptgestalten treten uns sogleich die beiden in den Nischen stehenden, acht Fuß hohen Kolossalgestalten Raffael's und Michel Angelo's entgegen.

Nicht bloß der äußeren Größe nach, sondern auch in ihrer inneren Bedeutung. Wir brauchen die Bildwerke des Portals und der ganzen Fassade nur flüchtig zu überblicken und wir gewinnen von allen Seiten die unabweisbare Ueberzeugung, daß von diesen beiden Hauptwerken alle übrigen Bildwerke ausgehen und sich folgerichtig auf sie zurückbeziehen.

Raffael und Michel Angelo sind hier nicht bloß als die vollendetsten Meister der mittelalterlich italienischen Kunstentwicklung erfaßt, sondern zugleich als die hervorragendsten Träger und Vertreter zweier entgegengesetzter, aber sich gegenseitig ergänzen-

der Richtungen. Raffael ist der Träger und Vertreter jener unmittelbaren, naiven, glücklich in sich befriedigten Seelenstimmung, die heiter und klar den inneren Frieden in still lieblichen, naiv anmuthigen Formen verkörpert. Michel Angelo dagegen ist der Träger und Vertreter jener zweiten grundverschiedenen Richtung des unablässig erregten titanischen Ringens und Stürmens, das, mit der Enge des Lebens in Zwiespalt, selbstbewußt über die Beschränktheit der menschlichen Natur hinausstrebt und alle seine ernstesten und großartigen Gebilde mit den ahnungsvollen Schrecken einer unerreichbaren Unendlichkeit durchhaucht und durchschauert. Raffael ist, um in der Sprache der neueren Aesthetik zu reden, der Träger und Vertreter des anmuthig Schönen, Michel Angelo der Träger und Vertreter des dämonisch Erhabenen.

Dieser tiefgreifende Gegensatz ist für die Erfindung und Anordnung aller übrigen Bildwerke maßgebend geworden. Derselbe Grundgedanke wiederholt sich in den verschiedenen Darstellungen in den allerverschiedenartigsten Schattirungen und Steigerungen.

Auf den Postamenten der vier unteren korinthischen Säulen treten uns, links vom Beschauer, auf der Seite Raffael's der heilige Georg und die alttestamentliche Judith entgegen, denn beide siegten nach der alten Ueberlieferung über ihre finsternen Feinde durch die Gewalt ihrer Schönheit; dagegen rechts, auf der Seite Michel Angelo's, der nordische Siegfried und der gewaltige Simson. Darauf folgen, wenn man weiter von unten nach oben aufsteigt, die Darstellungen in den Bogenzwickeln der Seitenthore. Wir sehen hier die Sibyllen, als die Symbole der göttlichen Offenbarung; links auf der Seite Raffael's anmuthig und klar, als die Offenbarerinnen der Liebe und des Friedens, rechts auf der Seite Michel Angelo's ernst und gewaltig als die Offenbarerinnen des strengen Gesetzes und des unablässigen Kampfes. Ebenso sind die beiden Siegesgöttinnen, die die Zwickel des Hauptthores schmücken, verschieden gebildet; die

Siegesgöttin der linken Seite reicht Raffael die Palme des Friedens, die Siegesgöttin der rechten Seite dagegen Michel Angelo den krönenden Lorbeer. Ueber den Nebenportalen erheben sich zwei schmale Frontflächen; sie führen uns nach dem lockenden Vorbild der Alten geschäftige Knaben vor, wie sie in neckischem Spiele die Arbeiten und Berufsarten der werktätigen Männerwelt nachahmen; links auf der Seite Raffael's wird durch sie die Werkstätte des Malers, rechts auf der Seite Michel Angelo's die Werktätigkeit des Bildners und Baumeisters versinnbildlicht. Nach diesem Fries kommen zwei Medaillons; rechts auf der Seite Raffael's die drei Grazien darstellend, links auf der Seite Michel Angelo's dieselben individueller entfaltet, als die drei bildenden Künste, in denen allen in gleicher Weise Michel Angelo sich als Meister bewährte.

So weit das Untergeschoß. Im oberen Geschoß erhebt sich auf der linken Seite über der göttlichen Gestalt Raffael's in einem Medaillon der sich in göttlicher Berausung heiter empor-schwingende Pegasus als das griechische Sinnbild jener klaren Heiterkeit, die das innerste Lebensgeheimniß aller glücklich schönen Kunstbildung ist; rechts über Michel Angelo die seltsame Sphinx als Andeutung des Geheimnißvollen und Räthselhaften, das uns in allen seinen Werken mächtig ergreift; und in den Bogenzwickeln des großen Mittelfensters, den Siegesgöttinnen des unter ihm liegenden Hauptthores entsprechend, lagern die beiden Schutzengel der gefeierten Meister, links der milde Erzengel Raphael, rechts der gewaltige Erzengel Michael. Auch die Reliefs, welche oben die Balustrade verzieren, spiegeln zuletzt noch einmal dieselbe Doppelbeziehung. Links auf Raffael's Seite stellt sich der schöne Traum Jakob's dar, der auf goldener Himmelsleiter die Engel zu sich herabsteigen sieht; rechts dagegen über Michel Angelo das Ringen Jakob's mit Gott. Dort der glückliche Friede, hier das himmelstürmende Kämpfen.

Und zuletzt als Abschluß die Attika, die wiederum mit freistehenden Statuen geschmückt ist. Links auf der Seite Raffael's der episch behagliche Giotto und Hans Holbein, der deutsche Raffael; rechts auf der Seite Michel Angelo's Albrecht Dürer und Peter Cornelius. An der westlichen Schmalseite der Attika, neben Giotto und Holbein steht Dante; an der östlichen Schmalseite neben Dürer und Cornelius steht Goethe. Diese Anordnung ist diejenige, über die jedenfalls am meisten zu rechten ist. Offenbar hat hier die Chronologie störend eingewirkt. An sich wäre es weit passender gewesen, Goethe zu Raffael und Dante zu Michel Angelo zu stellen. Was die Ausführung anlangt, so sind die Statuen Giotto's, Goethe's und Holbein's von Rietschel, die Statuen Dante's und Cornelius' von Hähnel.

Aber noch sind wir nicht zu Ende. Wie schon hier im Triumphbogen die Bogenzwikel des großen Mittelthores und des über ihm liegenden Rundbogenfensters den willkommensten Anlaß zu reicher Verzierung boten, so bieten auch alle übrigen Fenster der langen Fassade den gleichen Anlaß. Und wie überraschend folgerichtig kehrt auch hier derselbe leitende Grundgedanke wieder! Die linke Seite, die Seite Raffael's, zeigt uns dem Wesen Raffael's sinnig entsprechend die Gestalten des neuen Bundes und der christlichen Kirche; die rechte Seite, die Seite Michel Angelo's, dagegen zeigt uns die gewaltigen alttestamentarischen Gestalten.

Die Reliefs der rechten alttestamentarischen Seite sind von Hähnel, die Reliefs der linken christlichen Seite von Rietschel. Rechts sind es die Gruppen von Adam und Eva, Noah und Abraham, Melchisedech und Jakob, Moses und Aaron, Josua und Samuel, David und Salomon, Jesaias und Jeremias, Daniel und Ezechiel. Links sind es die Gruppen von Maria und Johannes dem Täufer, Matthäus und Marcus, Lucas und Johannes, Petrus und Paulus, von den Märtyrern Stephanus

und Laurentius, von der heiligen Katharina und der heiligen Cäcilie, von Papst Gregor und Karl dem Großen als den höchsten Vertretern der geistlichen und weltlichen Macht, und endlich von Friedrich Barbarossa und Gottfried von Bouillon. Dies ist die reichhaltige und wahrhaft großartige Bilderwelt der Südfassade. Noch aber finden wir keine Muße zum unbefangenen genießenden Beschauen und Betrachten. Es drängt uns hinüber nach der Nordfassade, um zu sehen, in welcher Weise das hier angeschlagene gewaltige Thema fortfährt.

Diese Nordfassade, die antike Kunst darstellend, ist von Rietschel entworfen. Aber wie wunderbar innig ist sie mit der Südseite Hähnel's in Einklang gebracht. Ueberall herrscht ein tiefinnerlicher Parallelismus, der an die Großartigkeit der altgriechischen Chorgesänge gemahnt, in denen der themagebenden Strophe die fortspinnende Antistrophe immer die entsprechende Antwort zurückgibt.

Die Nordseite des Portals ist im Wesentlichen auf dieselbe Weise gegliedert wie die Südseite; nur hat sie im Obergeschoß, statt der mit Raffael und Michel Angelo geschmückten Nischen einfache Rundbogenfenster.

Den christlichen Helden auf den unteren Postamenten der Südseite entsprechen hier die uralten Kämpfe griechischer Heroen; auf der Seite Michel Angelo's stehen Herakles mit der Hydra und Perseus, den Drachen mit dem Medusenhaupt schreckend, auf der Seite Raffael's Jason mit dem goldenen Vlies und Theseus mit dem Minotaurus. In den Zwickeln der kleinen Portalbogen treten uns, der Sibylla der anderen Seite entsprechend, die vier Elemente entgegen, in herrlichen Jünglingsgestalten, darüber als Fries die olympischen Kampfspiele, von lieblichen Knaben gespielt, ganz wie auf jener Seite die Gruppen der malenden, bildenden und bauenden Knaben. Sodann die zwei Medaillons. Das Medaillon auf der Seite Michel Angelo's stellt

Prometheus dar, unter Athene's Leitung den Menschen formend; das Medaillon auf der Seite Raffael's dagegen Pygmalion, unter dem Beistand der Venus seine Thongebilde beseelend; wer fühlt nicht, wie wunderbar sinnig Michel Angelo und Prometheus, Raffael und Pygmalion zusammengestellt sind? Die Zwickel des großen Portalbogens, die auf der Südseite die Siegesgöttinnen darstellen, zeigen hier die Macht der Kunst über die Thiere und selbst das todtte Gestein; auf der Seite Raffael's Amphion, der Mauern kraft seiner Töne aufbaut, auf der Seite Michel Angelo's Orpheus, zu dessen Füßen sich gesänftigt ein Löwe schmiegt. Das obere Geschoß hat in den Bogenzwickeln des Mittelfensters, die auf der Südseite mit den Erzengeln ausgeschmückt sind, dem Erzengel Raphael entsprechend, Homer, dem Erzengel Michael entsprechend Hesiod, die, wie Herodot sagt, den Griechen die Götter schufen. Auf den Säulen erheben sich links in freistehenden Statuen Perikles und Phidias, rechts Eysippos und Alexander, das heißt, die vornehmsten Künstler und Kunstbeschützer der beiden griechischen Glanzepochen. Perikles und Phidias sind von Rietschel, Eysippos und Alexander von Hähnel.

Ganz in derselben entsprechenden Weise sind die Bogenzwickel der Fagadenfenster behandelt. Wie dort die Heiligen des alten und neuen Bundes sind hier die griechischen Götter und Heroen; an Hesiod's Seite die Götter des Olympos von Hähnel, Zeus und Hera, Poseidon und Athene, Apollo und Artemis, Ares und Aphrodite, Hephaistos und Bacchos; an Homer's Seite die Heroen von Rietschel, Herakles und Perseus, Theseus und Jason, Castor und Pollux, Hector und Achill, Agamemnon und Odysseus. Und da auf dieser Seite die Mauerbehandlung abweicht, nicht einen freien Balustradenvorsprung, sondern geschlossene Masse bietend, so sind hier über den Fenstern in Medaillons noch die neun Musen sammt ihrem Führer Apollo; von Rietschel und Hähnel ausgeführt.

Wir können diesen sinnigen, und höchst glücklich durchgeführten Parallelismus nicht tiefer verfolgen, ohne daß sich uns nicht sogleich noch ein anderer, sehr bedeutsamer Zug offenbart. Auf beiden Seiten schauen wir, von unten nach oben steigend, zunächst die Kämpfe der griechischen und christlichen Helden mit den Ungethümen der Urwelt; dies sind die Anfänge der Cultur. Dann kommen auf der Nordseite die vier Elemente, auf der Südseite die Sibyllen; dies sind die Bedingungen und Förderungen der Bildung, hier in der Weise des Naturlebens, dort in der Weise übernatürlicher Offenbarung. Darauf beginnt der Reigen der Kunst von ihren ersten kindlichen Regungen bis hinauf zur höchsten Blüthe und Reife. So giebt uns dieser Bildercyclus auch nach dieser Richtung stetigen Fortschritt und festen Zusammenhang.

Die beiden Schmalseiten bilden einen passenden Uebergang; sie verknüpfen sinnig das Mittelalterliche und das Antike. An der östlichen Seite stellen die Zwickel die Gestalt des Faust und der Helena dar, nach dem bekannten Vorbild Goethe's die innige Verschmelzung der beiden getrennten Welten und Zeitalter allegorisirend; darüber in Medaillons Italia und Germania. An der westlichen Seite ist die tiefsinnige Mythe von Amor und Psyche behandelt; durch die Gestalt des Amor das Wesen der alten, durch die Gestalt der Psyche das Wesen der christlich romantischen Kunst anklingend; über Amor thront das Medaillon der Pallas als der Schutzgöttin Griechenlands, über Psyche das der christlichen Roma.

Je lebendiger wir uns in diese reiche Symbolik hineinschauen, desto mehr ergreift uns ihre Tiefe und Sinnigkeit. Nur in sehr vereinzeltten Fällen erinnert sie an jene kalte Allegoristerei, die aus der Spitzfindigkeit des grübelnden Verstandes stammt; fast überall quillt sie aus der unbefangenen Schöpferkraft der frisch anschauenden Phantasie.

Die künstlerische Durchführung der einzelnen Gestalten bekundet durchgängig die bewährte Meisterhand. Wohl kam auch hier der vortrefflichen Gesamtwirkung der freundliche feinkörnige Sandstein trefflich zu Hülfe; man kann es dreist aussprechen, in der ganzen Welt ist kein anderes Bauwerk der letzten Jahrhunderte, das sich an Fülle und Stattlichkeit der bildnerischen Verzierung mit unserem Museum messen darf. Aber der genialen Kraft Hähnel's und Rietschel's haben wir es zu danken, daß diese Decorationsbildnereien nicht bloß flüchtige Decoration, sondern Kunstwerke sind, so fein erfunden und so sorgfältig durchgebildet, wie man eine ähnliche Feinheit und Sorgfalt sonst nur an großen Marmorwerken zu sehen gewohnt ist.

Wir können uns jedoch nicht verhehlen, daß die meisten freistehenden Statuen einen schlechten Standort haben. Sie stehen zu hoch. Die Attika läßt sie nicht zur Wirkung kommen. Der Baumeister der gegenüberliegenden katholischen Kirche wahrte, nach dem Vorbilde der italienischen Renaissance, den Vortheil der Plastik besser; dort silhouettiren sich die Statuen frei in der Luft. Doch sieht man deutlich, daß trotzdem auch diese Statuen die gleiche Liebe und Kunstfertigkeit bekunden; namentlich gilt dies von den Statuen der Südseite, von Giotto, Holbein, Dürer und Cornelius. Hier, wie in allen anderen Bildwerken ist es gar nicht hoch genug anzuerkennen, daß die Künstler unverbrüchlich an der Ruhe und Großheit des echt plastischen Stils festhielten und sich nirgend, wie dies in Sandstein so oft zu geschehen pflegt, zu manierirt malerischen Wagnissen fortreißen ließen.

Am günstigsten sind die Statuen Raffael's und Michel Angelo's von Hähnel gestellt. Beide sind Meisterwerke im höchsten Sinne. Wie wunderbar schön ist namentlich dieser Raffael! Eine feine und schlanke Mannesgestalt steht er vor uns, malerisch und doch einfach drapirt, mit dem Barett auf dem Haupt,

in edler und anmuthiger Haltung. Seine Gesichtszüge sind herzgewinnend seelenhaft. Vielleicht schritt der Künstler eben — darauf scheint die Stufenbasis zu deuten — von der Treppe des Vatican's herab; nun hält er seinen Schritt an; sein Blick wird unerwartet durch irgend etwas in der Nähe erregt und gefesselt. In diesem klaren und heiteren Beschauen liegt Raffael's ganze Seele, sein Adel und seine Reinheit, seine liebliche Heiterkeit und seine bezaubernde Anmuth. Angesichts dieser Statue fühlen wir innig, daß Raffael nur darum so schön dachte und malte, weil er selbst durch und durch eine schöne Seele war.

Bau und Bildwerk gleichen einer großen Ouvertüre. Sie wollen nur zum Genuß hoher Kunstwerke stimmen und vorbereiten und sind doch selbst ein hohes und gewaltiges Kunstwerk. Wer sie treu in sich aufnimmt, wohlan! der ist geweiht und gefeit zum Eintritt ins Heiligthum.

III.

Die innere Einrichtung.

Das Innere des Portalbaues erweitert sich in der Mitte zu einem achteckigen Raume, dessen Decke durch Uebertragung der Sandsteinquadern pyramidenförmig aufsteigt und zuletzt in einer runden zierlichen Rosette ihren Abschluß findet.

Ueber der Thüre, die in die Westseite des Baues führt, thronen die Gestalten von Amor und Psyche, über der Eingangsthüre zur östlichen Seite die Gestalten des Herakles und Prometheus. Beide Reliefs sind von Rietschel. Schon bei der

Betrachtung des Außenbaues konnten wir bemerken, wie der geniale Meister durch die Fabel von der Befreiung der Psyche Wesen und Entwicklung der christlich-romantischen Kunst zur symbolischen Darstellung brachte. Wir treten daher in diese westliche Thür ein. Es lockt uns, vor Allem den Hauptschatz, die Gemäldegalerie, in ihrer neuen würdigen Aufstellung und Anordnung kennen zu lernen.

Die Treppenhalle, in die wir zunächst gelangen, ist mit Kreuzgewölben überdeckt, die sich auf korinthische Säulen von grauem feinspolirtem sächsischem Granit stützen. Die Kapitäle sind aus Sandstein, weiß gemalt, mit edler und geschmackvoller Goldverzierung. Die Ausschmückung der Flächen ist einfach, grau in grau, auf mattgrünem Golde; der Maler Rolle, der mit der Deckenverzierung dieses Raumes beauftragt war, hat in dem Medaillon über der Eingangsthür sinnig den Genius der christlichen Kunst dargestellt, wie er sich aus den Trümmern der antiken Kunst als Malerei erhebt, und dann diesen Gedanken durch das Monogramm Christi und die hauptsächlichsten Symbole der Urchristen anmuthig fortgeführt. An den Wänden ziehen sich Frieze von Gypsreliefs hin, die Geschichte der Malerei in bewegter Bilderschrift schildernd; rechts Scenen aus der italienischen Malergeschichte vom Bildhauer Knauer in Leipzig, links Scenen aus dem deutschen und niederländischen Malerleben von Hähnel. Die Treppe selbst, auf schönen ionischen Säulen von schwarzem Marmor ruhend, wendet sich nach der ersten Podesta seitwärts und steigt, breit und hell, in das Obergeschoß. Ein Medaillon über der Thür, von Rolle ebenfalls grau in grau gemalt, zeigt uns hier die allegorische Gestalt der Malerei, umgeben von Genien; diesem Medaillon gegenüber ist ein zweites Medaillon mit der Gestalt der Saronia, leicht erkennbar durch das Wappenschild der kunstsinnigen Wettiner.

Dieses Treppenhaus macht einen äußerst würdigen Eindruck; durch seine ernste und doch stattliche Einfachheit hat es etwas feierlich Stimmendes, weisevoll Vorbereitendes. Wir haben uns bisher absichtlich aller Vergleiche mit dem neuen Berliner Museum ent schlagen. Hier aber drängt sich uns dieser Vergleich unabweisbar entgegen; und der Vorzug der künstlerischen Reinheit ist, wie in jeder anderen Beziehung, so auch hier entschieden auf unserer Seite. Am Außenbau kann ein Museum die reichste und prachtvollste Ornamentik verwenden; und unser Museum hat von dieser Befugniß und Lockung in ebenso edler als großartiger Weise Gebrauch gemacht. Im Innern aber ist sie vom Uebel. Die bildnerische und malerische Verzierung muß nicht mit den Kunstwerken, zu deren Umschließung und Aufbewahrung das Gebäude erbaut ist, wetteifern oder sie gar überbieten wollen; durch solche Aufdringlichkeit zerstreut und stört sie nur. Sie muß sich unbedingt unterordnen und, auf alle höhere Selbstständigkeit verzichtend, sich zu einer bloß dienenden Stellung bescheiden. Im Sinne dieser weisen und geschmackvollen Mäßigung sind daher nicht bloß hier im Treppenhaus, sondern auch in allen inneren Räumen die Decken- und Wandbilder behandelt. Nirgend prunkende Ueberladung. Vom mattgrünen oder gelben Grunde einfach grau in grau abgehoben, erläutern die Verzierungen, sich innig und sinnig den aufgestellten Kunstwerken anschließend, die Geschichte derselben. Diese Bilder, von Kirchbach, Schurig und Rolle stammend, sind in Composition und Ausführung vortrefflich; und ebenso vortrefflich sind die Arabeskenbildungen, die sie umschließen und einrahmen.

Die Treppe führt uns in einen schönen und geräumigen Vorfaal, welcher durch drei von Sylvestre gemalte Familienbilder des königlichen Hauses geschmückt ist; die Aufstellung dieser Bilder ist hier um so passender, je mehr die dargestellten Helden,

August der Starke und August der Dritte, als die eigentlichen Begründer der Galerie zu betrachten sind. Von diesem Vor-saal treten wir in einen langen Corridor. Unwillkürlich müssen wir an die Loggia des Vatican's und der Münchener Pinakothek denken. Mit schön verzierten Flachkuppeln bedeckt, bietet er in hellster Beleuchtung eine Reihe von geräumigen, durch Pilaster getrennten Wandfeldern dar, die noch auf ihre male-rische Ausschmückung harren. Jedenfalls sind hier große Frescogemälde ein unbedingtes Bedürfniß. Möge diese letzte Vollendung nicht allzulange auf sich warten lassen! Es ist unangenehm, gerade hier am Eingang, den Eindruck des Leeren und Unfertigen zu bekommen.

Und nun endlich die Hauptsache, die Galerie selbst! —

Betrachten wir zunächst die gegebenen Räume. Diese Räume einerseits und die aufzustellenden Bilder andererseits waren das Material, aus dem der vortreffliche Director der Galerie, der hochverdiente Meister Schnorr von Carolsfeld, in Aufstellung und Anordnung ein Meisterwerk geschaffen hat, das überall und in allen Stücken denselben innigen dichterischen Sinn und dieselbe begeisterte Hingebung bekundet, die uns auch aus seinen großen Bildercompositionen so warm und liebe-voll anhauchen und ihn zu einem der gefeiertsten Meister der wiedererstehenden deutschen Kunst gemacht haben.

Die innere bauliche Eintheilung ist klar und einfach. Den Mittelpunkt des Baues nimmt der Saal unter der Kuppel ein; er liegt unmittelbar über der Durchfahrt und ist daher um einige Stufen erhöht. Zu beiden Seiten reihen sich nun in der Längenangabe je fünf aneinanderstoßende Säle an, geräumig und hoch, nicht zu eng und nicht zu weit, mit prächtig klarem Oberlicht. Die Wände sind einfach braunroth oder dunkelgrün gehalten; unten haben sie eine dunkle Holztäfelung als Fuß, oben einen reliefartigen Arabeskenfries, den dann ein reiches, fein

vergoldetes Consolengeßims von der Decke und den lieblich anmuthigen, aber bescheidenen Deckenbildern abtrennt. Diese Hauptsäle sind mit kleineren Seitencabinetten in Verbindung gesetzt, die sich an der dem Treppenraum und der Loggia gegenüberliegenden Nordfronte hinziehen und vom Norden ein volles Seitenlicht empfangen. Es sind einundzwanzig solcher kleinerer, ununterbrochen fortlaufender, durch braunrothe Scheerwände von einander getrennter Cabinette. Wie aber auch im Außenbau die beiden Endseiten mit leisem Vorsprung aus der Grundfläche hervortreten, so enthält auch hier im Innern die östliche und die westliche Endseite, eine jede, ein größeres Eckcabinet, das an räumlichem Umfang ungefähr zwei der übrigen Seitencabinette umfassen mag. Zu diesen Räumen kommt sodann noch ein oberes Stockwerk, das ebenfalls sechszehn mit Oberlicht erhellte, mittelgroße Cabinette bietet. Auch sie bilden, sich um den Mittelbau herumziehend, eine stetig fortlaufende Reihenfolge.

Und wie hat Meister Schnorr diese Räumlichkeiten benutzt und vertheilt?

Die Münchner und Berliner Galerien sind streng geschichtlich geordnet. Mit Recht; denn diese Sammlungen wurden von Hause aus nach vorwiegend geschichtlichen Gesichtspunkten angelegt und geleitet. Anders die Dresdener Galerie. Diese entstand zu einer Zeit, in welcher die älteren Schulen noch nicht zu ihrer vollen Anerkennung gekommen waren. Sie ging daher in ihren Ankäufen durchaus nicht auf geschichtliche Vollständigkeit aus; dafür aber nur um so mehr auf das wahrhaft Schöne und Bedeutende, auf die vollendeten Werke der reifen Blüthezeit. Dieser Umstand gab auch für die Anordnung einen anderen Maßstab. Allerdings liegt es in der Natur der Sache, daß auch die Dresdener Galerie im Großen und Ganzen die Ordnung der einzelnen Schulen auf-

rechterhalten mußte; sie durfte nicht, wie es in den italienischen Galerien häufig geschieht, das Fremdartigste und Widersprechendste bunt durch einander hängen. Wichtiger aber als die ängstliche Wahrung der streng geschichtlichen Folge war und blieb es, daß ein jedes einzelne Werk durch Licht, Raum und Gruppierung zu seiner vollen Bedeutung und Wirkung komme. Und dieser schönste Erfolg ist in überraschender Großartigkeit erreicht.

Wir beginnen unsere Wanderung im Saal unter der Kuppel. »Willkommen im Heiligthum der Kunst«, ruft uns eine sinnige Inschrift zu, die von Julius Hübner stammt. Der ursprünglichen Anlage nach war dieser Saal zur Aufstellung der hervorragendsten Hauptwerke bestimmt gewesen, nach dem Vorbild der florentinischen Tribüne. Später ging man von diesem Plan ab; theils weil gerade hier für einen solchen Zweck das nöthige Licht mangelte, theils, weil eine solche gewaltsame Zusammenstellung des nach Zeit und Ort Getrennten für den reinen Kunstgenuß immer und überall seine sehr bedenklichen Seiten haben wird. Man traf einen glücklicheren Ausweg. Man hängte hier in zwei gesonderten Reihen die vorhandenen trefflichen alten Gobelins auf, die bisher fast ganz und gar der öffentlichen Beschauung entzogen gewesen; oben die bekannten Raffael'schen, unten die niederländischen, von denen zwei auf hohe Meisterhand, wahrscheinlich, wie man allgemein annimmt, auf Quintin Messys hinweisen. So haben wir hier Werke der höchsten Art, und doch Werke von einer und derselben Kunstgattung. Die Wirkung derselben ist nicht zerstreuend, wie es die Wirkung einer Tribüne gewesen wäre; sondern stimmend und sammelnd.

Von dieser Rotunde aus blicken wir nach beiden Seiten in die bildergeschmückten Säle. Ein zauberhafter, ein ergreifender Durchblick! Auf der westlichen Seite die großen

Italiener, auf der östlichen die Spanier, Niederländer und Deutschen. Auf der Westseite umfaßt der erste Saal die Effektiker und Naturalisten des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts, d. h. die Schulen der Caracci und Caravaggios; der zweite Saal umfaßt die Venetianer, besonders Giorgione, Tizian und Paul Veronese; der dritte Saal Correggio und die Schule von Ferrara; der vierte und fünfte Saal die Schule und Nachwirkung Raffael's. Auf der Ostseite dagegen umfaßt der erste Saal die Spanier, Murillo, Ribera, Zurbaran; der zweite Saal Rubens und van Dyk; der dritte Saal die übrigen niederländischen Historienmaler; der vierte und fünfte Saal die Deutschen.

Diesen großen Sälen entsprechend sind die kleineren Seitencabinette.

Es war ein herzgewinnend sinniger Gedanke Schnorr's, daß er für die beiden größten Schätze der Galerie, für die fir-
tinische Madonna von Raffael und für die Madonna Hol-
bein's, besondere Kapellen schuf. Die beiden größeren Ek-
cabinette sind dazu bestimmt. Aus den Räumen der Italiener
gelangen wir in die Kapelle-Raffael's, aus den Räumen der
Deutschen in die Kapelle Holbein's. Beide Bilder beleuchtet
ein klares, reflexloses Seitenlicht. Sie ruhen auf altarartigen
Unterfüßen. Getrennt und losgelöst von aller störenden Um-
gebung überwältigen sie uns mit ihrer ganzen göttlichen Kraft
und Weihe, mit ihrer feierlich thronenden Hoheit und ihrer
lieblichen Innigkeit. Der Kunstgenuß wird Gottesdienst; in-
brünstige, andächtige Seelenvertiefung.

Diese beiden Kapellen schließen die ununterbrochene Reihe
der kleineren Cabinette ein. Sie alle haben eine durchaus freie
und klare Beleuchtung; das Licht wird durch die gegenüber-
liegenden Architekturmassen des Theaters und der katholischen
Kirche nicht im mindesten beeinträchtigt; der freie Theaterplatz

ist breit und weit, und es gewährt eine erquickende Abwechslung, aus der stillen Ruhe der Bilder dann und wann auf das wogende Leben der Elbbrücke und auf die heiteren Formen und Farben der blühenden Berge blicken zu können. Hier in diesen Seitencabinetten durchwandern wir nochmals die stattliche Reihe der Italiener und Niederländer. Viele der gewaltigsten Bilder, wie der Zinsgrotschen von Tizian, manch schönes Porträt von Rembrandt, der Liebesgarten von Rubens, sind der besseren Beleuchtung halber in diese Räume gewiesen; Ruissdael, Claude Lorrain und Poussin, die niederländischen Genremaler, haben hier ihre eigenen Zimmer. Im Großen und Ganzen ist die Einrichtung so getroffen, daß die Bilder der Cabinette nach Zeit und Schule, Wand an Wand, immer mit den Bildern der großen Hauptsäle genau Hand in Hand gehen; doch mußte bei der großen Anzahl der kleineren Niederländer mit einigen Cabinetten noch auf die Seite der Italiener hinüber gegriffen werden.

Man kann getrost sagen, daß in allen diesen Sälen und Cabinetten auch nicht ein einziges schlechtes oder verdienstloses Werk ist. Alles minder Gute wurde in die kleineren Räume des oberen Stockwerkes verbannt. Nichtsdestoweniger lohnt sich auch dorthin ein Gang. Auch dort hat die Aufstellung dieselbe Gliederung befolgt. Und wer sich aufmerksamer in diese Bilder hineinseht, der findet auch hier noch gar Vieles, was in anderen weniger reich ausgestatteten Galerien mit Ehren genannt und gerühmt werden würde.

Hier ist unsere Rundschau geschlossen. Selbst der gewöhnlichste Beschauer, der noch niemals erwogen hat, welche unermesslichen Schwierigkeiten und Hindernisse in Uebersiedelung, Aufstellung und Anordnung so gewaltiger Bilderschätze zu überwinden sind, wird von der Klarheit, Sinnigkeit und Zweckmäßigkeit der neuen Einrichtung überrascht und ergriffen. Von

wie Vielen kann man es hören, und von denen, die die Galerie in ihrer alten Aufstellung durch jahrelange Betrachtung sehr genau kennen; gerade am meisten, daß man glaubt, in diesen neuen Räumen eine völlig neue Galerie vor Augen zu haben. Uebrigens sind auch in der That einzelne vortreffliche Bilder ganz neu hinzugekommen, die der kunstfinnige Schnorr aus staubigen Verstecknissen hervorzog und vor unverdienter Vergessenheit rettete. Ehre, dem Ehre gebührt! —

Wohl mögen Viele, die sich so eben an den Herrlichkeiten dieser reichen Bildervwelt erquickt und erbaut haben, kaum noch Zeit und Neigung finden, nun auch den anderen Sammlungen des Museums noch Liebe und Aufmerksamkeit zu gönnen. Und doch verdienen sie es im ausgedehntesten Maße.

Das Untergeschoß ist durch das große Eingangsthor in zwei Hälften geschieden. Die westliche Hälfte umfaßt, außer dem Treppenhaus, das Kupferstichcabinet und die Sammlung der Canalettos und der Pastellgemälde; die östliche Hälfte die Säle für das Mengs'sche Museum der Gypsabgüsse.

Im Kupferstichcabinet sind an den gewölbtragenden Pfeilern die Bildnisse der berühmtesten Kupferstecher von Rolle ausgeführt; Martin Schongauer, Albrecht Dürer, Marc Anton, Rembrandt, Edelinck, K. Morghen, Mantegna, Lucas von Leyden, Golzius, Masson, Wille und Tösch, und ebenso vergegenwärtigen die acht Siebelmedaillons die Embleme der nachahmenden Künste. Aehnlich ist die Ausschmückung des Saals der Handzeichnungen. Die Canalettogalerie enthält die Bilder von Canaletto, Dietrich, Rosalba und Raffael Mengs. Sie gewähren uns einen ebenso lehrreichen als anziehenden Einblick in das Kunststreben des achtzehnten Jahrhunderts.

Zum Schluß gehen wir in die Säle hinüber, die zur Aufstellung der Gypsabgüsse bestimmt sind. Zunächst öffnet sich ein weiter geräumiger Saal, durch ionische Säulen in drei

Schiffe getheilt. Die Wandflächen sind einfach braunroth gefärbt, wie es dem bescheidenen Material des Gypses zukommt. Doch ist der architektonische Eindruck mehr schön als zweckmäßig; es fehlen die nöthigen Wandmassen, um den Statuen, Büsten und Reliefs den nöthigen Halt und Hintergrund darzubieten. Darauf folgt noch ein kleinerer Seitensaal, dann, als Uebergang zum anstoßenden Zwingerbau, eine herrliche Rotunde. Da diese Räume für die sehr reichhaltige Sammlung nicht ausreichen, so werden noch einige Säle des Zwingers beigegeben werden.

Diese Zwingerbaulichkeiten sind noch nicht vollendet. Die Sammlung ist daher noch nicht aufgestellt. Da es der Zweck einer Gypsabgussammlung ist, durch gelungene Nachbildungen alle in den verschiedenen Museen zerstreuten, vorzüglichsten Werke in sich zu vereinigen und dadurch eine stetige, chronologische Folge der gesammten plastischen Kunstgeschichte darzustellen, so wird die Aufstellung dieser Sammlung ganz ausschließlich von den strengsten geschichtlichen Gesichtspunkten auszugehen haben. Die Vollständigkeit der Sammlung erlaubt es, diesen Plan durchzuführen. Ein Beschauer, der seinen Ausgang im Zwingerbau nimmt, beginnt bei den ältesten ägyptischen und assyrischen Anfängen und endet zulezt, von Kunstwerk zu Kunstwerk wandernd, Schule um Schule durchmusternd, bei den neuesten Werken der Gegenwart, die durch zwei Werke Rietschel's, durch seine Pietas und durch seine epochemachende Lessingstatue in der glänzendsten Weise vertreten ist.

So also steht ein großes, ein würdiges Werk vollendet vor uns. Hatten es unglückliche Zwischenereignisse unmöglich gemacht, daß Semper selbst persönlich seinen Bau leiten und beaufsichtigen konnte, so sind in allen nöthigen Fällen der Landbaumeister Hähnel und der Hofbaumeister Krüger ergänzend eingetreten. Professor Julius Hübner ist beauftragt, für die

Gemäldegalerie einen neuen Katalog auszuarbeiten. Hübner's Name bürgt dafür, daß dieser Katalog dem Künstler und Kunsthistoriker nicht minder wie dem empfänglichen Laien die fruchtbarste Anregung und Belehrung bieten und dadurch den Genuß der unschätzbaren Sammlung dankenswerth läutern und steigern wird.

Der Bau der Kreuzschule.

Gothik oder Renaissance*).

(1863.)

Der beabsichtigte Neubau der Kreuzschule naht sich jetzt endlich der schließlichen Entscheidung. Es handelt sich nicht mehr um das Ob und Wann, sondern nur noch um das Wie der Ausführung.

Nach den Berichten der öffentlichen Blätter sind zwar verschiedene Pläne eingereicht worden; der eine gothisch, der andere im Renaissancestil. Man scheint sich auf die Seite der Gothik stellen zu wollen.

Bei der unleugbaren Wichtigkeit des Gegenstandes wird es sicherlich Entschuldigung finden, wenn ich mir erlaube, gegen diese vorläufige Beschlußfassung hier einige bescheidene Gegenbedenken zu äußern. Ich kenne weder den einen noch den anderen dieser Pläne. Ich halte mich nur an die allgemeine Stilfrage, ob nach den örtlichen Bedingungen Dresdens die Gothik oder die Renaissance den Grund größerer Berechtigung habe. Und von diesem Gesichtspunkte aus, meine ich, sollte über den Vorzug der Renaissance nicht füglich ein Zweifel sein.

Jener Beschluß ist aus der Klage über die angebliche Einförmigkeit der Dresdener Bauwerke hervorgegangen. Man will der architektonischen Physiognomie Dresdens den Reiz größerer

*) Dresdener Journal.

Abwechslung und Mannigfaltigkeit geben. Weil Dresden fast ausschließlich im Renaissancestil gebaut ist, soll bei der sich jetzt darbietenden Gelegenheit auch einmal gothisch gebaut werden.

Solche Schlußfolgerung beruht auf einer völligen Verken-
nung und Mißachtung der Würde künstlerischer Monumentalität,
welche jeder echten Kunst und ganz vornehmlich der Baukunst
innewohnen muß.

Freilich giebt es einer Stadt ein stattliches malerisches
Ansehen, wenn wir in ihr Bauwerken verschiedener, ja zum
Theil entgegengesetzter Stilarten begegnen. Aber der aufmerk-
same Reisende, welcher sich von künstlerischen Eindrücken Rechen-
schaft zu geben weiß, wird dennoch sehr bald gewahr, daß ein
sehr bedeutender Unterschied obwaltet, ob ihm diese Mannigfal-
tigkeit des Baustils in alten Städten, wie Nürnberg, Augsburg,
Köln, Brüssel und Paris, oder auf der Ludwigstraße in
München und in der Victoriastraße zu Berlin entgegentritt.
Und woher dieser Unterschied? Dort, in jenen alten Städten,
ist diese bauliche Mannigfaltigkeit das natürliche Ergebniß einer
reichen geschichtlichen Vergangenheit; die einzelnen Stadttheile
und deren hervorragendste Bauten sind zu verschiedenen Zeiten
entstanden; die bauliche Mannigfaltigkeit ist der künstlerisch freie
und doch innerlich nothwendige Ausdruck und Spiegel der mannig-
fachen Zeitalter, welche in ihrem Denken und Empfinden, in
ihren Sitten und Lebensgewohnheiten, und darum auch in ihren
Baustilen von einander verschieden waren. Hier aber, in diesen
neuen Städten, ist diese bauliche Mannigfaltigkeit Nichts als
eine bunt zusammengewürfelte, äußerliche Musterkarte fremder
und vergangener Stilformen, todte archäologische Nachahmung,
inhaltsleere Künstelei. Dort ist es die Mannigfaltigkeit der
Monumentalität, hier die Mannigfaltigkeit des Eklekticismus.
Jene wirkt mächtig ergreifend, diese kalt, oft geradezu
abstoßend.

Was aber folgt aus dieser Erfahrung für Dresden? Die Mannigfaltigkeit der Monumentalität können wir nicht erreichen, bis dereinst eine, wahrscheinlich noch sehr entfernte Zukunft einen anderen, aus der eigenartigen Zeitstimmung naturwüchsig herausgewachsenen, neuen Baustil gefunden haben wird. Und die Mannigfaltigkeit des Eklekticismus sollen wir vermeiden; denn man raubt einem Bauwerke sein eigenstes Wesen, wenn man ihm die Bedeutung geschichtlicher Monumentalität raubt.

Geschichtlich monumental nennen wir ein Bauwerk, wenn es in seiner gesammten Formengebung lebendiges Zeugniß ablegt von dem Geiste des Zeitalters, in welchem es entsteht und dessen künstlerische Zwecke und Bedürfnisse es befriedigen soll. Die Baukunst ist die vorzugsweise monumentale Kunst, weil sie am tiefsten und unmittelbarsten mit dem werththätigen Leben zusammenhängt, naturgemäß auch immer der tiefste und unmittelbarste künstlerische Ausdruck und Niederschlag des jedesmaligen Zeitgeistes ist. Echte Kunstzeiten haben daher niemals in von einander abweichenden, aus fremden Ländern und Zeitaltern entlehnten Bauweisen gebaut; ein einheitlicher, allgemein bindender Typus ist durch alle Baumeister und Bauformen unverbrüchlich hindurchgegangen. Für die Gegenwart aber ist dieser monumentale Baustil nicht die Gothik, sondern noch immer die Renaissance. Die Gothik wurde seit der Mitte des 15. Jahrhunderts von der Renaissance verdrängt, weil die moderne Zeit, welche mit erneuter Begeisterung die antike Bildung in sich aufnahm, in jener zwar mächtigen und kunstvollen, aber doch wesentlich und ausschließlich mittelalterlichen Bauform nicht mehr ihr volles Genüge fand. Und in dieser Bildungsströmung, welche den Renaissancestil hervorrief, stehen wir auch heute noch; sogar bewußter und lebendig vorschreitender als je zuvor. Dies ist der Grund, warum selbst die arge Verwilderung, welcher der Renaissancestil in der Zopfzeit unterlag, ihm weder sein Daseinsrecht noch seine Lebens-

fähigkeit zu verkümmern vermocht hat. Man hat in jenen Uebergangszeiten, welche sich vom Druck des Jopfes zu befreien begannen und doch noch unsicher waren, welche Wege sie wandeln sollten, die mannigfachsten Richtungen eingeschlagen; man hat gräcisirt, man hat gothisirt, man hat romanisirt; schließlich ist man aber doch immer wieder auf die Renaissance zurückgekommen, weil sie in großer Kunstzeit aus modernen Baubedürfnissen entstanden, auch einzig und allein im Stande ist, die modernen Baubedürfnisse echt künstlerisch und zugleich doch bequem und zweckmäßig, d. h. im umfassendsten Sinne praktisch zu befriedigen. Die Gothik, so prächtig und mächtig sie ist, ist unserem Zeitbewußtsein und unseren Bauforderungen fremd geworden; wir haben erst durch neuere Restaurationsbauten ihre Formen wieder erlernt. Und sie hat auch nicht das Vorrecht, die eigenartig deutsche Bauart zu sein; nach unserer jekigen kunstgeschichtlichen Kenntniß ist ihr französischer Ursprung unzweifelhaft.

Im Kirchenbau mag es gefordert sein, zum Theil auf ältere Baustile zurückzugreifen; denn der christliche Sinn hat in der That nur in den mittelalterlichen Bauweisen seinen tiefsten und darum zwingenden Ausdruck gefunden. Und immerhin mag es zuweilen statthaft erscheinen, mit Rücksicht auf ältere architektonische Umgebungen, der künstlerischen Einheit halber, auch Neubauten in dem entsprechenden älteren Baustile auszuführen, wie man z. B. für das Parlamentsgebäude in London mit Rücksicht auf den gegenüberstehenden gewaltigen Westminster die Gothik gewählt hat; obgleich leicht zu ersehen ist, daß sich diese nachgeahmte moderne Gothik zur alten und echten verhält, wie die neulateinische Dichtung zu ihren altrömischen Vorbildern. Aber der bestimmende Grundcharakter unserer modernen Bauten, zumal der öffentlichen, ist und bleibt die Renaissance, weil die Luft, welche wir athmen, und der Boden, auf welchem wir stehen, die Luft und der Boden der modernen Zeit, d. h. der

lebendigen und schöpferischen Fortbildung des Zeitalters der Reformation und der Renaissance ist.

Aus welchem Grunde also, frage ich, will man bei dem Bau der Dresdener Kreuzschule von dem naturgemäßen Renaissancestile abgehen, da doch dieser einzig und allein dem Gebäude die Würde monumentaler Wirkung sichert?

Empfiehlte sich die Gothik als besonders charakteristisch für den Zweck des Gebäudes? Mit Nichten. Die Kreuzschule ist die Schule klassischer Studien, die Schule der *Studia humanitatis*, als deren Grundquell wir mit Recht die Alterthumsstudien betrachten. Das aber ist ja gerade der Ursprung und das Wesen des Renaissancestils, welcher in seinem Zurückgehen auf die antikisirenden Formengrundlagen die künstlerische Erfüllung und Ergänzung der großartigen Bestrebungen der gleichzeitigen Humanisten war.

Oder ist die Bevorzugung der Gothik wegen der architektonischen Umgebung wünschenswerth? Im Gegentheil. Dresden hat einen einzigen gothischen Bau, welcher überdies sehr verunstaltet ist und in keiner Weise bedeutend hervortritt, die Sophienkirche. Alle wirksamsten Gebäude der älteren Zeit, die Frauenkirche, die Kreuzkirche, die katholische Hofkirche, das königliche Schloß, das japanische Palais, der Zwinger, das alte Galeriegebäude, sind durchweg im Renaissancestile, bald reiner, bald zopfiger. Und denselben Stil haben auch alle neueren öffentlichen Bauten eingehalten, vor Allem das Theater und das neue Museum, ebenso die Post und die polytechnische Schule, die Bahnhöfe und das Superintendenturgebäude. Es war nicht gedankenloses Haften am Alten und Hergebrachten, sondern maßvolle künstlerische Einsicht in die gegebenen örtlichen und zeitlichen Bedingungen, wenn sich diese Baumeister — und es sind zum Theil Künstler allerersten Ranges — die Aufgabe stellten, die künstlerische Einheit der baulichen Physiognomie

Dresdens nicht zu durchbrechen, sondern nur die Auswüchse des entarteten Poppstils wieder auf die ursprüngliche Formenschönheit der italienischen Hochrenaissance zurückzuführen und diese Hochrenaissance selbständig und organisch künstlerisch fortzubilden. Und trotz alledem soll gothisch gebaut werden? Lediglich der leidigen Abwechslung halber?

Abwechslung dieser Art ist nicht das Zeugniß künstlerischen Reichthums, sondern künstlerischer Armuth. Es ist nicht die Mannigfaltigkeit geschichtlicher und künstlerischer Monumentalität, sondern die Mannigfaltigkeit eines höchst ungeschichtlichen und darum auch höchst unkünstlerischen Eklekticismus.

Joh. Schilling's Gruppen für den Treppenaufgang der Brühl'schen Terrasse in Dresden *).

(1866.)

Sachsen ist der erste deutsche Staat gewesen, welcher die Kunst wieder als allgemeine Volksache anerkannte, indem er alljährlich im Staatshaushalt eine bestimmte Summe für öffentliche Kunstzwecke aussetzte. Die treffliche Einrichtung hat sich trefflich bewährt. Die Verwaltung, welche zunächst dem akademischen Rath obliegt, hat sich sorgsam gehütet, auf den von vielen Künstlern gewünschten Irrweg der Gründung einer sogenannten Nationalgalerie einzugehen; eine solche Nationalgalerie zum Ankauf neuester Erzeugnisse der Kabinetsmalerei gründen, heißt nicht den Uebeln des herrschenden Markttreibens entgegentreten, sondern nur, durch Eröffnung neuer Absatzquellen den Kunstmarkt erweitern. Man hat sich mit Recht bisher ganz ausschließlich an die Hervorrufung und Förderung großer monumentaler Werke gehalten. Es gilt, die Kunst wieder in den festen und nothwendigen Zusammenhang mit dem wirklichen Leben zurückzuführen. Bereits liegen in Bildnerei und Malerei sehr erfreuliche Ergebnisse vor. Und wie für die Kunst selbst, so können auf die Dauer auch für Staat und Volk die wirksamsten Folgen nicht ausbleiben. Die künstlerische Ausschmückung der Kirchen und öffentlichen Gebäude,

*) Zeitschrift für bildende Kunst.

der städtischen Plätze und Straßen ist sicher die eindringlichste und nachhaltigste Weise, den im Volk fast erstorbenen Kunstsinne wieder zu heben und mittelbar und unmittelbar auf Handwerk und Gewerbfleiß bildend und veredelnd hinüberzugreifen.

Eine der bedeutendsten Aufgaben, welche in diesem Sinne gestellt wurden, war die plastische Ausstattung der Treppe der Brühl'schen Terrasse. Auf höchsten Befehl wurde dafür die Darstellung der vier Tageszeiten gewählt. Mit der Ausführung wurde der Bildhauer Johannes Schilling betraut; ein jüngerer Künstler, welcher, aus der Schule Hähnel's und Rietschel's hervorgegangen, seine hohe Begabung bereits durch einige sehr tüchtige Leistungen bethätigt hatte. Schilling ist der Meister der Demiani-Statue in Gdrlitz.

Die Aufgabe war eine äußerst schwierige und wurde durch den unwillkürlichen Hinblick auf Michel Angelo nur um so schwieriger. Aber der Künstler hat sie so durchaus selbständig, so glücklich und der Natur des Aufstellungsortes angemessen gelöst, daß sein Werk ganz unbedingt zu dem Vollendetsten der gesammten neueren Plastik gehört; sowohl in der Poesie und Feinsinnigkeit der Erfindung, wie in der Wärme und in dem sicheren Stilgefühl der künstlerischen Durchführung.

• Wer kennt nicht die Herrlichkeit der weltberühmten Brühl'schen Terrasse, den unvergleichlichen Blick auf die prächtige und liebliche Stadt, auf die stolze und malerische Elbbrücke mit ihrem wogenden Menschengewühl, auf den breiten belebten Fluß, auf die schönen, villengeschmückten Uferhöhen? Und mit diesem bezaubernden landschaftlichen Eindruck stehen auch die Baulichkeiten auf der Terrasse selbst im wohlthuendsten Einklang. Die früheren Brühl'schen Gartenhäuser sind den Zwecken der Kunstakademie und der Kunstausstellung gewidmet; dahinter unter grünen Bäumen und Parkanlagen elegante, in heiteren Renaissanceformen erbaute Kaffeehäuser. Es ist eine Welt des edelsten

und behaglichsten Lebensgenusses. Es fehlt nichts, als daß endlich einmal die häßlichen langgestreckten alten Pontonschuppen auf der gegenüberliegenden Seite der Neustadt entfernt werden.

Diese maßgebende landschaftliche Stimmung hat der Künstler zart und innig auch zur Grundstimmung seiner plastischen Darstellungen gemacht. Die Bildwerke, welche den Treppenaufgang zu dieser Welt heiterer und edler Lebensfreude zu schmücken bestimmt sind, sind selbst eine solche ideale Welt heiterer und edler Lebensfreude, die dichterische Spiegelung der weihvollen Anmuth schönen und harmonisch in sich befriedigten Menschenbseins.

Die beiden unteren Gruppen sind die Darstellungen des Abends und der Nacht. Sie bedurften zur klaren Entfaltung ihrer Idee einer breiteren Figurenfülle. Es ist daher durchaus angemessen und innerlich nothwendig, daß gerade sie die breiteren unteren Treppenwangen einnehmen.

Links auf der der Elbe zunächst gelegenen Seite die Gruppe des Abends. Auf bequemem Sessel ein behaglich sitzender vollkräftiger Mann, rebenumkränzt, nach des Tages Last und Mühe sich mit heiterem Lächeln des erquickenden Labetrunks freuend; ein zur Linken sitzendes, ebenfalls rebenumkränztes Mädchen greift in die Laute und blickt nach einem anderen, an der rechten Seite stehenden Mädchen hinüber, das, ein Tamburin haltend, eben zu jubelndem Tanz vorschreitet.

Rechts auf der der Altstadt zugewendeten Seite die Gruppe der Nacht. In der Mitte eine sitzende hohe und edle Frauengestalt, durch den Halbmond als Göttin der Nacht bezeichnet; die Augen fast geschlossen, das Haupt schlafbefangen auf die Schulter geneigt. Zur Rechten halbliegend ein schlummernder Knabe, über welchen die Göttin ihren schützenden Mantel hält; zur Linken der Traumgott als geflügelter Götterknabe, dem Schlummernden mit besorgter Zärtlichkeit holbe Träume zuflüsternd.

Auf den oberen Treppenwangen entspricht der Gruppe des Abends die Gruppe des Morgens, der Gruppe der Nacht die Gruppe des Tages. Es ist ein feiner Zug künstlerischer Charakteristik, daß hier nur stehende Gestalten vorgeführt werden. Der Morgen und der Tag ruft zu frischer That auf; nur dem Abend und der Nacht ziemt süße Ruhe. Und zugleich wird dadurch im wirksamen Gegensatz zu den breiteren Untergruppen ein leichterer Aufbau gewonnen.

Die Gestalt des Morgens ist die Gestalt einer hohen, kräftig aufblühenden Jungfrau, mit anmuthiger Bewegung ihr Gesicht entschleiern, fest und ahnungsvoll in das junge Tageslicht hinausschauend; links ein Mädchen eben erwachend und sich vom Lager erhebend, rechts ein anderes Mädchen Blumen begießend. Und die Gestalt des Tages ist ein schöner kräftiger Jüngling, in der gesenkten Rechten ein blumenspendendes Füllhorn, in der emporgehobenen Linken einen Lorbeerreis als Siegespreis haltend; zu beiden Seiten Knaben, welche nach dem Füllhorn und Lorbeer als dem Lohn strebender Thätigkeit hoffnungsvoll ausblicken.

Die Ausführung ist in kolossalem Maßstab gehalten. Die Höhe der unteren sitzenden Figuren wird, von der Plinthe bis zum Scheitel berechnet, acht Fuß, die Höhe der oberen stehenden neun Fuß betragen. Diese Größenverhältnisse wurden nicht bloß durch die bedeutende architektonische Umgebung gefordert; sie tragen wesentlich auch dazu bei, die poesievolle Wirkung der Darstellungen selbst zu steigern und dieselben über das bloß Decorative herauszuheben.

Es ist eine plastische Idylle. Einfache, rein menschliche Zustände, deren tiefe Poesie um so mächtiger und herzgewinnender wirkt, da die Gedanken und Motive so durchaus natürlich und in sich nothwendig und darum so faßlich und anschaulich sind.

Wir betonen diese schlichte Sachlichkeit und die aus ihr entspringende überzeugende Klarheit um so nachdrücklicher, je

mehr einzelne Richtungen nicht bloß der heutigen Plastik, sondern fast noch mehr der heutigen Malerei in Gefahr sind, wieder ganz und gar der alten abgelebten Allegoristerei zu verfallen, welche man freilich, da die Allegorie nachgerade in verdienten Verruf gekommen ist, jetzt durch den vornehmeren modischen Namen künstlerischer Symbolik zu beschönigen sucht. Geht man dieser sogenannten künstlerischen Symbolik näher auf den Grund, so gewahrt man bald, daß sie meist auf einer wunderlichen Verwechselung des Tiefen mit dem Dunkeln und Spikfindigen ruht. Goethe hat in der Einleitung zu den Propyläen das schlagende Wort: »Wer zu den Sinnen nicht klar spricht, redet auch nicht rein zum Gemüth.«

Und die künstlerische Durchführung ist von dem gleichen Geiste reinsten Kunstidealität durchhaucht. Man sieht überall, wie sinnig und liebevoll der Künstler sich an dem Alten geschult hat; ja in einzelnen Figuren, wie z. B. in der Hauptgestalt der Gruppe des Abends läßt er sogar sehr bestimmt allbekannte Typen der griechischen Formenwelt anklingen. Aber die tiefe Innerlichkeit und Seelenhaftigkeit seiner ganzen Auffassungs- und Empfindungsweise stellt ihn doch weit mehr noch auf den Boden der besten Zeit der italienischen Renaissance, welche das große Lebensgeheimniß aller modernen Kunst, die wärmere Gemüthstiefe der christlichen Bildung mit dem unverbrüchlichen Stilgefühl und Formenadel der Antike zu durchdringen und zu verklären, für immer mustergiltig und zielzeigend gelöst hat. Offenbar hat vornehmlich Raffael auf den Bildungsengang unseres Künstlers sehr bestimmend eingewirkt.

Der durchgebildete Sinn für plastische Schönheit und Großheit in den Körper- und Gewandformen, und dabei die wärmste und lebendigste und doch durchaus stilvolle Individualisirung. Und ein wunderbar feiner, fast möchte man sagen, wahrhaft melodischer Linienrhythmus nicht bloß in der An-

ordnung und im Aufbau jeder einzelnen Gruppe, sondern auch in der festen und einheitsvollen Beziehung der sich gegenüberstehenden entsprechenden Gruppen unter einander. Die reizvolle Art, wie die Gestalten der Gruppe der Nacht und die Gestalten der Gruppe des Abends in allen ihren Formen und Bewegungen in den belebtesten und wirksamsten Gegensatz gestellt sind, und wie dennoch die Konturen dieser Gruppen sich abrunden und harmonisch zusammengehen, ist für den heiter = harmonischen Gesamteindruck von der entscheidendsten Bedeutung.

Außerhalb Dresdens ist bisher nur die Gruppe der Nacht bekannt geworden. Sie wurde von dem Preisgericht der Weimarer Goethestiftung gekrönt, und ebenso fand sie auf den Kunstausstellungen in Berlin und Wien die lauteste Anerkennung und Bewunderung. Die Gruppe des Abends, welche inzwischen vollendet wurde, ist von derselben Trefflichkeit. Die Skizzen der beiden oberen Gruppen verbürgen, daß diese hinter den unteren nicht zurückstehen werden. Schilling hat sich durch dieses Werk den ersten Künstlern der Gegenwart angereicht.

Um so bedauerlicher ist es, daß die Ausführung in unzulänglichem Sandstein erfolgt. Einzig in der lebenswarmen Idealität des Marmors kann das innerste Wesen dieser herrlichen Bildwerke, kann ihr feines psychisches Leben zu angemessenem Ausdruck und zu voller Wirkung kommen.

Der Zwinger in Dresden *).

(1874.)

I.

Die wichtigste Quelle für die Baugeschichte des Dresdener Zwingers ist das 1729 von Matthäus Daniel Pöppelmann, dem Baumeister des Zwingers, herausgegebene Kupferstichwerk: »Vorstellung und Beschreibung des von Sr. Königl. Majestät in Pohlen und Churfürstl. Durchlaucht zu Sachsen erbauten sogenannten Zwinger-Gartens-Gebäuden oder der Königl. Drangerie zu Dresden.« In dem vorausgeschickten geschichtlichen Text bezeichnet Pöppelmann das Jahr 1711 als das Gründungsjahr.

Alein diese Zeitbestimmung gilt nur von dem Beginn der Ausführung. Die im Königl. Sächs. Hauptstaatsarchiv vorhandenen Urkunden beweisen, daß der erste Gedanke der Errichtung des Zwingerbaues bereits in das Jahr 1709 fällt. Die Geburtsstunde des Dresdener Zwingers ist die Niederlage Karls XII. bei Pultawa. Am 8. August 1709 erklärte Friedrich August, König in Polen und Kurfürst zu Sachsen, daß er sich durch die Bedingungen des Ultranstädter Friedens nicht mehr gebunden erachte. Zwei Tage darauf, am 10. August, wurde der Befehl zum Ausbau des an der Westseite des kurfürstlichen Schlosses gelegenen Zwingergartens erteilt. Das

*) Zeitschrift für bildende Kunst.

durch den Sturz des Feindes erhöhte Machtbewußtsein wollte sich in monumentaler Pracht entfalten.

Man nannte den beabsichtigten Bau die Königl. Drangerie, ein Name, der lange Zeit der allgemein gebräuchliche geblieben ist. Unter dem bescheidenen Namen aber bargen sich von Anfang an die stolzeſten Ansprüche. Der König sowohl wie der Baumeister planten mit dieſem Drangeriegebäude einen architektoniſchen Wettſeifer mit den altrömiſchen Villen und Thermen. In ſeiner Beſchreibung ſagt Pöppelmann: »Gleichwie die alten Römer unter ihren anderen erſtaunenswerthen Bauanſtalten auch dermaßen große Staatspracht- und Luſtgebäude aufzurichten pflegten, daß dieſelben einen weiten Umkreis machten und wiederum viele andere Gebäude in ſich ſchloſſen, welche aus Rennbahnen, Fecht-, Ring-, Jagd- und Kampfplätzen, Schau Bühnen, bedeckten und unbedeckten Spaziergängen, Säulenreihen, Vorhöfen, öffentlichen Tanz- und Geſellſchaftſälen, Luſtbädern, Speiſegemächern, Kunſtkammern, Büchersälen, Luſtgerüſten, Prachtbogen, ſtaffelweiſe aufgeſtellten Sitzplätzen zu Opern (!) und Komödien, Waſſerkünſten, Gärten, ſonderlich aber aus einer länglich runden Schauburg beſtanden, darinnen man zu öffentlichen Sieges-, Luſt- und Prachtaufzügen, auch zur Vollziehung aller ritterlichen Leibesübungen zu Fuß und zu Pferd oder auch zu Wagen die vollſte Bequemlichkeit hatte, ebenſo iſt auch dieſes Gebäude des Königl. Zwingergartens dermaßen kunſtreich angelegt, daß es alles dasjenige in ſich begreift, was in jenen römiſchen Erfindungen Prächtiges oder Nützliches vorgekommen; denn außer den verſchiedenen großen Speiſe-, Spiel- oder Tanzſälen, kleineren Zimmern, Bädern, Grotten, Bogenſtellungen, Luſt- und Spaziergängen, Baum- und Säulenreihen, Gras- und Blumenbeeten, Waſſerfällen, Luſtplätzen und dem anstoßenden prächtigen Opern- und Komödienhauſe, beſchließt das ganze Gebäu zuſammen einen ſo anſehnlich länglich runden Plak, daß in dem-

selben nicht nur die fast unzählbaren, des Winters in den Galerien verwahrten Bäume zur Sommerszeit bequemlich in schönster Ordnung aufgestellt, sondern auch alle Arten öffentlicher Ritterspiele, Gepränge und anderer Lustbarkeiten des Hofes angestellt werden.«

Und eben bei Beginn der Ausführung trat ein Ereigniß ein, das die Stimmung, aus welcher der Plan des Zwingerbaues hervorgegangen, bedeutend steigerte. Nach dem Tode des Kaisers Joseph I. wurde August der Starke in den Landen des sächsischen Rechts mit der Führung der Reichsverweserschaft betraut. Der König ergriff diese Stellung um so freudiger, da sich, um Pöppelmann's Worte zu gebrauchen, »solche ansehnliche Vicariatswürde bei einem so großen König und Kurfürsten zugleich, so lange das Römische Reich stand, in einer und derselben Person noch niemals beisammengefunden«. Der König scheint sich sogar mit dem Traume der Kaiserkrone getragen zu haben, da der Londoner Theilungsvertrag von 1700 den König von Spanien von der Kaiserwahl ausgeschlossen hatte. So wurden die Pläne der begonnenen Prachtbauten nur immer reicher und weit-
aussehender. Nicht nur, daß fortan die Ornamentik des Zwingerbaues ihr ganz besonderes Augenmerk darauf richtete, diesen denkwürdigen und, wie sich Pöppelmann ausdrückt, *Er. Königl. Majestät zum höchsten Ruhm gereichenden Umstand des Reichs-*vicariats durch entsprechende Embleme hervorzuheben; es entstand jetzt auch der Gedanke eines großartigen neuen Schloßbaues, welcher die Zwingerbauten fortführen und machtvoll abschließen sollte. Die Pläne dieses Schloßbaues, ebenfalls von Pöppelmann entworfen, werden noch heute im Königl. Hofmarschallamt aufbewahrt; zwei malerische Ansichten, nach diesen Plänen von Johann Alexander Thiele ausgeführt, befinden sich in einem Korridor des zweiten Stockwerkes des Königl. Schlosses. Es war eine sehr umfassende Komposition. Die Zwingerbauten sind Vorhof; an der Nordseite, welche jetzt durch das von Semper

erbaute Museum eingenommen wird, eine der gegenüberliegenden Südseite entsprechende Galerie, deren Mitte in Thiele's Bildern nur als ein rundvorspringender Treppenaufgang erscheint, von Pöppelmann aber, wie aus seinem Kupferwerke zu ersehen ist, als ein in den inneren Schloßhof führender mächtiger Portalbau gedacht war, der das Südportal an Reichthum und Pracht der Gliederung noch weit übertreffen sollte. Als Fortsetzung der Ost- und Westseite des Zwingers, auf erhöhtem Plateau, zwei langgestreckte mächtige Schlußer im Stil der Tuilerien; an der Elbseite ein abschließender Verbindungsbau, gleich den entsprechenden Querseiten des Zwingers aus Galerien und einem hochragenden Mittelportal bestehend; an der Rückseite dieses Portalbaues Freitreppen nach dem Elbufer. In der Weite des Schloßhofes Statuen und Springbrunnen.

Der König behandelte diese große Bauunternehmung durchaus als persönlichste Angelegenheit. Die auf uns gekommenen Aktenstücke bezeugen, wie er überall mit souveräner Eigenmacht durchgriff, wo Schwierigkeiten zu beseitigen waren. Kurz nachdem der Zwingerbau begonnen war, hatten Graf Flemming und Graf Wackerbarth gegen die Durchbrechung des Festungswalls Einspruch erhoben. Ohne diese Durchbrechung aber war die Regelmäßigkeit der Zwingeranlage undurchführbar. In einem Dekret vom 9. August 1711 aus dem Hauptquartier zu Altenhof erklärte der König, daß, da er aus sonderbarer Liebe zur Baukunst, deren er sich sonderlich zu delectiren pflege, verschiedene Dessins bisher selbst inventirt, zu Papier gebracht und solche dem Landbaumeister insgesammt auszuführen immediate anbefohlen habe, er zwar die gute Absicht jener pflichtmäßigen Bedenken anerkenne, dennoch aber bei seiner festen Resolution verbleibe und sich auch einvorallemaal als Herr die ganz freie Disposition vorbehalte. Ganz ähnliche Befehle erließ der König am 16. November 1711 aus dem Quartier Lissa vor Stralsund,

und am 6. März 1716 aus Warschau. Der eine dieser Befehle lautet: »Demnach wir den auf hiesiger Festung zu Unserem Plaisir angefangenen Bau, ohnerachtet derselbe der Fortification und Defension des Ortes nachtheilig ist, gleichwohl zu continuiren gemeint sind, begehren wir, diesen Bau nicht zu hindern.«

Mit der unmittelbar am Wall gelegenen Westseite wurde begonnen; es ist die reichste und die in der Raumbisposition mannigfaltigste. Darauf die Südseite. Zuletzt die im Jahre 1722 ausgeführte Ostseite.

Zur Bestreitung des Kostenaufwandes waren in den Jahren 1711 bis 1722 alljährlich 48,000 Reichsthaler ausgesetzt. Doch reichte bei dem verschwenderischen Glanz der inneren Ausstattung, welche dem fortschreitenden Bau Schritt vor Schritt folgte, diese Summe nicht aus, zumal inzwischen auch die Errichtung eines Opernhauses und eines Redoutenhauses an der Ostseite des Zwingers in Angriff genommen wurden. Es entstanden Finanzverlegenheiten. Anleihen, welche wiederholt in den Akten verzeichnet werden, konnten auf die Dauer nicht helfen. Und so kam es, daß der König, so schwer es ihm auch fallen mochte, in einem Dekret vom 22. Februar 1718 »das große Dessin wegen gänzlicher Abbrechung des alten Schlosses und der Ausführung eines ganz neuen in Ansehung des Zustandes der Kassen« einstweilen aufgeben mußte. Ja im Sommer 1722 wurde sogar der Zwingerbau selbst unterbrochen, obgleich der Ausbau der Ostseite noch nicht vollendet war und die Nordseite noch gänzlich fehlte. An der Nordseite wurde vorläufig eine einfache Koulissenwand aufgeführt, an welcher die Anmalung der beabsichtigten architektonischen Gliederung und Dekoration für die mangelnde architektonische Ausführung eintreten mußte. Später beabsichtigte August III. an dieser Stelle ein Schloß aufzuführen, wenn auch in einfacherer Form als der Schloßplan August's des Starken gewesen war; der Plan Longlune's aus dem Jahre

1736 ist noch vorhanden. Aber auch diese Absicht wurde wieder aufgegeben. Erst durch den Museumsbau Semper's (1846 bis 1855) gewann der Zwinger den länger als ein Jahrhundert vermißten Abschluß.

Nach wie vor aber bewahrte der König dem Zwinger die ausgesprochenste Vorliebe. Er errichtete jetzt für die Ueberwinterung der Drangerie ein besonderes Gebäude in der Herzogin Garten und überwies die Räumlichkeiten in den Galerien des Zwingers, die ursprünglich jenem Zwecke dienen sollten, den Königl. Kunst- und Raritätensammlungen, eine Bestimmung, die diesen Räumen bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Unter den aufbewahrten Papieren des Königs findet sich ein eigenhändiger Entwurf für die Anordnung und Vertheilung der einzelnen Sammlungen. Die Beschreibung Pöppelmann's hebt hervor, daß durch diese neue Einrichtung der Zwinger den römischen Thermen nur um so ähnlicher geworden.

Es war ein seltenes Glück, daß die prachtliebende Baulust des Königs in Pöppelmann einen Architekten fand, der an genialer Ursprünglichkeit und Erfindungskraft unbedingt der erste Künstler seiner Zeit war, und der selbst einem an sich entarteten Baustil Schönheit und Formenadel zu geben wußte.

Kein Zweifel, daß viele Ideen und Motive des Baues August dem Starken selbst angehören. Pöppelmann nennt in der Widmung seines Kupferstichwerkes den Zwinger das Denkmahl der hohen Einsicht und der vollendeten Kunstkenntniß des Königs. Aber ebenso unzweifelhaft ist es, daß nichtsdestoweniger das Eigenste in der Stimmung und Durchführung der Gesamtkomposition das eigenste Verdienst Pöppelmann's ist. Wie hätte er sonst wagen dürfen, jedem einzelnen Blatt seines Kupferstichwerkes das „Pöppelmann invenit“ hinzuzufügen?

Matthäus Daniel Pöppelmann war 1662 in Dresden geboren. Ueber seinen Bildungsgang ist nichts bekannt. Und

auch über sein späteres Leben haben sich nur einige dürftige Angaben erhalten. Im Jahre 1696 wurde er Bauconducteur, am 10. März 1705 wurde er Landbaumeister mit dem Titel eines Geheimen Cämmeriers. Im Jahre 1710, als er mit der Entwerfung der Zwingerpläne beschäftigt war, finden wir ihn in Rom und Neapel; zu gleichen Zwecken war er 1715 in Paris. Am 17. März 1711 bei Beginn des Baues wurde sein Gehalt von 600 Thaler auf 1200 Thaler erhöht, »weil er wegen gegenwärtig und künftig zu führender Schloßgebäude sich aller sonst gehabter Privatgebäude, dabei er ein Ergiebiges verdienen können, entschlagen muß«. Am 21. Februar 1718 wurde er Oberlandbaumeister. Nach der Ausführung des Zwingerbaues leitete er in den Jahren 1727 bis 1731 die Umgestaltung und Verbreiterung der Elbbrücke; namentlich verdanken wir ihm die Verstärkung der Pfeiler durch den Anbau der runden Seitentheile, welche diese Brücke zu einer der stattlichsten und malerisch schönsten Brücken der Welt machen. Ueberdies viele Umbauten in den königlichen Lustschlössern, besonders in Moritzburg. Auch die künstlerische Anordnung des Lustlagers von Zeithain (1730) wurde ihm übertragen; ja selbst Spielereien, wie den Entwurf des großen Fasses auf der Festung Königstein, übernahm er. Es zeugt für das Ansehen, in welchem Pöppelmann bei dem Könige stand, daß dieser ihm durch ein Decret vom 4. Juli 1714 »zu einiger Ergöblichkeit« und »um seiner bisher treugeleisteten Dienste willen« die Anwartschaft auf ein künftig etwa freierwerdendes Lehngut im Werthe von 5- bis 6000 Thaler eröffnete und ihm in Folge dieser Anwartschaft am 14. August 1731 das Lehnrichtergut zu Seligstadt bei Stolpen als Erbgut zuerkannte. Pöppelmann starb am 17. Januar 1736; sein Begräbniß auf dem Kirchhofe in der Friedrichstadt war ein überaus feierliches. Die Zeitgenossen schildern Pöppelmann als einen liebenswürdigen und feingebildeten Mann, dessen Haus die gesellschaftliche Ver-

einigung aller Dresdener Künstlerkreise, besonders auch der musikalischen, war.

II.

Für den architektonischen Eindruck des Zwingers ist es entscheidend, daß sein Grundriß in so durchaus klaren und festen geometrischen Verhältnissen ist. Die Grundform ist ein Rechteck von 117,20 m (413,71 F. Sächsl.) Länge und von 107,20 m (378,01 F. Sächsl.) Breite. Die Querseiten dieses Rechtecks, die West- und Ostseite, sind geschlossen geradlinig; nur die Mitte ist durch einen Portalbau herausgehoben. Die Langseiten, die Süd- und Nordseite, durchbrechen diese Geradlinigkeit; aber auch diese Durchbrechung steht wieder innerhalb fester geometrischer Gesetzmäßigkeit. Jede dieser Seiten zerfällt in drei Theile: der südliche Ecktheil von 37,60 m; der nördliche Ecktheil, wahrscheinlich durch Terrainbedingungen veranlaßt, von 38,60 m; der mittlere Theil von 41 m. Auf den Ecktheilen je ein oblonger Pavillon; der mittlere Theil aber öffnet und erweitert sich in ein Seitenquadrat, dessen Rückseite durch einen abschließenden Kreishbogen ersetzt wird; in der Mitte dieses Kreishbogens wieder je ein Pavillon, aber polygon gebildet. Die mittleren Portal- und Pavillonbauten markiren die Längen- und Querachse, die Eckpavillons markiren die Gestalt des Rechtecks; sie geben der Composition Klarheit und Uebersichtlichkeit, Halt und Masse.

Ganz entsprechend die Eintheilung des Hofraums. In der Längen- und Querachse breite geradlinige Wege; zwischen den Achsen Rasenparterres mit Wasserbassin.

Und von derselben Klarheit und Folgerichtigkeit ist auch der Aufriß. Auf hohem Sockel Bogenstellungen mit eingespannten Pilastern; Plattform und Balustradenkrönung. In den Pavillons setzt sich auf dieses Untergeschoß ein Obergeschoß, das die Uebersetzung und Wiederholung desselben Arkadenbaues ist; die Balu-

stradenfrönung des Untergeschosses als Fensterbrüstung durchlaufend. Ueberaus feine und harmonische Verhältnisse. Alles geht auf das Schlanke, Leichte, anmuthig Heitere. Um mehr Anmuth und Leichtigkeit zu gewinnen, sind die vier oblongen Eckpavillons auf jeder Seite um je zwei Arkaden zurückgesetzt.

Eine Conception von zwingender Genialität, wirkungsvoll malerisch und doch stilvoll architektonisch!

Wohl fühlen wir in der vorwaltenden Hineigung zum Malerischen die mächtige Einwirkung des herrschenden Barockstils, und die Anlage der dominirenden Pavillons ist entschieden französischer Bauweise entnommen; aber die vielgestaltige Abwechselung ist bestimmt und getragen von einem festen einheitlichen Grundakkord, ja in der Klarheit der Anordnung, in der Rhythmik der Massengruppirung, in der Reinheit der architektonischen Grundformen kann sich der Zwinger mit allen besten Renaissancewerken vergleichen.

In der architektonischen Ausbildung und Durchbildung aber überläßt sich der Künstler allen Ausgelassenheiten, zu welchen der Barockstil nur immer die Hand bot. Pöppelmann nennt dies in der Beschreibung seines Bauwerkes die genaue Beobachtung der heutigen Bauart.

Vornehmlich durch zwei Eigenheiten unterscheidet sich die Formensprache des Barockstils von der Reinheit und dem harmonischen Wohl laut der guten und echten Renaissancesprache. Das Componiren im beständigen Fortissimo, wie Jacob Burckhardt treffend das Wesen des Barockstils bezeichnet hat, äußert sich in der Behandlung der structiven Formen als eine übermäßige Betonung der architektonischen Lebendigkeit und Kraftanstrengung, in der Behandlung der Ornamentation als prachtsüchtige Ueberfülle und Ueberladung. Nach beiden Seiten hin behandelt und handhabt der Erbauer des Zwingers dieses überquellende Leben des Barockstils mit einer Frische und Ursprüng-

lichkeit unerschöpflichsten Phantasie Reichthums, mit einer durchgreifenden Sicherheit und Gewalt der künstlerischen Stimmung und Charakteristik und mit einer Bravour ungebundenster Virtuosität, daß der Zwinger eine der eigenartigsten und geistvollsten Schöpfungen der genannten Stilrichtung und unbestreitbar das glänzendste und geschichtlich denkwürdigste Bauwerk seines Zeitalters ist.

Durch den ganzen Bau geht in echter Barockweise unablässige rastlose Bewegung. Das wogende malerische Leben des Grundplans erfüllt und vollendet sich in dem feinberechneten symmetrischen Gegensatz der einstöckigen Galerien und der zweistöckigen Portale und Pavillons, in dem feinberechneten symmetrischen Gegensatz des Oblongen und Polygonen, des Geschlossenen und Durchbrochenen, des Geradlinigen und Gebogenen, des Vorspringenden und Zurücktretenden. Die architektonische Masse ist fast ganz und gar in die breiten und hohen Arkaden aufgelöst, welche für die Portale und für die polygonen Mittelpavillons als offene Durchgänge, für die Galerien und für die oblongen Expavillons aber als Lichtöffnungen dienen; zwischen diesen Arkaden belebtes zusammengebrängtes Pilaster- und Säulenwerk oder ausgetieftete Statuennischen. Und zu dieser möglichsten Auflösung der architektonischen Masse tritt die rege Lebendigkeit der architektonischen Kräfte. Fast alle tragenden Glieder sind vielfacht. Die Pilaster und Halbsäulen mit zwei oder drei zurücktretenden Nebenpilastern, die Säulen stets gekuppelt und in mehrfacher Nebeneinanderstellung; ja an bestimmten hervortragenden Stellen, in denen sich das architektonische Leben zu noch vollerer Tonart steigert, wandeln und beleben sich die Pilaster in hermenartige Atlanten, die in der Derbheit ihrer Muskulatur und in der Heftigkeit ihrer Stellungen und Bewegungen die Wucht der ihnen auferlegten Last in den mannigfachen Abstufungen zu eindringlichstem Ausdruck bringen. Aber es ist dafür

gesorgt, daß auch diese scharfe Hervorhebung der architektonischen Kraftanstrengung mit der Grundstimmung freier spielender Heiterkeit in festem Einklang bleibe. Die Capitäle der Pilaster und Säulen sind ionische und korinthische, und zwar in reichster Verzierung; und mit verständnißvoll begehrllichem Lächeln und Lachen bekunden die figürlichen Hermenatlanten, lüsterne fröhliche Satyr- und Panisgestalten, wie freudig sie sich bewußt sind, mit ihrer Noth und Mühe im Dienst der Lust und Freude zu stehen. Pflanzenhaft gebildete Schlußsteine umranken die Laibung der Bogen. Die Gesimse sind stark ausladend, aber feingegliedert. Ueber den Gesimsen, auf dem Mittel der Pilaster und Bogenkrönungen, die üppigste Fülle krönender Statuen und Früchtförbe, gebrochener Giebel und ovaler Dachfenster. Dieselbe bewegte Gliederung auch in der Dachbildung; in den geschweiften, ehemals blaubemalten, kupfernen Mansardendächern der Pavillons mit ihren stilentsprechend profilirten Essenköpfen leicht und zierlich, in dem wulstigen kuppelartigen Abschluß des Portals als ein Capriccio übermüthigster Barocklaune.

Es giebt wohl kaum ein zweites Bauwerk, dessen rein struktive Formen bereits von einer so keck herausfordernden Lust am Malerischen, am sinnlich Heiteren, am pomphaft Prächtigen und Festlichen erfüllt und getragen sind. Und doch würde der Künstler gemeint haben, hinter dem Ideal seines hohen Bauherrn sowohl wie hinter dem Ideal seiner eigenen verschwenderischen Phantasie zurückzubleiben, hätte er dies volle strömende Leben des Structiven nicht noch bereichert und gesteigert durch das üppigste Spiel ausschweifendster und prunkfüchtigster Ornamentik. Es war noch so Vieles zu sagen, was die stumme Architektur nicht zu sagen vermochte. Die Steine sollten erzählen, was es für ein mächtiger und gewaltiger Herr ist, der sich diesen Prachtbau geschaffen, und wie alle freundlichen Götter willig bereit sind, alle holden Gaben der Macht und der Lust in

unbeschränkter Fülle zu bieten. Daher an den Friesen und Bogenzwickeln als Hinweisung auf die Reichsstatthalterschaft und auf die polnische und sächsische Krone der vielfach angebrachte doppelte Reichsadler, die polnischen Adler, die Kurhüte, Ordenssterne und Ordenskreuze, die Siegestrophäen, die verschlungenen Namenszüge, die Wappen, die gekrönten Schilde, die Scepter und Kurtschwerter, die Kurmäntel, die Thronsitze, die Palmen und Lorbeerzweige und Füllhörner, und an den Säulen und Pilastern und Postamenten und an all den anderen Füllungsflächen die vielen Fruchtschnüre und Blumengehänge, Akanthusranken und Vanspfeifen! Und daher vor Allem auch auf den Dach- und Fenster- und Giebelkrönungen die vielen Statuen des Herkules, in welchem August der Starke so gern sein mythologisches Spiegelbild sah, und die vielen allegorischen Statuen der Tugenden und der Künste, der ruhmverkündenden Fama und der frohsinnigen Liebesgötter, der Jahreszeiten, der Satyrn und der Waldnymphen, der Nereiden und Tritonen, die vielen Fruchtkörbe und Blumengefäße, und in den Bogenschlußsteinen die unzähligen Masken, den gleichen Darstellungskreisen angehörig. Man hat diese nie rastende Decorationslust eine nach außen gewendete Innendecoration genannt; gewiß ist, daß diese Decoration zwar von großer malerischer Wirkung ist, um so mehr, da das stark herausgehobene Relief das lebendigste Spiel von Licht und Schatten hervorruft, in ihrer Ueberladung aber allerdings aus dem architektonischen Rahmen heraustritt. Auch die Formenbehandlung des Details mahnt bereits an das kommende Rococo.

Der althergebrachte Vergleich des Zwingers mit dem beliebten Modetanz des Menuets hat seine tiefe Begründung. Er ist die gemessene heitere Bewegtheit koketter Grazie.

III.

Am fecksten und ausgelassensten sprudelt die architektonische Laune und Prachtliebe in der Gestaltung und Gliederung des Hauptportals an der Südseite und der beiden polygonen Mittelpavillons an der West- und Ostseite.

Wie es dem stolzen Majestätsgefühl August's des Starken gemäß war, ist das Motiv des Hauptportals die gebietende Form des römischen Triumphbogens, aber durchaus frei und eigenartig umgebildet. In der Mitte das mächtige Thor mit weiter und hoher Bogenspannung; es ist eingefast von dichtgebrängten Pilastern und vortretenden Säulen, deren Unterbau dem hohen Sockel der anschließenden Seitengalerien entspricht. Zu beiden Seiten Statuennischen mit der gleichen Pilaster- und Säulenumfassung. Das Gebälk stark vorgetröpft. Und nun setzt sich über dem Mittelbau ein zweites Stockwerk auf, das die großen weiten Bogenöffnungen und die reichen dichtgebrängten Pilaster- und Säulenstellungen des unteren Thores fortsetzt und vermehrt und steigert und das Gebälk reicher und weicher gestaltet und gliedert, und dies Gebälk alsdann über den Pilastern mit Statuen und Vasen und Fruchtkörben, und über den Bogenöffnungen mit geschweiften Giebelkrönungen, die ihrerseits wieder Wappen und Masken umrahmen, abschließt. Noch aber findet all dies quellende und steigende Leben nicht Rast und nicht Ruhe. Auf's Neue erhebt sich, durch jene Statuen und Giebelkrönungen vermittelt und vorbereitet, ein Aufbau; achteckig, geschweift, sich nach oben schlanke verjüngend, dann plötzlich überquellend und sich ausbauchend und dann wieder immer enger und enger sich zusammenziehend, so daß ein Kuppeldach entsteht, dessen geschweifte, nach oben spitz zulaufende Kanten an die Form einer Krone anklängen; eine Form, die durch die reiche Verzierung der Reifen

mit scharf ausgezackten vergoldeten Akanthusblättern noch ganz ausdrücklich betont wird. Und über diesem Kuppelbau ein schlank emporragender letzter Abschluß, dessen Spitze die sich prächtig silhouettirende mächtige goldene Königskrone trägt, ringsum von vergoldeten Adlern umschlossen.

Sicherlich ist dieses Portal mit seinen unablässigen Brechungen und Biegungen und mit seiner üppig überwuchernden Decorationspracht eines der muthwilligsten Wagnisse launenhaftesten Barockstils. Es spottet der unverbrüchlichsten Stilgesetze und sucht mit souveränster Eigenlaune und mit sichtlichstem Behagen die ausschweifendsten und die der Schwere und Sprödigkeit des Materials widersprechendsten Formen auf; dennoch muß man bewundern, wie fein vermittelt überall die Uebergänge sind und mit welcher Geschicklichkeit trotz all dieser Seltsamkeiten und Willkürlichkeiten überall wenigstens der Schein organischer Folgerichtigkeit erstrebt und gewahrt ist. Unbegreiflich, wie selbst achtbare Kunstforscher hier von indischen Einwirkungen sprechen und dabei auf das im Grünen Gewölbe befindliche Prachtstück Dinglinger's vom Hofstaat zu Delhi verweisen mochten!

Und welch blühendes genußfreudiges Leben umfängt uns, wenn wir uns vor den polygonen Mittelpavillon der Westseite stellen! In den Bogenmitteln der beiden anliegenden Seitengalerien Vasen mit Blumen, auf Consolen, die von fröhlichen Pansgestalten getragen werden. Der Pavillon selbst aber öffnet sich in der Vorderansicht durch drei große Arkaden, die Pilaster, schon am Sockel mit Masken und Fruchtschnüren verziert, gehen in ihrem oberen Theile in figürliche Hermen über, deren bacchisches Wesen Gehänge von Traubenbündeln und Weinlaub und Panspfeifen bezeichnen, derbe Pans- und Satyrgestalten, in heftigster und angestrengtester Armbewegung energisch hehend und tragend und doch aufjubelnd in frohender Lebenskraft. Durch die offenen Arkaden der Durchblick auf einen Spring-

brunnen in reich verzierter Nische und auf die nach dem Wallgarten führende Rampentreppe, welche bei festlichen Anlässen in eine Kaskade verwandelt wurde. Das Gebälk stark ausladend und reichgegliedert, über dem Mittel der Pilaster in malerisch symmetrischer Gruppierung Körbe und Vasen mit dem zierlichsten Aufbau überhängender Trauben und Blumen und Früchte, in den Bogenschlüssen und Bogenzwickeln Wappenschilde mit Namenszügen und Kuschwertern und Adlern. Die Formen und Verhältnisse des zweiten Stockwerks leicht und schlank; statt der figürlichen Hermen Pilaster mit Fruchtschnüren, statt der Arkaden weite Bogenlichtöffnungen. Die Gesimskrönung aber entwickelt und steigert sich zu einem Finale, das freilich die Grenzen und Bedingungen harmonischer Ruhe und Klarheit weit überschreitet, in seiner dithyrambischen Fülle und Pracht aber etwas wahrhaft Berausches hat. Ueber den Pilastern dichtgedrängte Statuen allegorischer Personifikationen und der kursächsischen Löwe, als Bogenschlüsse gebrochene Giebel mit mächtig vorspringenden Masken und mit krönenden Fruchtkörben; in der Mitte ein vielfach geschweiffter und gebrochener Giebelaufsatz, das vergoldete Wappen und die vergoldete Krone umschließend, deren Macht und Ruhm Gestalten der Fama mit Posaunenschall weithin verkünden, und oben bekrönt mit der Statue des die vergoldete Weltkugel tragenden Herkules, die das gebrochene und geschweifte Mansardendach weit überragend in prächtigster Silhouettirung dem Ganzen einen überaus wirksamen Abschluß giebt. Die Zeitgenossen verstanden, daß diese Darstellung des Herkules als die Weltkugel auf seinen Schultern tragender Atlas, wie Pöppelmann in seiner Beschreibung ausdrücklich bekundet, nicht bloß hinweise auf die hesperischen Gärten, deren Abbild die königliche Orangerie sei, sondern zugleich auf die Reichstatthalterschaft, die den König zu einem Weltherrscher mache.

Auch die dem Wallgarten zugekehrte Rückseite ist von reichster und wirksamster Durchbildung; Vorhalle mit gekuppelten Säulen, die Kapitäle und Bogenschlüsse und Giebelkrönungen verziert mit den reizvollsten Masken und Fruchtgehängen und Akanthusbildungen.

In gleicher Pracht und Fülle wie dieser Mittelpavillon der Westseite sollte sich auch der gegenüberliegende Mittelpavillon der Ostseite entfalten, sogar in noch größerer, denn er war der Eingang vom Schlosse aus. Derselbe reiche Blumenschmuck in den Arkaden der anstoßenden Seitengalerien, derselbe Aufbau, dieselbe Ueberschwenglichkeit der bildnerischen Ausstattung. Die nach dem Hofe liegende Innenseite ist auf das genaueste symmetrische Zusammenwirken mit dem Gegenüber des Westpavillons berechnet; selbst der die Weltkugel tragende Herkules wiederholt sich. Die Rückseite, welche der Stadt zugekehrt ist, sollte die Vorlage einer mächtigen Freitreppe erhalten; der Gesimskrönung entsprach in der Anordnung der Statuenfülle die Gesimskrönung der Vorderseite; doch sollte mit Hinweisung auf die benachbarten Opern- und Redoutengebäude an die Stelle des Herkules hier Apoll mit der Lyra treten und demgemäß als statuarische Umgebung der Kreis der Musen. Durch die inzwischen eingetretene Kassenerschöpfung aber wurde die Ausführung dieser Rückseite unterbrochen. Anstatt der Freitreppe nur die Gründung, anstatt der Statuen nur einige Vasen, ja sogar anstatt der Fensterarkaden in den Rückmauern der anstoßenden Bogengalerien nur Pilasterinkrustation. Diese überkommenen Formen hat auch die Restauration nach dem Brande von 1849 beibehalten, zumal der erweiterte Straßenverkehr das Aufgeben der Freitreppe bedingte.

Döppelmann mußte nicht der geniale Barockkünstler gewesen sein, welcher er war, hätte er nicht auch die einfacheren einstöckigen Galerien in den allgemeinen Festrausch hineingezogen. Wie er bedacht ist, die todte Gradlinigkeit der Perrons vor

den oblongen Eckpavillons durch vorgelegte doppelarmige Freitreppen mit rundem Vorsprung zu durchbrechen und zu beleben, so hat er für die lange, aus achtundzwanzig Bogenstellungen bestehende gradlinige Südseite, die nur in der Mitte durch das offene emporragende Triumphthor durchbrochen war, einen Reichtum von Kaskaden verwendet, der selbst in der an großartigen Wasserkünsten so reichen Barockzeit ohne Vorbild und ohne Beispiel ist. Auf jeder Seite des Portals, in höchst malerischer Anordnung, eine Gruppe von fünf Kaskaden, je eine größere von je zwei kleineren flankirt. Die größeren Kaskaden sind in fünf Beckenabsätze gegliedert, die durch Felsstücke getrennt und getragen werden; die stuhende vielgestaltige Wasserwelt wird motivirt und belebt durch reichen bildnerischen Schmuck von Tritonen und Panisken und Hippokampen. Die kleineren Kaskaden gliedern sich in drei Beckenabsätze von zierlicher Muschelform, die sich auf Akanthus- und Maskenkonsolen stützen; die Bekrönung wird durch einen wasserspeienden Amor gebildet, der, wohl in bewußter Reminiscenz an die berühmte Fontana delle Tartarughe, auf einer Schildkröte reitet. Auf der Balustrade der Galerie Statuetten von Genien, in den verschiedenartigsten Stellungen und mit den verschiedenartigsten Emblemen.

Genau dieselbe Architektur und genau dieselbe Kaskaden-gruppierung war auch für die unausgeführte Nordseite beabsichtigt.

Zwanzig Kaskaden an den Fagaden der Galerien, vier Springbrunnen auf den Rasenparterres des Hofes, ein Springbrunnen in der offenen Arkadenhalle des westlichen Mittelpavillons, — was liegt in all diesem munteren Rauschen und Plätschern und Strahlen und Gligern für ein unsagbarer phantastischer Zauber! Und dazu der Zauber der reizvoll rhythmischen und doch so üppig koketten Architektur, und der

Anblick und der Duft der symmetrisch aufgestellten prachtvollen Orangerie und der herübertagenden mächtigen Lindenalleen und Baumgruppen des nahen hochgelegenen Wallgartens, der die landschaftliche Fortbildung und Erweiterung der Zwingerarchitektur ist! Ein Sommernachtsstraum im Stile von Versailles!

Außerhalb des geschlossenen Zwingerhofes und von diesem aus nicht sichtbar, aber unmittelbar an die Rückseite des nordwestlichen Eckpavillons anstoßend und mit diesem in den engsten architektonischen Zusammenhang gestellt, ist die Anlage des sogenannten Diana- oder Nymphenbades, eine wunderbar phantasievolle Schöpfung. Die sieben Arkaden der Rückseite des Pavillons, welche die Vorderseite der quadratischen Grotte ist, wiederholen sich auf den beiden Querseiten; die vierte Seite aber wird durch eine große Kaskade gebildet, welche von der Höhe des Zwingerwalls über Felsstufen in ein großes Bassin herabstürzt. In der Mitte des Hofes wieder ein Bassin mit einem großen Springbrunnen, von welchem berichtet wird, daß er über dreißig Ellen hoch flog; neben diesem zwei kleinere. In den Mauernischen Nymphenstatuen, die eingespannten Pilaster in Tropfsteinrustika, auf den Balustraden krönende Statuen und Fruchtkörbe, zwischen diesen symmetrische Reihen hochragender Bäume. Noch heut liegt über diesen Trümmern unendliche Poesie, freilich nicht mehr die Poesie der Lust und der Freude, sondern die Poesie träumerischer Behmuth!

Und auch auf der anderen Seite des Wallgartens, an der Seite des südwestlichen Eckpavillons und des westlichen Mittelpavillons, erhob sich ein Bassin mit mächtigem Springbrunnen; er war vom Zwinger aus sichtbar und trug wesentlich dazu bei, die reizvolle Wechselwirkung von Architektur und Landschaft zu steigern.

Es war dem Künstler Ernst gewesen mit seiner wetteifernden Nachbildung der römischen Thermen. Der Pracht und der

Genußfreude des Aeußeren entsprach die Eintheilung und Ausstattung des Inneren. Die Haupträume waren die Obersäle der sechs Pavillons. Sie waren die Spiel- und Speise- und Tanzzimmer. Ihre Wirkung lag in dem Glanz der Dekoration, in der kostbaren Marmorinkrustation der Wandflächen und Fußböden, in der reichen Stukkatur der Simse und Hohlkehlen, in der Farbenpracht der von Sylvestre und Pelegrini gemalten Deckenbilder.

Nur ein einziger dieser Säle hat sich in der Pracht dieser Innendekoration erhalten. Es ist der Saal des südwestlichen Pavillons, der jetzt wegen der dort aufbewahrten mathematischen Instrumente der mathematische Salon genannt wird. Auch im Innern die Wiederholung der Arkadenstellungen, aber in edlerem Material und in reicherer Gliederung. Eingesezte offene Arkaden trennen den Raum in einen Hauptsaal und in zwei kleinere Seitensäle. Die Pilaster von mattrothem und grauem Marmor in wirksamen wechselnden Farbengegensätzen; die Kapitäle und das Gebälk mit feinen Konsolen und Fruchtschnüren und Blättern und Eierstäben von Stuck. Die Ausführung dieser Gebälkornamente ist sehr reich, fast überladen; aber es ist wichtig, ganz ausdrücklich hervorzuheben, daß auch nicht der leiseste Anklang vom Schnörkel- und Muschelwesen des Rococo sich einmischt. Die in mächtiger Hohlkehle aufsteigende Decke ist mit einem virtuosen Gemälde Sylvestre's geschmückt; im offenen Himmelszelt das genussfrohe Dasein der olympischen Götter. Es ist die Weise Tiepolo's.

Bei der festen rhythmischen Gesetzmäßigkeit, die durch den ganzen Bau stetig hindurchgeht, dürfen wir von der Eintheilung und Ausstattung dieses einen Saales mit Sicherheit auch auf die Eintheilung und Ausstattung der anderen Säle schließen. Der prachtvollste Saal war der sogenannte Marmorsaal im oberen Stockwerk des nordwestlichen Eckpavillons. Er war

ganz und gar mit Marmor bekleidet und hatte die kostbarsten Spiegelfenster und die reichsten Vergoldungen. Eine rothe und weiße Marmorplatte des Fußbodens, vier Ellen breit und elf Ellen lang, soll 14,000 Thaler gekostet haben. In anderen Sälen Inkrustationen von buntem Jaspis.

Die unteren Säle, erst für die Drangerie, sodann für die Kunstsammlungen bestimmt, waren von geringerer Dekorationspracht. Doch auch hier mochte der Künstler sich seine Lust an Wasserkünsten nicht versagen. Den unteren Saal des südwestlichen Eckpavillons, unmittelbar unter jenem prachtvollen Oberaal gelegen, den wir unter dem heutigen Namen des mathematischen Saales kennen lernten, gestaltete er als Grottenaal. An den Deckenbildern Darstellungen des ausgelassenen Treibens der Tritonen und Nereiden. Die Rückwand besteht aus fünf Nischen, umrahmt von Pilastern und Bogen in Tropfsteinrustika; in der mittleren Nische eine große Kaskade, ebenso in den beiden Ecknischen je eine kleinere; die zweite und vierte Nische aber, welche die Hauptkaskade flankiren, sind Statuennischen mit den Statuen von Diana und Amor und von Pallas und Amor. Auf dem mit zierlichen Mosaikarabesken ausgelegten Marmorfußboden allerlei Berirwässer. Selbst die Verzierung der Kronleuchter in Muschelform und in Tropfsteinbildungen. Die noch auf ihrem Standorte befindlichen Statuen erzählen in einer Inschrift, daß sie 1715 und 1716 von Balthasar Permoser von Salzburg aus sächsischem Marmor gefertigt wurden, und zwar im 64. und 65. Lebensjahre des Künstlers und, wie selbstgefällig hinzugefügt wird, „ohne Muster“.

Der Zwinger und der Ballgarten waren an schönen Sommerabenden der beliebteste Spaziergang der feinen Welt. Die eigensten Glanztage des Zwingers aber waren die großen prunkhaften Hoffeste, die Karroußells, die Wirthschaften, die Schneppperschießen,

die Illuminationen, die Ritterspiele, die Schlittenfahrten, die Thierhegen. Der länglich runde Platz des inneren Hofraumes erwies sich für Massenentfaltungen trefflich geeignet, und die vielen Perrons und Plattformen und Fenster faßten Tausende von Zuschauern. Besonders von den Festlichkeiten bei der Vermählung des Kurprinzen am 20. September 1719 und von den Festlichkeiten bei der Anwesenheit des Königs von Preußen am 4. Februar 1728 erzählen die Chronisten mit höchster Emphase. Bei jener ersten Festlichkeit ein prächtiges Karroussel der vier Elemente und ein Maskenzug zwölf verschiedener Völkerschaften, bei der zweiten Festlichkeit Ringelreiten und ein Fußturnier in Ritterharnischen. Es sind die Staffagen in Thiele's Zwingeransichten.

Wie jedes Kunstwerk, das aus ursprünglicher Erfindung stammt, ist auch der Zwinger, ohne es zu wissen und zu wollen, durchaus monumental. Der Zwinger ist die monumentale Verkörperung des sächsischen Hoflebens unter August dem Starken. J. M. von Voenn, ein auch von Goethe gepriesener Sittenschilderer, spricht das innerste Lebensgeheimniß der Zwingerarchitektur aus, wenn er von seinem Dresdener Aufenthalt im Jahr 1718 in seinen »Kleinen Schriften« (Th. I, 3, S. 65 ff.) berichtet: »Dresden schien zu meiner Zeit ein recht bezaubertes Land, welches sogar die Träume der alten Poeten übertraf. Hier giebt es immer Maskeraden, Helden- und Liebesgeschichten, verirrte Ritter, Abenteuer, Wirthschaften, Jagden, Schützen- und Schäferspiele, Kriegs- und Friedensaufzüge, Ceremonien, Grimaßen, schöne Raritäten; kurz, Alles spielt, man sieht zu, man spielt mit, man wird selbst gespielt. Ludendo ludimur.«

Die Entwürfe für das Wellington-Denkmal in der St. Paulskirche zu London*).

(1857.)

Zur Verherrlichung Wellington's soll in der St. Paulskirche zu London ein großartiges Denkmal errichtet werden. Der Ausschuß hatte einen Aufruf an alle bildenden Künstler Europa's erlassen, sich an der ausgeschriebenen Concurrenz zu betheiligen. Die Aufgabe war lösend. Fast von allen Nationen haben Künstler Entwürfe eingereicht, einzig mit Ausnahme der Franzosen, für welche gerade dieser Stoff begreiflicherweise nur sehr wenig Anziehungskraft haben konnte.

Einige Wochen hindurch waren die eingelaufenen Skizzen in der Westminsterhalle öffentlich ausgestellt. Diese Ausstellung hat mir nur die Ansicht bestätigt, welche ich bisher bereits aus der Anschauung englischer Bildwerke gewonnen hatte. Es ist sicher ungerecht, wenn wir, wie es in Deutschland allgemein üblich ist, ganz rücksichtslos über die englische Kunst den Stab brechen. Erst neuerdings wieder konnte man auf der großen Kunstausstellung in Manchester sehr überzeugend gewahren, daß die englische Malerei einige Meister aufzuweisen hat, welche im Ausland entweder gar nicht, oder nur sehr oberflächlich gekannt sind, und welchen doch durchaus in der Kunstgeschichte ein unbestreitbarer Ehrenplatz zukommt. Selbst wenn wir von Sir Antonio More, einem älteren Zeitgenossen Shakespeare's, absehen, dessen Gemälde vom Grafen Effer und von der Königin Maria den besten Porträtbildern Holbein's an die Seite gestellt werden

*) Augsburger Allgemeine Zeitung.

müssen, der aber freilich von Geburt ein Niederländer ist, so sind doch Reynolds, Gainsborough, Hogarth, Lawrence, Wilkin und Landseer so bedeutende Künstler, daß sie an Schärfe und Frische der Auffassung, an Kraft und Bestimmtheit der Zeichnung, an Harmonie der Farbengebung nicht bloß an die besten Niederländer erinnern, sondern an innerer Poesie diese sogar nicht selten übertreffen. Aber freilich macht sich auch in der Malerei sogleich eine sehr bezeichnende Schranke geltend. Die englischen Maler sind nur bedeutend im Porträt und im Genre; für die eigentliche Historienmalerei fehlt ihnen alle tiefere Grundlage, der geschichtliche Blick, die auf das Große und Monumentale gerichtete Erfindung; was um so verwunderlicher ist, je mehr sich gerade die Engländer in der geschichtlichen Tragödie und in der Kunst der Geschichtschreibung ausgezeichnet haben.

Minder günstig stellt sich das Urtheil über die englische Plastik. Große Bildhauer hat England niemals hervorgebracht. An äußerer Anregung ist kein Mangel. Es ist eine Freude zu sehen, wie in den Engländern der patriotische Sinn, ihre großen Männer statuarisch zu verherrlichen, überall wach ist. Während Deutschland nur Klagelieder zu singen weiß, wie schwer es wird, auf das nothdürftigste durch »Nationalsubscription« die Kosten für einzelne Denkmäler der bedeutendsten Geistesheroen aufzubringen, ja während man in Deutschland nicht selten sogar dieses »Denkmalsieber« dummstolz bespötteln hört, gilt es in England als eine von allen Schichten der Bevölkerung in gleicher Weise anerkannte Ehrensache, allen hervorragenden Männern die schuldige Dankbarkeit statuarischer Verewigung abzutragen. Nicht bloß die Westminsterabtei, die St. Paulskirche und die öffentlichen Plätze in London, sondern auch die öffentlichen Plätze in Manchester und Liverpool, so wie in fast allen nur einigermaßen bedeutenderen Städten, legen das großartigste Zeugniß ab von dieser hingebenden Begeisterung, welche keine Kosten scheut, die

würdige Aufgabe würdig auszuführen. Um so bedauerlicher ist es, daß trotz alledem dem löblichen Wollen das künstlerische Können so wenig entspricht. Die englische Plastik steht auf dem niedrigsten Standpunkt, welcher überhaupt möglich ist; sie steht auf dem Standpunkt des Wachsfigurencabinet's. Weil die Plastik ihrem Wesen nach körperlicher ist als die Malerei, wirft der Engländer in der Plastik das Ideale ganz und gar über Bord. Erfindung, Poesie, Schönheit sind Fragen, welche nicht in Betracht kommen; nur das unmittelbar Naturwirkliche gilt. Die großen Stileroberungen, welche durch Thorwaldsen und Rauch in die deutsche Plastik gekommen, sind an den Engländern spurlos vorübergegangen.

Ein genialer deutscher Künstler sagte auf der Ausstellung in Manchester von der englischen Genreplastik derb, aber treffend: sie stelle immer nur Mädchen dar, welche sich entkleiden haben, um sofort ein Stück Knie auf das Allerschamhafteste zu bedecken. Ähnlich steht es um die englische Monumentalplastik. Sie ist ideenlos, und darum ohne Hoheit und Stil. Ueberall Monumente, und nirgends auch nur der entfernteste Anflug von wirklicher Monumentalität. Das Kleine und Zufällige der körperlichen Erscheinung ist das Hauptaugenmerk, obgleich auch hierin die Ausführung meist sehr fahl und conventionell ist; über diesem Kleinen aber geht der charakteristische Gesamtausdruck verloren. Man sieht den Hut, die Knöpfe, Manschetten und Stiefel des Helden, aber nicht seine geschichtliche Bedeutung. Nicht ohne Grund haben sich die Engländer mit so großer Vorliebe der neuauftauchten Lehre von der gänzlichen Bemalung der Statuen zugewendet. Und ebenso ist es nur die unausbleibliche Folge desselben ungemessenen Strebens nach natürlichster Natürlichkeit, wenn die englische Plastik nirgends die Ruhe statuarischer Geschlossenheit kennt, sondern ihre Gestalten immer in theatralischen Wechselbezug zur Umgebung und zum Beschauer

stellt. Kurz, Auffassung und Behandlung sind vorwiegend male-risch. Die englische Plastik hat alle Fehler des Popsstils, ohne diese Fehler doch durch die Wärme und Ursprünglichkeit, welche sonst den Werken der Popszeit eigen zu sein pflegen, zu entschädigen.

Die Entwürfe zum Wellington=Denkmal, soweit sie von Engländern stammten, zeigten alle ohne Ausnahme diese bedenklichen Mängel, und zwar um so verstärkter, je größere Gruppierungen durch die größeren Maßverhältnisse geboten waren. Es ist unnöthig, diese Entwürfe näher zu beschreiben. Bereits hat sich der Punch ihrer bemächtigt, und in der That ist hier einzig die Komik die richtige Waffe; es bedurfte nur weniger Federstriche, um jene vermeintlich historischen Compositionen augenblicklich zur handgreiflichsten Caricatur umzugestalten. Die Mehrzahl derselben war dergestalt, daß kein deutscher Künstler, auch nicht der schwächste Anfänger, sie auszustellen gewagt hätte; sicher wenigstens hätte ihnen keine deutsche Ausstellungscommission den Zulaß gestattet. Das eine Denkmal z. B. bestand aus einem hohen architektonischen Gestell von buntfarbigem Marmor; in diesem war ein innerer viereckiger Raum, in welchem wiederum ein mit Sammet ausgeschlagener Tisch stand; auf diesem Tisch aber lag ein Sammetkissen mit Schwert und Lorbeerkrone; über dem Gestell und rings um dasselbe sah man sodann einige allegorische Figuren. Ja, ein anderes Denkmal zeigt lediglich eine Nische mit einem von bunten Fahnen umstellten Sarkophag u. s. f. Wer diese Dinge nicht mit eigenen Augen gesehen hat, kann kaum an deren Möglichkeit glauben.

Das Schlimmste ist, daß das öffentliche Urtheil keine Einsicht in die Erbärmlichkeit dieser Zustände hat. Der erste Preis ist einem Werke zuerkannt worden, welches zwar unter den englischen Werken eines der besten war, künstlerisch aber nichtsdestoweniger ohne den mindesten Werth ist. Verhältnißmäßig am gelungensten an diesem Denkmal ist die Hauptfigur. Wellington,

auf hohem Postament stehend, barhaupt, in moderner Kriegsfleidung, seinen Doppelcharakter als Krieger und Staatsmann dadurch bezeichnend, daß er in der einen Hand das Schwert, in der anderen ein Schriftstück hält. Um das Postament herum sind sodann allegorische Gestalten, ein Krieger in antikisirender Nacktheit als Sinnbild der Tapferkeit, Minerva als Sinnbild der Weisheit; ihnen gegenüber die Duty (Pflichttreue) wiederum als Krieger, und der Friede, eine weibliche Figur mit Delzweig, ein Läubchen an die Brust drückend. Zwischen Tapferkeit und Weisheit ist eine Darstellung von den Schrecken des Krieges eingeschoben, indem uns in einer Gruppe eine Mutter mit dem Kinde auf dem Arme vorgeführt wird, welche ihren auf dem Schlachtfelde gefallenen Mann findet; auf der anderen Seite zwischen Pflichttreue und Frieden ist eine andere Gruppe, in den Gestalten des Handels und des Ackerbaues die Segnungen des Friedens feierend; der Ackerbau, ein nackt hingelagertes Mädchen, nur durch Uehren gekennzeichnet, blickt mit sentimentalem Liebesverlangen zum Handel hinauf, welcher, ihr warm die Hand drückend, nach der oben stehenden Wellingtonstatue deutet, ihr offenbar sagend, daß ihr zärtlicher Liebesbund wesentlich das Verdienst jenes Helden sei. In Reliefs folgen zuletzt, zum Theil durch die vorangestellten Gruppen verdeckt, die Belagerung von Badajoz und der Dank des Unterhauses an Wellington; an der Basis die Schlachten von Assaye und Waterloo. Wie ganz entsetzlich überladen und doch wie dürftig! Wie rathlos in allen Formen und Stilarten umhertastend! Und dazu kommt noch, daß die Behandlung des Einzelnen eben so kahl und oberflächlich als unschön und ohne allen plastischen Sinn ist! — Der glückliche Sieger heißt Caldor Marshall aus London.

Der Deutsche konnte mit Stolz sehen, wie vortheilhaft die deutschen Einsendungen abstachen. Mit Ausnahme Ernst Hähnel's aus Dresden, welcher zu der Zahl der Gefrönten gehört, sind

mir leider die Namen der Einsender unbekannt geblieben; denn nur die Namen der Gefrönten sind in die Oeffentlichkeit gekommen.

Hähnel's Denkmal war nach meinem Dafürhalten entschieden das beste. Auf hohem, echt architektonisch aufgebautem Postament die Statue Wellington's in Uniform, aber mit dem englischen Kriegsmantel umschlungen; stolz aufschauend steckt der Held das Schwert in die Scheide, der Krieger wird zum friedlichen Staatsmann. Vorn am Postament sitzt Britannia, Schild und Dreizack haltend. Zu ihrer Seite die allegorischen Gestalten des Friedens und des Krieges; auf der Rückseite, dem Frieden entsprechend, die Weisheit; dem Krieg entsprechend die Stärke. Das Ganze ist klar und einfach gedacht; die Formen sind edel und schwungvoll; alle Motive, besonders auch die Gewandmotive, athmen dasselbe hohe und schönheitsvolle Stilgefühl, welches auf der letzten Berliner Kunstausstellung an der unübertrefflichen Raffaelstatue desselben Meisters so unbedingte und verdiente Anerkennung fand. Neben Hähnel's Arbeit zeichnete sich am meisten ein anderes, ebenfalls deutsches Werk aus. Es war in der Anlage sehr ähnlich. Oben auf hohem Postament ebenfalls Wellington; ringsum vier allegorische Figuren; hinter der Statue, sie überragend, auf schlanker korinthischer Säule eine goldene Victoria, den sieghaften Helden bekrönend. Ich irre mich schwerlich, wenn ich in diesem Werk einen Berliner Künstler zu erkennen glaube; Erfindung und Behandlung bezeugten deutlich die Strenge und Tüchtigkeit der Rauch'schen Schule.

Hähnel hat mit noch vier anderen Bewerbern den fünften, d. h. den niedrigsten Preis davongetragen. Jenes Berliner Werk dagegen ist völlig leer ausgegangen. Auch diesmal haben die Engländer die günstige Gelegenheit versäumt, ihrem Kunstleben eine wirksame Anregung zu gewinnen. Wem nicht zu rathen, ist nicht zu helfen.

Heinrich Knopf; ein Plattner?*)

(1873.)

Die vortrefflichen Photographien Hanffstängl's von den hervorragenden Kunstwerken des königlichen historischen Museums zu Dresden werden viel dazu beitragen, die in ihrer Art unvergleichliche Sammlung zu gebührenden Ehren zu bringen.

Keiner wird diese Sammlung besucht haben, ohne daß ihm die Prachtrüstung Kurfürst Christian's II. in lebendigster Erinnerung geblieben ist. Gleich ausgezeichnet durch Meisterschaft der technischen Behandlung wie durch Reichthum und Schönheit der Ornamentation, ist diese Rüstung eines der vollendetsten Werke jener höchsten Glanzzeit der Waffenschmiedekunst, welche, wie Semper sich einmal ausdrückt, das ernste Waffenkleid des Reiters und Rosses zum prachtvollen Schaustück ausgefuchter Goldschmiedearbeit machte.

Hanffstängl hat die verschiedenen Theile in zehn Blättern photographirt, Bl. 71 bis 80.

Der Grund ist durchweg vergoldet. Auf diesem Goldgrunde die unerschöpflichste Fülle geäkter und getriebener Arabeskenbildungen: Laub- und Fruchtgehänge, Rahmen- und Riemenwerk, Waffenstücke, phantastische Masken, Genien, Sphinxen, Delphine, Seeungeheuer, Tritonen, Vögel, Schlangen; in ihren reizvollen Wechselbeziehungen und Gegenüberstellungen und in der genialen

*) Zeitschrift für bildende Kunst.

Kechtheit und Leichtigkeit der Zeichnung anmuthigste Gebilde sprudelnder Laune und Sinnenfreude. Und aus dem schimmern=den Goldgrunde heraus erheben sich in geschmackvoll umrahmten Medaillons reiche Reliefbildnereien, in Stahl getrieben und fein ciselirt; nicht frei von jener malerischen Verbtheit und Ueberfülle, welche durch die Michelangelesken in die Plastik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gekommen war, aber in der liebevollen Durchbildung der Einzelgestalten und in der vollendeten Kunst des Treibens treffliche Meisterwerke. Die figürlichen Darstellungen der Mannesrüstung sind dem Sagenkreise des Argonauten- und Troerzuges entlehnt, die figürlichen Darstellungen der Pferderüstung der Heraklessage.

In der ruhigen Klarheit der Anordnung, in dem rhythmischen Wechsel des Flachen und Erhabenen, in dem feinberechneten Gegensatz des Goldgrundes und des hellen Stahls liegt eine so feine Empfindung für belebte und doch streng einheitliche Gesamtwirkung, eine so umsichtige und stilvolle Conception edler und gediegener Pracht, wie sie nur einem sehr begabten und erfahrenen Meister eigen ist.

Wer aber war dieser Meister?

Keyßler's Reisen (Th. 2, S. 1082) und Paul von Stetten's Augsburger Kunst- und Gewerbsgeschichte (1779, S. 492) nennen den großen Augsburger Plattner Desiderius Kollmann. Und diese Bezeichnung ist in alle kunstgeschichtlichen Handbücher übergegangen.

Von anderer Seite hat man an einen jener Münchener Meister gedacht, deren Zeichnungen wir der Entdeckung und der Herausgabe Hefner-Altenack's verdanken. Ja, es ist sogar an Thomas Rucker gedacht worden, an den Meister jenes berühmten eisernen Armstuhls, welcher 1574 von der Stadt Augsburg dem Kaiser Rudolf II. geschenkt wurde, später nach England (Longford Castle Wilts) kam und, seitdem er wieder allgemeiner

zugänglich geworden, von Allen als ein Höchstes vollendeter Kunst und Technik anerkannt ist. Besonders die Form der Rüstung, meint man, weise entschieden auf die Entstehungszeit um das Jahr 1555, oder doch auf die Jahre von 1545 bis 1570.

Allein für keine dieser Bezeichnungen geben die schriftlichen Urkunden, welche sich in dem königlich sächsischen Hauptstaatsarchiv über den Ankauf erhalten haben, irgend einen Anhalt. Diese Urkunden nennen vielmehr einen Namen, welcher bisher in der Kunstgeschichte völlig unbekannt war.

In den »Kammersachen Anno 1606 (Anderer Theil, Bl. 176)« besagt eine Verordnung Christian's II. vom 26. October 1606, daß der Kurfürst unlängsten zu Schleusingen von Heinrich Knopfen aus Nürnberg einen ganzen Küras auf Mann und Rosß mit seiner Zubehörung erkaufte und mit 8800 Fl. bezahlt habe. Der Kaufpreis beträgt, der Florin zu 42 Sgr. gerechnet, nach unserer Währung 13,320 Thaler.

Am 17. April 1607 wurde die Rüstung abgeliefert. Heinrich Knopf erhielt bei der Uebergabe noch weitere 55 Fl. 15 Gr. als Auslösung. Später wurde der Kaufpreis noch erheblich gesteigert, da der Kurfürst, welcher wegen seiner maßlosen Verschwendung in unaufhörlichen Geldbedrängnissen lebte, die festgestellten Fristen nicht einhalten konnte und mehrere Jahre hindurch Zins auf Zins, sechs vom Hundert, bezahlen mußte.

Je überraschender es ist, bei einem so bedeutenden Werke auf einen Namen zu stoßen, der im Laufe der Zeit gänzlich verschollen ist, um so mehr drängt sich die Frage auf, ob wir Heinrich Knopf als den Künstler oder nur als einen kaufmännischen Unterhändler zu betrachten haben.

Trotz emsigster Nachforschung ist es mir nicht gelungen, genügende Auskunft zu gewinnen.

Auf der Rüstung selbst findet sich keine Spur eines Plattner-

zeichens; freilich fehlen die Federhülse des Helmkammes und der Kofstirn, sowie die Knöpfe der Bisirschraube. Auch in den Urkunden des Dresdener Archivs wird Heinrich Knopf nur noch ein einziges Mal erwähnt. Die »Wochenztel 1603 bis 1605« melden auf Bl. 385 unter dem 22. October 1604 von einer Auszahlung von 828 Fl. 12 Gr. = 725 Fl. G. an »Heinrich Knopf von Münster in Westfalen vor einen getriebenen verguldeten Küras sammt einem Sattel, so der Churfürst zu Sachsen für Sr. Churfürstl. Gnaden geliebten Bruder Herzog Johann Georgens Leib erkaufen lassen«. Diese Nachricht ist zwar insofern wichtig, als es sich darin ebenfalls wieder um eine Plattnerarbeit handelt, und als aus ihr zugleich hervorgeht, daß Heinrich Knopf im Jahre 1604 in Münster wohnte und erst zwischen 1604 und 1606 nach Nürnberg übergesiedelt ist; aber für die Entscheidung der eigentlichen Frage, ob Heinrich Knopf Künstler oder Kunsthändler war, ist sie ohne Beweiskraft. Und zwar um so mehr, da leider diese Rüstung Johann Georg's verschwunden ist; der Vergleich wäre sehr lehrreich.

Wenn wir aber auch auf volle Gewißheit verzichten müssen so bleibt doch immerhin eine sehr hohe Wahrscheinlichkeit, daß Heinrich Knopf der Meister dieses Meisterwerkes ist. Wäre Heinrich Knopf nicht der Plattner selbst, sondern nur ein Händler mit Plattnerwerken gewesen, sicher würde man nicht verabsäumt haben, den Namen des Meisters ausdrücklich zu nennen, zumal wenn derselbe, wie hier vorauszusetzen ist, einen berühmten Klang hatte! Im Inventar der Rüstkammer von 1614 (Archiv der königlichen Sammlungen XIII a. 10) wird diese Rüstung als »neue Rüstung« bezeichnet; sollte diese Bezeichnung nur im Sinne von »neu angekauft« zu deuten sein? Schwerlich ist dem Beginn des 17. Jahrhunderts die Möglichkeit so trefflicher Leistung abzusprechen. Auch der herrliche Prunkharnisch des Kaisers Rudolf II. in der Sammlung des österreichischen Kaiserhauses in Wien

(vgl. Leitner, Taf. 49 bis 51), welchen Hefner-Alteneck als ein Werk von Christoph Schwarz († 1597) erwiesen hat, ist nur um wenige Jahre älter. Im Dresdener Museum selbst stammt eine andere höchst ausgezeichnete, in der Zeichnung sogar noch reinere Prachtrüstung Christian's II., welche Hanfstängl's Photographien auf Bl. 31 geben, inschriftlich aus dem Jahre 1599.

Die Nürnberger Archive enthalten nichts über Heinrich Knopf. Auch in den dortigen Todtenbüchern wird zwar 1612 von einem Zirkelschmied Melchior Knopf und 1616 von einem Zirkelschmied Hanns Knopf berichtet, aber nirgends von einem Heinrich Knopf. Jedenfalls also ist Heinrich Knopf nicht in Nürnberg gestorben. Und in dieser Beziehung ist es für unsere Frage immerhin beachtenswerth, daß die noch jetzt in Nürnberg blühende Familie Knopf, deren Traditionen nicht bis in diese Zeit zurückreichen, ihre Abstammung von Wiener Goldschmieden herleitet. Sollte wohl die endgiltige Entscheidung, ob Heinrich Knopf Plattner oder Händler war, in Münster oder Wien zu finden sein?



B u r L i t e r a t u r.

Die altfranzösische Tragödie*).

(1850.)

An einen Freund in Berlin.

Tausend Dank, mein lieber Freund, für Ihre freundlichen Mittheilungen, durch die Sie mich so lebendig an Ihren Berliner Erlebnissen und Kunstgenüssen theilnehmen lassen. Ich war sehr gespannt darauf, von Ihnen über das Gastspiel der Rachel etwas Ausführlicheres zu erfahren. Sie haben mir in Ihrer treuen Weise nicht nur diesen Wunsch befriedigt, sondern lassen sich bei dieser Gelegenheit so gründlich über das Wesen der altfranzösischen Tragödie überhaupt aus, daß ich Ihnen aufs Innigste dafür verbunden bin. Sie sagen:

»Während Rachel's Aufenthalt haben eine Menge Kritiker Veranlassung genommen, in alter Weise über das altfranzösische Theater abzuurtheilen. Das hat mich sehr geärgert. Seit Lessing glaubt Jedermann in Deutschland über Corneille und Racine schlechte Witze machen zu dürfen, ohne zu bedenken, daß Lessing die Aufgabe hatte, das französische Theater als ein Hinderniß für die eigene nationale Entwicklung wegzuräumen. Jetzt ist diese Aufgabe längst gelöst; das Hinderniß ist nicht mehr da, der Anerkennung ist also wieder Raum gelassen. Und Das ganz gewiß zu unserem eigenen Frommen. Schiller selbst

*) Blätter für literarische Unterhaltung.

hat die »Phädra« überseht und Goethe sogar den »Tancréd« und »Mahomet«, wie überhaupt der wahre Meister jederzeit mehr Pietät für alles Tüchtige hat als der Pfuscher. Die Franzosen seien Phrasenmacher, heißt es immer! Macht einmal solche Phrasen, die so durchgehend mit der Handlung verwebt sind, wenn ihr könnt. Sie hätten die Griechen schlecht nachgeahmt! Das ist nicht wahr, sie sind eben die Franzosen ihres Zeitalters geblieben, und die ganze Gesinnungsweise, Manier und Form ist originell, berechtigt und eben deshalb auch unbesungen zu genießen. Erst jetzt, da wir sie nicht mehr nachzuahmen brauchen, sind sie auch für uns wieder schön geworden. Besonders wenn ich ihre Zeit und Umgebung betrachte, beneide ich sie doppelt um ihre edle Einfachheit und Frische, um ihre kindliche und doch so männliche Naivetät und hauptsächlich um ihre Tragik. Es wird auch bei uns der Tag erscheinen müssen, wo der junge Dramatiker nicht mehr glaubt, er dringe am sichersten durch, wenn er ein recht verwickeltes und verknüpfeltes Motiv zu Markte führe.«

Wissen Sie, lieber Freund, daß Sie mir diese Worte recht aus der innersten Seele gesprochen haben? Ich bin zwar nicht so glücklich gewesen, jetzt die große Rachel auf ihrer deutschen Rundreise zu sehen. Jene Zeiten, die kindisch genug waren, um Gelehrsamkeit für Bildung zu halten, haben die meisten deutschen Universitäten in kleine Städte gelegt, in denen weder ein Theater noch sonst irgend ein Kunstgenuß zu finden ist. Aber meine Studien haben mich in dieser letzten Zeit auf die Geschichte des Dramas geführt. Und da war ich doppelt freudig überrascht, daß Sie mir den Eindruck, den Corneille und Racine immer auf mich gemacht haben, jetzt so klar widerspiegeln. Ich hätte keine schönere Bestätigung meiner Ansicht finden können.

In der That, es ist endlich einmal Zeit, der französischen Tragödie wieder gerecht zu werden. Niemand wird ihren Mangel

an Dem, was wir in unserem Sinne dramatische Handlung nennen, verkennen, Niemand die Verkehrtheit der drei Einheiten, Niemand die conventionelle Anschauungsweise, die so oft die Galanterie an die Stelle des Keimnenschlichen setzt, in Schutz nehmen oder gar zur Nachahmung empfehlen. Aber man kann das Alles verdammen, und es fehlt noch viel, daß damit die französische Tragödie überhaupt verdammt sei. Es giebt ja so Vieles, was wir dem antiken, dem spanischen, ja selbst dem Shakespeare'schen Drama als bloß zeitlich und darum conventionell gestatten müssen, wenn wir zum unbefangenen künstlerischen Genuße kommen wollen. Wir üben diese Billigkeit, wir geben ihnen einmal für allemal bestimmte Voraussetzungen zu, um uns von solchen Keußerlichkeiten unbehindert nur um so tiefer in ihre wesentlichen Schönheiten hineinzuleben; — und nur bei der französischen Tragödie wollen wir einen Maßstab geltend machen, den wir als den absoluten preisen und der doch, weil er von allen zeitlichen und örtlichen Lebensbedingungen der künstlerischen Gestaltung absieht, nur abstract und deshalb durchaus unberechtigt ist?

Damit ist die französische Tragödie nicht abgethan. Sie ist heute noch ebenso wie vor zwei Jahrhunderten der Stolz ihrer Nation und sie ist es geblieben, obgleich den Franzosen, namentlich durch Vermittelung der Schlegel, alle unsere deutschen Keßereien bekannt geworden sind. Sogar die Anfeindungen im eigenen Lande, die Dramen und Dramaturgien der französischen Romantiker, haben sie nicht aus dem Felde geschlagen. Zu guterlekt sind Dichter wie Delavigne und Ponsard wieder zur alten Fahne zurückgekehrt, eine Vermittelung zwischen dem Classischen und Romantischen versuchend. Ein Kunstprincip, das eine solche zähe Lebensfähigkeit behauptet, wahrlich! das kann kein todtgeborenes Kind sein, obgleich man es so gern dafür ausgiebt. Ich theile ganz Ihre Meinung, wir haben alle Ursache, von

unserer vornehmen Geringschätzung abzulassen. Es handelt sich nur darum, statt das Wesen dieser Tragödie fortwährend zu bekämpfen, es endlich auch einmal unbefangen zu erkennen und zu genießen.

Worin liegt das Recht und die Schönheit dieser Tragödie? Worin liegt der Grund ihrer langbewährten Lebensdauer?

Gegenüber von jenem albernen Geschwätz, das in der französischen Tragödie Nichts als eine verunglückte Nachahmung der Antike erblicken will, nennen Sie sie, lieber Freund, ursprünglich. Und damit, glaube ich, haben Sie den Nagel auf den Kopf getroffen. Man drängt der französischen Tragödie einen durchaus falschen Gesichtspunkt auf, wenn man danach fragt, inwiefern sie ihrem antiken Vorbilde entspreche. Seit Ronsard und der »Mélade« war zwar die Regelmäßigkeit des alten Dramas, ja selbst die Entlehnung des Stoffes aus der alten Mythologie und Geschichte allgemein in Gebrauch gekommen; aber keinem Franzosen ist es je im Traume eingefallen, man könne an ihn die Forderung stellen, er solle nun auch jenen Stoffen und Formen entsprechend die Eigenthümlichkeiten seiner Zeit und Nationalität aufgeben. Antikisiren in diesem Sinne wäre dem Franzosen, wenn nicht einfach eine praktische Unmöglichkeit, so jedenfalls ein begriffliches Unding gewesen. Die Art und Weise, wie Racine's Zeitgenosse Pradon, der auch eine »Phédra« gedichtet hatte, dieses Stück beantwortet, ist in dieser Beziehung höchst bezeichnend.

»Wundern Sie sich nicht, meine Gnädigste — so schreibt er in seiner Widmung an die Herzogin von Bouillon —, wenn Ihnen Hippolyt entblößt scheint von jenem wilden Stolze und von jener Unempfindlichkeit, die ihm eigen war. Wie hätte er den Reizen Eurer Hoheit gegenüber diese Unempfindlichkeit sich bewahren können? Mit Einem Worte, wenn ihn uns die Alten gemalt haben, wie er in Trözene war, so soll er hier erscheinen, wie er in Paris hätte sein müssen; denn unbeschadet dem Alter=

thume sei es gesagt, dieser junge Held würde an einem so galanten Hofe wie an dem unserigen eine schlechte Rolle spielen, wollte er hier in seiner ganzen griechischen Wildheit und Vortrefflichkeit auftreten.“

Es ist daher kein Widerspruch, wenn diese Gestalten in Reifrock und Alongeperücke und mit der ganzen steifen Hofetiquette Ludwig's XIV. einhergehen. Diese Gestalten sind Franzosen; sie wollen gar keine Griechen und Römer sein. Sie tragen nur durch eine seltsame Laune der äußeren Umstände zufällig griechische und römische Namen.

Das ist der springende Punkt. Man stellt sich dies Modernisiren und Franzödisiren der alten Stoffe meist als Ungeschick, als falsche Auffassung des Alterthums vor. Das ist es durchaus nicht. Dies Franzödisiren ist nichts Anderes als das bewusste und nachdrückliche Geltendmachen und Durchführen des Eigenen und Nationalen dem Fremden und Entlehnten gegenüber. Nicht bloß hier in der französischen Tragödie, sondern in der gleichzeitigen Poesie überhaupt, sowie in allen gleichzeitigen Bauten, Bildwerken und Malereien Frankreichs liegt niemals das Hauptgewicht auf den äußeren antikisirenden Formen, sondern in dem ureigenen, echt nationellen Geiste, der sich, so gut es eben gehen will, in diesen Formen verkörpert.

Freilich sind die Leute auch hier leicht bei der Hand. Das ist Pöps, sagen sie, und damit wäghen sie diese ganze Kunstart für immer beseitigt. Sollte ich mich irren? Ich glaube mich Ihrer völligen Zustimmung versichert halten zu dürfen, wenn ich behaupte, daß bald die Zeit kommen wird, da man diesen vielverschrienen Pöpsstil zwar nicht preisen und nachahmen, aber doch wieder billiger beurtheilen wird. Wer möchte es leugnen, jenes gährende Durcheinander antiker und moderner Elemente, jenes gänzliche Auseinanderfallen von Form und Inhalt, die sich nicht in innerer Nothwendigkeit einander bedingen und fordern,

sondern nur äußerlich zusammengezwängt werden, giebt oft die wunderlichsten Mischungen und bizarrsten Gestalten. Aber es weht uns doch aus ihnen ein lebendiger Geist entgegen, wir stehen mit ihnen in frischem Wechselverkehre, wir wissen, es ist Fleisch von unserem Fleisch. Man hat den Zopf gestürzt und man hat dadurch unbestreitbar unendlich an Formenreinheit gewonnen. Ob aber auch an Leben und Frische, Das ist eine andere Frage. Ich behaupte es dreist, selbst auf die Gefahr hin, auch von Ihnen, mein Trefflichster, arg verkehrt zu werden: das Volk — und die Kunst ist wesentlich auch für das Volk, nicht bloß für feinschmeckerische Kenner — erbaut sich viel inniger an jenen vielgeschmähten Werken der Zopfzeit, als an den zwar viel schöneren, aber unendlich abstracteren und lebensärmeren Werken Thorwaldsen's und Schinkel's, oder als an der »Braut von Messina« und der Goethe'schen »Achilleis« und »Natürlichen Tochter«. Jene Werke genießt das Volk, diese staunt es nur an.

Ich sage nicht, man hätte die reineren Formen, die aus der reineren Erkenntniß des Alterthums entsprangen, verschmähen und sich bei der Wunderlichkeit des alten Zopfes begnügen sollen. O nein! Wie hätte man es auch gekonnt, selbst wenn man es gewollt hätte! Nur Das sage ich, die Zopfkunst ist lebendiger und daher auch in ihren Wirkungen tiefer als jenes gelehrt abstracte Antikifiren, das sich am Ende des vorigen und Anfange des jetzigen Jahrhunderts selbst unserer größten Dichter und Künstler bemächtigt hatte. Wir dürfen uns nicht mit Verlust unserer angeborenen Individualität kopfüber in das Alterthum stürzen wollen; der Versuch bleibt doch ewig vergeblich. Wir müssen in der That und Wahrheit Das zu erreichen streben, was die sogenannte Zopfzeit in richtigem Instincte wollte, aber bei dem Stande der damaligen Entwicklung noch nicht erreichen konnte. Wir müssen den Muth haben, ganz und rückhaltslos

unser eigenes Wesen künstlerisch darzustellen und dabei doch nach einer Hoheit und Einfalt der Form trachten, die von derselben ruhigen Harmonie beseelt ist, die uns aus allen antiken Kunstwerken so erquickend entgegenweht. Erst wenn dies höchste Ziel erreicht ist, können wir von einer Wiedergeburt des Alterthums, d. h. von einer wahrhaften Versöhnung des Antiken und Modernen sprechen. Bis dahin ist freilich noch lange Zeit; die politische Geschichte kommt hier mehr in Betracht als die Kunstgeschichte, denn die Kunst spiegelt überall nur den Geist der Zeiten wider. Aber Das ist gewiß, wir sind auf dem besten Wege. Es ist erfreulich, zu sehen, wie das Bewußtsein dieses Zieles immer allgemeiner wird und hier und da in einzelnen Versuchen unserer Künstler sogar schon thatsächlich mit bestem Erfolge sich Bahn bricht.

Verzeihen Sie diese Abschweifung. Sie können es um so leichter, da ich mich in der That nur scheinbar von unserem gemeinsamen Gegenstande entfernt habe.

Bezeichne man immerhin die französische Tragödie als Pops=tragödie; wir streiten nicht dagegen. Wir wissen, daß diese ganze Kunstrichtung und also auch die französische Tragödie als deren beredtester Ausdruck der erste und in seiner Art überraschend großartige Versuch ist, das Wesen des modernen Geistes in den classischen Formen der alten Kunst auszusprechen. Sie bewegt sich in der classischen Ruhe und Hoheit der alten Kunstform und ist doch durch und durch französisch. Das ist das Große an dieser Tragödie, Das ist der Grund ihrer trotz aller Anfeindungen unverwüßlichen Lebensdauer.

Aber freilich darf man dabei nicht vergessen, die Art, wie sie diese Größe hervorbringt, ist zugleich auch ihre Schwäche. Sie leidet an dem Widerspruche, daß sie auf rein äußerliche Weise lösen will, was nur innerlich zu lösen ist. Jener Classicismus ist nicht in naturnothwendigem Drange aus dem eigensten

Geiste der Zeit herausgeboren, sondern, gleichviel ob aus dem wahren oder wie die berühmten drei Einheiten aus dem mißverstandenen Alterthume herübergenommen, äußerlich durch Nachahmung entlehnt. Es ist eben hier wie im Popsstile überhaupt, der alte Rahmen ist zu knapp für das gewaltige Bild, das in ihn hineingezwängt ist. Dem jungen Riesen sind die vollblütigen Adern gewaltsam und ohne Noth unterbunden. Die Feuergluth des modernen Geistes will alle Augenblicke wie ein wildes Füllen die enggezogenen Schranken seiner Rennbahn überspringen, und doch sind diese gerade stark genug, um die freie und volle Entwicklung der jugendkräftigen Glieder zu hindern.

Dies Gefühl inneren Zwiespalts können wir bei aller Anerkennung der französischen Tragödie nirgend los werden. Und dieser innere Zwiespalt ist es auch, auf den zuletzt alle Polemik hinausläuft, die man mit Grund oder wenigstens mit einigem Scheine des Rechts der französischen Tragödie bisher entgegengestellt hat. Er ist für uns Deutsche um so verletzender, da gerade wir, obgleich die Fragen der modernen Entwicklung am tiefsten in uns herumwühlen, doch ohne Zweifel zum Alterthume in der innigsten Wahlverwandtschaft stehen.

Wer aus der Schule Shakespeare's stammt, und also überall die ganze individuelle Frische und Eigenartigkeit moderner Charakterentwicklung zu sehen gewohnt ist, Dem erscheint die Leidenschaft dieser Charaktere zu abgemessen, zu schönrednerisch-pathetisch, zu wenig thatkräftig, der Gang der Handlung zu langsam und innerlich, die ganze Behandlungsweise zu steif, kalt und typisch. Wer dagegen die Alten im Auge hat, Der nimmt die modernen Wandlungen, die das Modernisiren und Franzödisiren erfordert, nur ungern in den Kauf; er vermißt vor Allem die ideale Hoheit in der Charakteristik. Jenem ist, wenn ich so sagen darf, die französische Tragödie zu sehr antik; Diesem ist sie nicht antik genug.

Ist es Ihnen wohl schon aufgefallen, daß alle beide Seiten dieses tiefgreifenden Gegensatzes in jener Polemik, die die deutsche Kritik gegen die französische Tragödie ausgeübt hat, vertreten sind? Man hat, wie ich glaube, diesen merkwürdigen Gegensatz noch nicht hinreichend hervorgehoben. Lessing bekämpft sie von jenem Princip aus, aus dem nachher die »*Emilia Galotti*« hervorgegangen ist, aus dem Streben nach individueller Natürlichkeit und Wahrheit. Er ist nur deshalb ein so erbitterter Gegner der französischen Tragödie, weil sie ihm nicht individuell und natürlich genug ist. A. W. Schlegel dagegen steht auf gerade entgegengesetztem Standpunkte. Dessen Polemik gegen die französische Tragödie geht wunderlicherweise durchaus nicht aus seiner Liebe und Begeisterung für Shakespeare hervor, sondern einzig aus jenem abstract antikisirenden Idealitätsprincipe, das er so unglücklich in seinem »*Ton*« bethätigte. Man sieht Das weniger in seinen »Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur«; unzweideutig erhellt es jedoch aus seiner berühmten Flugschrift über Racine's »*Phädra*«.

Es würde mich zu weit führen, wenn ich auf den Inhalt dieses Schriftchens hier genau eingehen wollte. Aber ich ergreife entschieden die Partei der Franzosen gegen den Deutschen. A. W. Schlegel glaubt Racine's »*Phädra*« und mit ihr das ganze System der französischen Tragödie vernichtet, indem er nachweist, daß Racine überall, wo er von dem Vorbilde des Euripides abweicht, dem Wesen der griechischen Dramatik ungetreu werde. Warum aber sind diese Aenderungen nicht unerläßlich? Bei Euripides entspringt die Katastrophe aus dem Zorn der Aphrodite. Aphrodite beschließt, den Hippolytos zu vernichten, obgleich sie weiß, daß sie für diesen Zweck auch ihre geliebte Phädra vernichten muß. Sie erweckt in Phädra eine verbrecherische Liebe gegen Hippolyt, dieser verschmäht diese Liebe, Phädra aus Verzweiflung über das unbedachte Geständniß giebt sich den

Tod und ist treulos genug, durch eine hinterlassene Schrift eine falsche Anklage gegen Hippolyt zu schleudern. Theseus verbannt den Sohn und fleht zu Poseidon, daß er ihn verderben möge; Poseidon, einem frühern Versprechen gemäß, erhört dies furchtbare Gebet, er scheucht die Rosse des Fliehenden, dieser wird an Felsen zerschmettert. Artemis erscheint, verheißt ihrem Liebling ewige Verklärung und deckt dem Theseus den grausen Verrath auf. Der stumm verzweifelnde Schmerz, mit dem Theseus den Tod des Sohnes betrauert, ist die tragische Stimmung, mit der auch der Zuschauer das Schicksal anklagt. Der Mensch ist ein bloßes Spielwerk in den Händen der Götter. Und eine so furchtbar zermalmende Schicksalstragödie hätte der neuere Dichter unverändert nachahmen sollen? Racine sollte den Stoff des Euripides umdichten, etwa in derselben Weise, wie wir wissen, daß in Griechenland ein Mythos von dem einen Dichter zum andern wanderte, von Hand zu Hand sich künstlerisch immer mehr abrundend? Wie göttlich offenbart sich hier die naive Gesundheit des französischen Dichters! Alle Götter- und Schicksalsmaschinerie beiseitewerfend, gründet Racine überall seine Tragik auf innere psychologische Hebel, auf den inneren Kampf energischer Leidenschaft, ja er verschmäht sogar die Intrigue nicht. Und so wenig auch sonst die Intrigue für die Tragödie geeignet ist, es ist gewiß, hätte der Dichter zwischen Intrigue und außerweltlichem Schicksal zu wählen, seine Wahl durfte keinen Augenblick schwanken. Was schadet es, daß die griechische Idealität der Charakteristik dabei verloren gegangen? Die modernen Charaktere sind subjectiver, ihr Gemüth ist ihr Schicksal.

Der Dichter des »Ion« tadelt den Dichter der »Phädra«, weil sie nicht bloß eine philologische Umarbeitung ist, sondern eine wirkliche, aus der eigensten Seele geschöpfte Umdichtung. Schlegel verlangte einen verbesserten Euripides, Racine aber

mußte es sehr wohl, und er spricht es in der Vorrede zu seiner »Iphigenia« ausdrücklich aus, daß eine Götteridee, die zur Zeit des Euripides Glauben fand, heutzutage nicht mehr geglaubt werde, und deshalb auch in der Poesie unwirksam erscheine.

Und angesichts solcher Thatsachen wagen wir noch immer den Franzosen falsche Nachahmung der Griechen vorzuwerfen? Wahrlich, wir thäten gut, statt jene galanten Liebschaften der griechischen Helden in der französischen Tragödie mit vornehmer Selbstgenügsamkeit zu bespötteln, vor Allem uns ihren Ursprung und ihre tiefe ästhetische Bedeutung klar zu machen. Wir ereifern uns so gern über das Raffinement des siècle de Louis XIV. Aber es ist kein Zweifel, im Verhältniß zu uns waren diese Menschen naive Menschen. Diese französischen Tragödien gleichen in der Art und Weise, wie sie mit den alten Formen und Stoffen umgehen, jenen alten Bildern, die die Gestalten der heiligen Geschichte, unbekümmert um historische Treue, ohne Bedenken in Tracht und Betragen der unmittelbarsten Gegenwart kleiden. Diese Menschen fühlen sich so glücklich in ihrer Gegenwart, so glücklich, daß sie gar nicht denken können, es sei jemals anders gewesen.

Das aber ist die Gedankenlosigkeit unserer kranken Zeit! Jene Bilder bewundern unsere Zeitgenossen und die französische Tragödie verachten sie. Ich kenne einen berühmten Kunstgelehrten — und Sie, lieber Freund, kennen ihn auch — der für Tizian schwärmt und nichtsdestoweniger aus Handel eine Religion macht. Widersprüche über Widersprüche!

Sie sehen, mein lieber Freund, welchen Anklang Ihre Worte bei mir gefunden haben. Ich unterschreibe daher nicht nur vollständig Ihre Vertheidigung der französischen Tragödie; ich bin ebenso wie Sie der Meinung, daß unsere jungen Dramatiker alle Ursache haben, in gewissen Dingen bei diesen französischen Dichtern in die Schule zu gehen.

Es war die große That Lessing's und der auf ihn folgenden Stürmer und Dränger, daß sie unsere dramatische Kunst auf Shakespeare verwiesen; denn nur in Shakespeare, der durch keinerlei antikisirende Muster und Ueberlieferungen beirrt war, findet die ganze Tiefe des modernen Geistes, seine Freiheit und persönliche Selbstbestimmung, ihren tiefsten und naturnothwendigen Ausdruck. Die psychologische Charakteristik und der daraus entspringende Wetterschlag der dramatischen Handlung ist nur in ihm. Shakespeare ist daher, wie der Schöpfer, so auch das ewige Muster des modernen Drama's.

Nichtsdestoweniger, glaube ich, macht sich jetzt deutlich ein gewisser Widerstand gegen die unbedingte Nachahmung Shakespeare's fühlbar. Oder vielmehr, er hat sich schon seit längerer Zeit fühlbar gemacht und wird in der nächsten Zukunft immer unabweisbarer hervortreten. Und hier ist es, wo meines Bedünkens das antike Drama oder besser das französische als dessen subjectivere Modernisirung wieder seine alten Rechte geltend machen dürfte.

Der dramatische Dichter will vor Allem theatralisch sein, d. h. bühnenwirksam. Hier kommt er oft in den wesentlichsten Compositionsbedingungen mit Shakespeare in Widerspruch. Gervinus hält Shakespeare für den theatralischsten aller Dramatiker. Das ist nur in sehr bedingter Weise wahr. Ich will nicht allzu viel Gewicht darauf legen, daß Shakespeare ohne Zweifel durch eine allzu bunte Mannigfaltigkeit der Handlung nicht selten alle dramatische Uebersichtlichkeit und Einfachheit wesentlich gefährdet. Wichtiger ist eine andere Betrachtung. Shakespeare war wirksam für seine Bühne; für die unserige ist er es ohne durchgreifende Veränderungen nicht mehr. Auf seiner Bühne, die keine Couliissen und Decorationen kannte, konnte er in freiester Willkür mit den feststen Ortsveränderungen umspringen; kein Decorationswechsel störte die Ruhe der Bühne. Wird aber

diese Compositionsweise mit ihrem wirren Durcheinander rastlos wechselnder Dertlichkeiten auf unser Decorationsystem übertragen, da entsteht ein Naturalismus, der überall die Illusion stört und der den Zuschauer nirgend zu jener stillbeschaulichen Andacht und Feierlichkeit kommen läßt, die jedem echten Kunstgenusse eigen ist. Daher die Nothwendigkeit jener mehr bühnengerechten Umarbeitungen Shakespeare's, derentwegen man unsere Regisseure so oft mit unverständiger Härte anklagt. Erklärte doch Goethe geradezu einmal, daß sich Shakespeare's Stücke weniger für die Darstellung, als für ein recitirendes Vorlesen eigneten. Und seit dem Sturze der Sturm- und Drangperiode hat man in der verschiedensten Weise nach größerer Ruhe der Bühne getrachtet. Der antikisirende Stil Goethe's und Schiller's in ihren späteren Dramen, ihre Uebersetzungen der französischen Tragödien, ebenso Tieck's Schrulle, die altenglische Bühneneinrichtung bei uns wieder heimisch machen zu wollen, ist einzig aus diesem Gefühle hervorgegangen. Allein diesen Bestrebungen lag durchaus ein richtiger Kunstsin, ich möchte sagen, ein zwingender Naturtrieb zu Grunde. Sie fehlten nur darin, daß sie uns gewaltsam auf Standpunkte zurückschrauben wollten, die durch den Fortschritt der Geschichte für immer überwunden und abgethan waren.

Weil wir eine andere Bühne haben als Shakespeare, müssen wir auch anders dichten. Größere Ruhe thut uns Noth und einfachere Uebersichtlichkeit. Es ist unsere Aufgabe, mit der vollen Naturwahrheit Shakespeare's auf unserer Bühne dieselbe Idealität und Würde der Darstellung zu bewahren, die Shakespeare auf der seinigen hatte. So nähern wir uns ganz von selbst mitten im vollsten Leben des modernen Dramas wieder der Einfachheit der antiken Bühne.

Hier aber, meine ich, sind die Franzosen unsere natürlichen Lehrmeister. Nicht übersetzen wollen wir sie, wie Goethe und Schiller, wir wollen sie auch nicht nachahmen ganz wie sie sind,

mit Haut und Haaren. Das hieße die Manen des großen Lessing beleidigen; über die alten und fremden Stoffe, und, seitdem wir Shakespeare kennen, über die pathetische Innerlichkeit ihrer Charakterentwicklung sind wir ohnehin hinaus. Nein! ihre klare Einfachheit wollen wir uns zum Muster nehmen. Im Inhalte, die zwingende Klarheit ihrer Motive, den straffen Zusammenstoß der streitenden Mächte, in dem besonders Corneille so unnachahmlich groß ist. In der Form, die Massenhaftigkeit der Gruppierung, die Ruhe und Stetigkeit des Fortschritts. Denn daß ich es Ihnen nur offen gestehe, auch jene vielverschrienen Einheiten des Ortes und der Zeit scheinen mir mehr als bloße Grillen. Wenigstens die Einheit des Ortes. Ich glaube nämlich, diese Forderung beruht bei den Franzosen einfach auf einem Mißverständniß, auf einer logischen Unklarheit. Nicht die Einheit des Ortes wollen wir vertheidigen; gegen diese verstoßen ja auch die Franzosen fortwährend, sie haben sozusagen nur das ideelle Umding eines ortlosen Ortes. Aber die Einheit der Scene ist wesentlich. Eine völlige Stetigkeit läßt sich ohne die ärgsten Gewaltthaten nicht durchführen; wer möchte Das leugnen. Aber auch hier müssen wir den Vorgang der Griechen befolgen. Nur bei einem Hauptabschnitte der Handlung, d. h. in unserem Sinne bei einem neuen Aufzuge, sollte sich die Scene verändern; nur die seltensten Fälle können hier eine Ausnahme gestatten.

Gerade je mehr das moderne Drama mit vollem Rechte in der Charakterzeichnung zur individuellsten Naturwahrheit, ja ich möchte sagen zur treuesten Natürlichkeit hindrängt, um so gemessener und idealer muß es in der Composition sein. Verbiethet sich der Dichter diese springende Willkür im Wechsel des Ortes, so gewinnt dadurch nicht bloß die äußere Scenerie an Halt und Würde, sondern, was die Hauptsache ist, die Handlung selbst wird einfacher, klarer, zusammengehaltener. Die zerstreuen-

den Episoden verschwinden, mit ihnen verliert sich die Gefahr epifirender Breite, die Zahl der auftretenden Personen wird geringer und darum überschaubarer, die Gegensätze und deren Motivierung reiner, gedrungener. Nur auf diese Weise ist es möglich, die langgesuchte Idealität der Darstellung wirklich zu erreichen, ohne doch jene individuellere Haltung, die den specifischen Unterschied zwischen alter und neuer Kunst ausmacht, irgendwie zu gefährden.

Sie lächeln, mein Freund? Sie schreien über doctrinäre Grillen, und lächeln um so herzlicher, da Sie wissen, wie sehr ich selbst immer eifere gegen alle politischen und ästhetischen Doctrinäre. Gemach, mein Freund! Vielleicht findet sich auch für diese Phantasien die nöthige Rechtfertigung.

Ich will an die Goethe'sche »Iphigenia« gar nicht erinnern, obgleich mir dies wunderbare Gedicht recht eigentlich als eine Prophetie erscheint, als ein bereits zur dichterischen Thatsache gewordenen Vorgefühl Dessen, was in Zukunft die Dramatik sein wird. Die Rechtfertigung liegt im Wesen der nächsten Gegenwart selbst. Ich weiß, Sie stimmen mit mir überein, all unsere politischen und gesellschaftlichen Kämpfe bezwecken im letzten Grunde nichts Anderes, als die Auflösung und Vernichtung unserer verzwickten und verlogenen Zustände, die Vereinfachung unseres ganzen Seins und Denkens. Und sind wir erst selbst wieder einfacher, reiner und wahrer, so ist auch unsere Tragik ihrem inneren Gehalte nach wieder wahr und rein und einfach. Und die Form, die solchem Gehalte gemäß ist, wird dann sicher nicht ausbleiben. Mir will es dünken, als ob wir schon jetzt von der epischen Nebeneinanderstellung verschiedener Handlungen, und von der damit zusammenhängenden Breite der zeitlichen und örtlichen Entfaltung, wie wir Dies von Shakespeare gelernt haben, immer mehr zurückkämen. Nach den Ueberstürzungen der Romantik und der Sturm- und Drangperiode

kehren wir auch hier wieder zur einfachen Wahrheit Lessing's zurück. Hier scheint mir vor Allem Hebbel, namentlich in der »Maria Magdalena«, und so viel ich auch sonst gegen dieses neueste Stück Hebbel's auf dem Herzen habe, auch in »Herodes und Mariamne« den allein richtigen und zielzeigenden Punkt getroffen zu haben. Das ist eine Klarheit und innere Nothwendigkeit der Motive, eine Straffheit der Handlung, die wir festhalten müssen, wenn wir uns auch mitten im ungestümmten Strudel der tragischen Leidenschaft die Großheit und Würde reiner Tragik bewahren wollen.

Ueber Hamlet*).

Eine Skizze.

(1854.)

Die Erklärer Shakespeare's haben von jeher den nahen Zusammenhang zwischen der Sage des Hamlet und des Orestes hervorgehoben. Hier wie dort lebt die Mutter mit dem Mörder ihres ersten Gemahls in verbrecherischer Ehe und der Sohn des Gemordeten hat die Pflicht, den meuchlerischen Mord durch schwere Blutrache zu rächen. Orestes aber ist eine antike, plastische und thatkräftige Natur, er vollzieht diese Pflicht ohne Säumniß; Hamlet dagegen ist bereits von der Weichlichkeit des modernen Gedankenlebens angekränkt, er grübelt lieber, als daß er handelt, und so schwankt er unentschlossen hin und her, bis er zuletzt durch diese träge Thatlosigkeit sich selber den Untergang bereitet.

Es gilt als das Grundgesetz der dramatischen Kunst, daß der dramatische Held ein kühn vordringender, handelnder Charakter sein müsse; schwankende, von äußeren Einwirkungen abhängige und bestimmbare oder, wie sich die Sprache der Aesthetiker ausdrückt, receptive und passive Charaktere pflegt der dramatische Dichter meist dem Epiker, dem Romandichter und dem Novellisten zu überlassen. Shakespeare hat gezeigt, daß dem Genius auch das scheinbar Unmögliche möglich ist; er hat aus einem durchaus

*) Sußkow's Unterhaltungen am häuslichen Herd.

undramatischen Helden ein dramatisches Meisterwerk geschaffen. Börne sagt daher in seiner dramaturgischen Betrachtung des Hamlet vortrefflich: »Hamlet ist nicht das bewunderungswürdigste Werk Shakespeare's; aber Shakespeare ist am bewunderungswürdigsten im Hamlet.«

Gerade in der neuesten Zeit sind wieder sehr verschiedenartige Erklärungsversuche des Shakespeare'schen Hamlet ans Licht getreten. Es ist dies in der That nur ein neuer und zwar sehr trauriger Beweis dafür, daß unsere Kunsterklärung noch immer nicht sich von jener bedenklichen Deutungswuth befreit hat, der es nicht darauf ankommt, das zu erklärende Kunstwerk einfach und klar zu nehmen, sondern die das Kunstwerk nur als ein gelegenes Mittel benutzt, vor Allem den erstaunlichen Scharfsinn und die überraschende Geistesfülle des Erklärers glänzen zu lassen. Denn den einzig richtigen Schlüssel zum Verständniß jener großartigen Dichtung haben wir schon längst in Händen. Goethe hat ihn uns im »Wilhelm Meister« gegeben, indem er den Sinn des Hamlet in dem Worte zusammenfaßte, daß hier eine große That auf eine Seele gelegt sei, die sich dieser nicht gewachsen fühle. Wer über diesen inneren Kampf einer idealistisch beschaulichen Natur, die, in die rauhe Wirklichkeit des Lebens gestoßen, sich nicht zu ungebrochener Thatkraft entschließen kann und sich durch diese thatlose Beschaulichkeit untergräbt und vernichtet, hinausgeht, der legt dieses Kunstwerk nicht aus, sondern legt ihm nur seine eigenen fremden Gedanken unter. Und dies ist das Schlimmste, was einem Erklärer begegnen kann.

Jede Erklärung hat ihren Prüfstein in sich selbst. Ich verstehe ein Kunstwerk, wenn mir aus der Idee, die ich als die treibende Lebensseele des Ganzen betrachte, der in sich stetig verlaufende Fortschritt der Handlung, die Zeichnung und Gruppirung der Charaktere, die Färbung und Reihenfolge der einzelnen Scenen gleichsam vor meinen Augen sichtbar aufs Neue

herauswachsen. Ich muß mir Schritt vor Schritt aufs Genaueste darüber Rechenschaft geben können, wie alle kleinsten Einzelheiten doch immer nur nach dem einen gemeinsamen Ziel streben, wie sie innig ineinandergreifen und wie sie mit unumgänglicher Nothwendigkeit sich gegenseitig fördern und bedingen. Dieß aber ist bei dieser Goethe'schen Erklärung des Hamlet durchaus der Fall. Sowohl der Gang der Handlung wie der klar bestimmte Gegensatz der einzelnen Charaktere und Situationen zeigt überall nur den Gegensatz zwischen dem träumerischen Gedankenleben und der entschlossenen Thatkraft, deren Recht und deren Unrecht.

Die Eingangsscenen führen uns den Geist des gemordeten Vaters vor, der den Wachen erscheint. So stehen wir sogleich mitten in der Sache; denn dieser Geist, obgleich mit so wunderbarer Kunst zu persönlicher Selbständigkeit herausgestaltet, ist im innersten Grunde ja doch nichts Anderes als die dichterische Verkörperung des geheimen Gedankens und des stillen Verdachtes, der in dem Herzen Hamlet's und seiner Freunde schlummert. Und jetzt, nachdem der Geist und die Gespräche der Freunde uns deutlich die Lage und Aufgabe Hamlet's vor Augen gestellt haben, jetzt tritt Hamlet selbst auf; mit tiefem Schmerz in seiner Seele über die frevelhafte Verheirathung seiner Mutter. Aber dieser Schmerz ist nicht die kühne Entrüstung des Helden, aus der die That flammt, es ist nur der Schmerz innerer Zerrissenheit und schwächlicher Ueberdruß am Leben.

O schmölze doch dies allzu feste Fleisch,
Zerhing' und löst' in einem Thau sich auf!
Oder hätte nicht der Ew'ge sein Gebot
Gerichtet gegen Selbstmord! — O Gott! o Gott!
Wie ekel, schal und flach und unersprißlich
Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!

Nun erscheint der Geist dem Hamlet selbst und enthüllt diesem das Verbrechen, das Hamlet schon längst geahnt hat und fordert ihn auf zur Rache. Aber wie bezeichnend ist die Art

und Weise, wie Hamlet diese Enthüllung aufnimmt! Nicht das auflodernde Rachegefühl blizt in ihm auf, sondern nur die rein theoretische Verwunderung über die Verstellungskunst des Königs, der gegen ihn so freundlich ist und ihm doch seinen Vater gemordet hat; er will es sich niederschreiben in seine Schreibtafel, daß Einer lächeln kann und immer lächeln und doch ein Schurke sein. Er fühlt es von Anbeginn, daß er zu schwach sei, Das auszuführen, was ihm aufgetragen. »Die Zeit ist aus den Fugen; Schmach und Gram, daß ich zur Welt sie einzurichten kam.«

Hamlet hat die Maske des Wahnsinns angenommen; der Verstellung des Königs will er seinerseits ebenfalls Verstellung entgegensetzen. Der alte Hofmann Polonius glaubt, Hamlet sei wahnsinnig aus Schmerz über die Zurückhaltung Ophelia's, die er aus innigster Seele liebt; der König schaut tiefer; er ahnt es, daß Hamlet über Racheplänen brütet und unter falscher Maske sein Spiel zu verdecken sucht. Er schickt Rosenkranz und Gildenstern, um ihn auszukundschaften. Auch die Schauspieler werden wohl auf des Königs Veranlassung dem Prinzen vorgeführt; der König weiß, daß Nichts so geeignet ist, den Schmerz des idealistischen Prinzen einzulullen, als wenn man seiner Künstlerseele Beschäftigung biete.

Dieser Gang des Prinzen zur Kunst ist ein neuer wichtiger Beitrag zur Kenntniß von Hamlet's Wesen; wem das Leben zu ernst ist, der flüchtet sich in die Heiterkeit der Kunst. Und nur so rechtfertigt es sich, warum der Dichter dem Prinzen so tiefe und weitläufige Betrachtungen über Poesie und Schauspielkunst in den Mund legt. Dienten sie nicht dazu, uns einen neuen weiten Blick in die stille Beschaulichkeit seiner Seele zu öffnen, so wären sie, so vortrefflich sie an sich sind, doch Nichts als ein rein äußerliches und darum unkünstlerisches Beiwerk.

Auf Hamlet's Befehl führen die Schauspieler ihr Spiel

auf. Sie stellen den Schmerz der Hekuba dar. Aus der Begeisterung des Schauspiels schöpft sich der Prinz nur neue Vorwürfe über seine eigene Energielosigkeit. Und doch kann er sich noch immer nicht ermannen. Es ist nicht anders, er hat, wie er selbst sagt, zu viel Taubenmuth; ihm fehlt's an Galle. Kaum hat er sich durch trohige Reden aufgestachelt, da überfällt ihn schon wieder der alte Kleinmuth. Der Geist, den er gesehen — wirft er sich ein — kann ein Teufel sein und ihn zu böser That verlocken wollen. Er beschließt, die Wahrheit des Geistes zu prüfen. Er hat gehört, »daß schulbige Geschöpfe, bei einem Schauspiel sitzend, durch die Kunst der Bühne so getroffen worden sind, daß sie sogleich zu ihren Missethaten sich bekannt«. Er legt in ein bekanntes Stück, das dem König das Gewissen rühren soll, eine bezügliche Stelle ein. »Das Schauspiel sei die Schlinge, in die den König sein Gewissen bringe.«

Inzwischen wühlt der Aerger über sich selbst rastlos in Hamlet's Innerm fort. Er philosophirt über die berühmte Frage von Sein oder Nichtsein; die lang genährten Gedanken des Selbstmords steigen wieder in ihm auf; aber »die Furcht vor etwas nach dem Tode — das unentdeckte Land, von deß Bezirk kein Wand'rer wiederkehrt — irrt seinen Willen; er will lieber die Uebel, die er hat, ertragen, als zu unbekannten fliehen«. So ist er also auch zum Selbstmord zu feige. »So macht Gewissen Feige aus uns Allen, der angeborenen Farbe der Entschließung wird des Gedankens Blässe angefränfelt.« Und diese schwermüthigen Gedanken klingen auch noch in seinem Gespräche mit Ophelia nach; er rath ihr, in ein Kloster zu gehen, denn warum »soll sie Sünde zur Welt bringen?«

Nest kommt der Zeitpunkt der Entscheidung. Die Schauspieler stellen vor dem König das von Hamlet verlangte und ergänzte Stück dar. Der Zweck wird erreicht. Der König sieht seine Missethat verrathen; er weiß seiner Fassung nicht

Herr zu bleiben. Für Hamlet sind alle Zweifel geschwunden. »Nun ist die wahre Spüßzeit der Nacht«, sagte er sich; »nun tränk' ich wohl heiß Blut und thäte Dinge, die der bitt're Tag mit Schauern sah'.« Er besänftigt sich jedoch gleich wieder: »O Herz, vergiß nicht die Natur! Nie dränge sich Nero's Seel' in diesen festen Busen! Grausam, nicht unnatürlich laß mich sein.«

Hamlet wird zu seiner Mutter gerufen, die ihn über sein tolles Benehmen gegen den König zur Rede setzen will. Er geht. Unterwegs findet er den König. Dieser kniet in seinem Gemach und betet zum Himmel um Verzeihung für seine That, »die zum Himmel stinkt.« Wie günstig ist jetzt die Gelegenheit für Hamlet! Aber er zaudert nach wie vor; noch immer kann er sich nicht zur festen That entschließen. Die Sophistik des Herzens spiegelt ihm vor: »das hieß', ein Bub' ermordet meinen Vater und dafür send' ich, sein einziger Sohn, denselben Buben gen Himmel. Ei, das wär' Gold und Löhnung, Rache nicht.« Hamlet will warten, bis er ihn in »seiner Sünde Maienblüthe« finden kann. »Hinein, du Schwert, sei schrecklicher gezückt! Wann er berauscht ist, schlafend, in der Wuth, in seines Betts blutschänderischen Freuden, beim doppelten Fluchen oder anderen Thun, das keine Spur des Heiles an sich hat, dann stoß ihn nieder, daß seine Seele so schwarz und so verdammt sei wie die Hölle, wohin er fährt.« Die Selbsttäuschung seines feigen Herzens ist um so ärger, da er sich kurz vorher darauf fleiste, daß Nero's Grausamkeit sich nicht in seine Seele stehlen möge.

Er kommt zur Mutter. Polonius in seiner dienstfertigen Uebergeschäftigkeit belauscht das Zwiegespräch hinter der Tapete. Hamlet redet seiner Mutter ins Gewissen, denn reden kann er Dolche, nur keine brauchen. Die Mutter fürchtet, er werde sie in der Aufregung ermorden. Sie ruft um Hülfe. Polonius

wiederholt den Hülferuf hinter der Scene. Hamlet wähnt, es sei der König. Er thut einen Stoß durch die Tapete; er ersticht den Polonius.

Es ist nicht immer gehörig beachtet worden, daß dieser Tod des Polonius der entscheidende Wendepunkt der ganzen Tragödie ist. In der Fieberhize der Leidenschaft, in die sich Hamlet dem widerstandslosen Weibe gegenüber hineinphantasirt hat, hatte er mit Freude die Gelegenheit ergriffen, den König hinter der Tapete erstechen zu können. Er wäre dann leichten Kaufs über seine schwere Aufgabe hinübergekommen; er brauchte dann dem Gegner nicht offen und gerade ins Auge zu schauen. Durch diese Hinterlist setzte er sich aber dem Irrthum aus; er hat einen Unschuldigen hingemordet. Hamlet sollte Blutrache vollstrecken; jetzt hat er Blutrache auf sich geladen. Laertes, der Sohn des Polonius, hat jetzt dasselbe Recht gegen Hamlet, das Hamlet gegen den König hat; Hamlet selbst sagt zu seinem Freund Horatio (V, 2): »die Sache des Laertes sei seiner eigenen Sache Gegenstück.« Und nicht alle Söhne sind so thatfaul und pflichtvergeffen wie Hamlet. Laertes setzt alle Hebel in Bewegung, den Tod des alten Vaters zu rächen. Es ist einer jener Meistergriffe, die sich nur bei Shakespeare finden, daß, da Hamlet für die That der Blutrache zu schwach war, er jetzt selber der Blutrache als Opfer fällt. Während bis dahin Alles darauf hinausging, den Hamlet zur That zu steigern, laufen von nun an nur alle Fäden zusammen, um ihn für seine Unterlassungssünde zu strafen.

Zum letzten male erscheint der Geist, um Hamlet's »abgestumpften« Vorsatz zu schärfen. Hamlet weiß, daß Gefahr im Verzug ist; der König will ihn nach England schicken und ihn dadurch unschädlich machen. Aber noch immer rafft er sich nicht auf. Er geht willig nach England; von dort aus, scheint es, will er Intriguen gegen den König schmieden, denn »es ist gar zu schön, wenn so zwei Listen sich entgegengehen«.

Unterwegs begegnet ihm Fortinbras, der junge Held aus Norwegen, der sein ganzes Heer in Bewegung gesetzt hat, um ein kleines Fleckchen streitigen Landes zu gewinnen, „das keinen Vortheil als den Namen bringt.“ Hamlet fühlt es, wie sehr das Vorbild des jungen Helden seine feige Thatlosigkeit anklagt. Noch einmal sucht er sich zur Rache anzuspornen. Vergebens! Er hat nicht den Muth der That; er hat nur den Muth der Bosheit. Er läßt sich ruhig nach England einschiffen. Auf dem Schiffe schreibt er falsche Briefe, die seine Begleiter, die ihm das Grab graben wollten, nun selbst in das Grab stürzen. Darauf kehrt er nach Dänemark zurück, immer noch hoffend, daß sich dereinst einmal ein glücklicher Zufall finde, der seinen verzagten Rachegelüsten in die Hände arbeiten werde.

Außerdem die Kinder des Polonius. Ophelia, dieses zarte und weiche Mädchenherz, an dem sich Tied schwer verführte, als er ihre Liebe zu Hamlet als eine lüstern sündhafte darzustellen versuchte, spielt und kokettirt nicht bloß, wie Hamlet, mit dem Schmerz über den Verlust ihres Vaters; sie heuchelt nicht Wahnsinn, wie Hamlet, sondern sie bricht wirklich unter der Wucht des Schmerzes zusammen und verfällt in Wahrheit nächtlichem Wahnsinn. Laertes aber eilt schnell aus Paris, wo er bis dahin verweilte, zurück in die Heimath. Er erregt gegen den König, den er für den Mörder seines Vaters hält, weil ihn dieser, um gefährlichen Erörterungen zu entgehen, hatte heimlich begraben lassen, einen drohenden Aufstand und läßt erst dann von seinem hochverrätherischen Unternehmen ab, als ihm der König die wahre Lage der Dinge entdeckt hat. Was für eine neue Anklage erhebt sich auch hier wieder gegen Hamlet! Konnte schon Laertes, der einfache Edelmann, dem König mit der Blutrache drohen, was für Mittel standen da erst einem Hamlet, dem rechtmäßigen Thronerben, dem gefeierten Liebling des Volks, zu Gebote?

Die Rache des Laertes wendet sich nun gegen Hamlet. Er sucht Rache um jeden Preis; die Wahl der Mittel macht ihm keine Sorge; dasjenige, das ihn am leichtesten zum Ziel führt, dünkt ihm das beste. Der König vereinigt sich mit Laertes; Beider Wünsche gehen ja nur auf Hamlet's Vernichtung. Der König veranstaltet einen Wettkampf zwischen Laertes und Hamlet. Das Rappier des Laertes wird treuloserweise gespißt und vergiftet; um völlig sicher zu gehen, mischt der König noch Gift in einen Becher Wein, da vorauszusehen ist, daß Hamlet in der Ermüdung des Gefechts einen Labetrunk fordern wird. So kommt jetzt die Katastrophe mit schnellen Schritten. Die Königin, die um den treulosen Verrath nicht weiß, ergreift den Becher zuerst und der König kann ihren Tod nicht hindern, um nicht Verdacht zu erwecken. Laertes verwundet den Hamlet mit der vergifteten Waffe und Hamlet, empört über diesen heimtückischen Frevel, entreißt sie jetzt diesem gewaltsam und giebt ihm ebenfalls den verdienten Todesstoß. Vom sterbenden Laertes erfährt er, daß das Alles des Königs Schuld ist. In jäher Hast ersticht er den König. So hat sie alle das Geschick ereilt. Die Königin ist gefallen, weil sie, obgleich sie ihren Sohn zärtlich liebte, doch an der Ermordung des Vaters Theil hatte und durch ihre frevelhafte Verheirathung das Glück des Sohnes untergrub. Der König und Laertes haben sich in der Schlinge ihrer eigenen Arglist gefangen und Hamlet fand seinen Tod, weil er aus angeborener Beschaulichkeit seiner Natur nicht den Muth hatte, sich offen in eine Schuld zu verstricken und dadurch nur eine um so größere Schuld auf sich lud. Wenn Goethe mit Recht gesagt hat, daß nur der Betrachtende Gewissen hat, der Handelnde dagegen immer einseitig ist, so ist gerade diese Gewissenhaftigkeit, die in Hamlet's mehr betrachtender als handelnder Natur liegt, seine Schuld und Einseitigkeit. Und dies ist der Grund, warum Hamlet, trotz seiner feigen

Zaghaftigkeit doch keinen Augenblick unsere vollste Liebe und Theilnahme verliert.

Fortinbras ist es, der die Früchte dieser furchtbaren Saat erntet. Sterbend erwählt ihn Hamlet zu seinem Nachfolger und frischen Muthes tritt er den neuen Besitz an. Dieser Schluß ist einer der tiefsten Züge unserer Dichtung oder vielmehr er allein bringt erst die sittliche Versöhnung, die erheiternde Ruhe. Mußten wir schon die unnachahmliche Kunst bewundern, mit der Shakespeare seinen Hamlet gerade zwischen Charaktere wie Ophelia und Laertes zu stellen wußte, indem uns aus dieser Zusammenstellung am anschaulichsten klar wird, wie Hamlet für rasche Thatkraft zu zart und zu weibisch und zu verzehrendem, thatlosem Gram doch wieder zu mannhaft ist, so wird unsere Bewunderung nur immer größer, wenn wir zuletzt in diese Gruppe noch den jungen Fortinbras eingereiht sehen. Hamlet ging zu Grunde, weil er zu viel Gewissen hatte und die Blässe des Gedankens ihn um das Mark thatkräftigen Entschlusses gebracht hatte; Laertes dagegen ging zu Grunde, weil er gar kein Gewissen hatte und das Mark seiner Thatkraft sich gar nicht um die Blässe des Gedankens kümmerte; Fortinbras aber triumphirt und zieht als Sieger ein, weil er zwar kühn und thatkräftig, zugleich aber edel und ehrlich ist.

Und so möchte ich denn hier zum Schluß noch einmal an jenes Wort Börne's erinnern, daß der Hamlet zwar nicht das bewunderungswürdigste Stück Shakespeare's, Shakespeare aber im Hamlet am bewunderungswürdigsten sei. Die große Kunst des Dichters bestand darin, die ganze Schwäche einer rein idealistischen Träumerei schonungslos aufzudecken und dabei doch ihren ganzen Werth, ihre Tiefe und ihren Adel nicht ungerecht zu verkleinern. Eine Aufgabe, die nur dem größten Meister gelingen konnte.

Shakespeare's Wintermärchen*).

(1861.)

Franz Dingelstedt hat Shakespeare's »Wintermärchen« für die deutsche Bühne zum bleibenden Besizthum erobert. Die beiden ersten Aufführungen in Dresden, am 18. und 20. Januar, waren von dem durchschlagendsten Erfolg gekrönt. Der Erfolg wird sicher überall der gleiche sein, wo die Besetzung eine des großen Dichters würdige ist. Das Wintermärchen ist von nun an ebenso unverlierbar wie der »Sommernachts Traum«.

Ergriffen von der Fülle und Mächtigkeit dieses Eindrucks, wurde es mir klar, worin der Grund liegt, warum selbst begeisterte Shakespearefreunde an dieser herrlichen Dichtung meist so befremdet vorübergehen. Es ist lächerlich, hier von sinkender Gestaltungskraft des Dichters sprechen zu wollen. Der Grund ist ein Fehler in der Composition. Und der glückliche Griff Dingelstedt's war, daß er diesen Fehler klar erkannte, und ihn mit einer kunstvolleren Einrichtung vertauschte.

Das Wintermärchen ist in seinem eigensten Wesen eine Tragödie mit heiterem Ausgang. Die Schürzung des Knotens, bei Shakespeare die drei ersten Acte umfassend, ist eine tief tragische. Leontes, wie ein zweiter Othello, von der blinden Wuth der Eifersucht beherrscht, stürzt sich in die schrecklichste Schuld; er setzt sein neugeborenes Kind aus, daß er für einen

*) Augsburger Allgemeine Zeitung.

Wechselbalg hält; er bringt sein edles und reines Weib durch die Anklage sündhaften Treubruchs in das Gefängniß und zu tödtender Verzweiflung. Aber die Tragödie kennt nicht bloß die Sühne jenes großen gigantischen Schicksals, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt; sie kennt auch die Sühne der Verzeihung und der Erlösung. »Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit.« Diese versöhnende Lösung geschieht durch die beiden letzten Acte. Sechzehn lange Jahre sind inzwischen verflossen. Für Leontes waren es Jahre der Buße und Reue, Jahre eines gramvollen, aber reinen und thatenreichen Lebens. Perdita, die verstosene Tochter, und Hermione, die todtgeglaubte Gemahlin, werden dem Geläuterten wiedergegeben. Es ist ein Schluß, voll milder Rührung, fast an den Schlußgesang des Oedipus auf Kolonos erinnernd.

Nicht nur die Einheit der Idee, sondern auch die Einheit der Handlung sind aufs Strengste gewahrt. Aber der Fehler ist, daß, indem Schuld und Versöhnung durch eine weite Kluft der Zeit von einander getrennt sind und naturgemäß von einander getrennt sein mußten, Shakespeare keinen geeigneten Ausweg fand, die zwei letzten Acte mit den drei ersten auch in der äußeren Anordnung fest zu verbinden. Diese Verbindung war allerdings um so schwieriger, da Perdita im zweiten Act erst geboren wird, und im vierten und fünften als schönheitsstrahlende Jungfrau, als verlobte Braut erscheint.

Shakespeare hat sich nicht anders zu helfen gewußt, als daß er am Schluß des dritten Actes eine erklärende allegorische Figur einschleibt. Die Zeit tritt als Chorus auf, und erklärt in einem Prolog, daß ihre Stärke Gesetze stürzen und darum sechzehn Jahre überspringen könne. Zur Motivirung und Einrahmung dieser unglücklichen Allegorie glaubte dann der Dichter überhaupt an das Phantastische streifen zu müssen. Er wählte den Titel »Märchen«, und suchte, da doch Wunder und

Geister nicht eingreifen und wegen der tragisch ernsten Grundhandlung unter keiner Bedingung eingreifen dürften, wenigstens in untergeordneten Nebendingen durch allerlei Willkür und Unwahrscheinlichkeit den freieren Ton der bunten Märchenwelt zu sichern. Lediglich aus diesem Umstand ist es zu erklären, warum eine bunte Vermischung der Zeitalter den russischen Kaiser, das delphische Orakel und Julio Romano unterschiedlos zusammengewürfelt, und warum Böhmen als ein an der See gelegenes Fabelland geschildert wird. Mit Recht sagt Simrock: »Hätte Shakespeare Böhmen für ein Küstenland gehalten, so würde dieser Irrthum wohl bei der Darstellung des Stücks zur Sprache gekommen sein, denn es gab ohne Zweifel auch damals Leute, die ihre wohlfeile Weisheit gern an den Mann brachten. Das märchenhafte Schauspiel sollte im Lande der Fabel und in der Zeit der Poesie spielen. Und das konnte geschehen ohne Beeinträchtigung des tragischen Inhalts, denn das rein und allgemein Menschliche ist, eben weil es immer und überall ist, in gewissem Sinn zeitlos und ortlos.«

Dingelstedt ebnete sich den Boden, indem er die Composition so einrichtete, daß er jener allegorischen Prologfigur völlig entrathen konnte. Er machte aus fünf Acten vier, und vertheilte die tragische Schürzung und die versöhnende Lösung in zwei gleiche Hälften. So zerfällt das Ganze gleichsam in zwei einzelne Stücke, die aber unter sich zu einem höheren Ganzen verbunden sind. Diese scharfe Zweitheiligkeit ist so glücklich und wirksam, daß es eine genauere Erwägung verdient, ob sie nicht auch äußerlich (schon auf dem Theaterzettel) als erste und zweite Abtheilung, und in der Zwischenactsmusik durch getrennte Ouverturen dem Zuschauer noch entschiedener fühlbar zu machen wäre.

Mit dieser Zweitheiligkeit ist nicht nur jede unwirkliche Märchenfigur entfernt, sondern nun hat es auch nichts Ge-

waltsames mehr, daß in den beiden zwar zusammengehörigen, aber doch getrennten Stücken die handelnden Personen in verschiedenem Lebensalter erscheinen. Wir stehen durchweg unter den Gesetzen und Bedingungen der vollsten Wirklichkeit und Naturwahrheit. Aus dem phantastischen Märchenspiel ist ein tief menschliches Charakterdrama geworden. Es ist auf diesem neuen Standpunkt nicht nur erlaubt, sondern unabweislich gefordert, alles Märchenhafte streng auszusondern oder ihm wenigstens nur insoweit Einlaß zu geben, als wie es auch im Kaufmann von Venedig geschieht, wo in ähnlicher Weise die herben Dissonanzen der ersten Acte zuletzt in die süße Harmonie holden Liebelebens sich auflösen.

Könnte man meinen, es sei nur die erfahrene Bühnenkenntniß, welche Dingelstedt zu diesem glücklichen Griff geführt hat, so wäre ich der Letzte, welcher darin eine erhebliche Schmälerung seines Verdienstes erblicken würde. Nichtsdestoweniger wäre es doch Unrecht, diese Bearbeitung nur zum Werk eines geschickten Regisseurs zu erniedrigen. Dingelstedt hat nicht nur höchst glücklich einen neuen Standpunkt gefunden, sondern er hat ihn auch nicht minder glücklich zu benutzen verstanden. Es war naheliegend und nothwendig, jenes meerumslossene Schäferland Böhmen in das bei uns für dergleichen Dinge übliche Arkadien zu übersetzen; es war ebenso naheliegend und nothwendig, nunmehr alle jene willkürlichen Unzuträglichkeiten in der Vermischung der verschiedenen Zeitfärbungen zu entfernen und zu einem einheitsvollen Ganzen zu zwingen. Aber es war nur die Sache eines wahrhaft feinsühligen Dichters, dieses tiefe Charakterdrama nun ganz auf die Höhe des großen idealen, fast möchte man sagen antik-griechischen Stils hinaufzuheben. Die Uebersetzung, welche mit Benutzung der Vorgänger von Dingelstedt selbst ist, zeigt in der Sprache äußerst glücklich jene gemessene Ruhe und Würde, welche uns in Sphigie und

Tasso so feierlich und doch so lebenswarm entgegentritt. Ganz entsprechend ist überall die griechische Gewandung festgehalten, und die Stellung der Schauspieler, im Bühnenmanuscript bis in das Einzelste vorgeschrieben, ist sorgsam darauf berechnet, nur schönheitsvolle und plastisch ruhige Bilder zu geben.

Es ist mit Worten nicht zu sagen, was dieser hohe Stil, durchhaucht von dem heitern Geist Shakespeare'scher Romantik, für eine gewaltige Wirkung ausübt. Freilich, muß man hinzufügen, mag an wenigen Orten auch in dieser Beziehung die Darstellung eine so vollendete sein, wie wir sie hier in Dresden zu sehen das Glück haben. Dawison darf Leontes ohne Zweifel zu seinen allgerungensten Leistungen zählen; Fräulein Berg ist als Paulina der wiedererstandenen Pythia Apollo's vergleichbar, und Frau Bayer-Bürk, die unvergleichliche Darstellerin der Iphigenia und der Antigone, ist in ihrer Haltung und Bewegung so durch und durch schönheitsvoll, harmonisch und plastisch, daß, als sie in der Schlussscene als Statue erschien, für deren Gewandung und Stellung die schöne herculanische Matrone der Dresdener Antikensammlung als glücklich gewähltes Vorbild gedient hatte, jeder fühlende Zuschauer in Wahrheit sich sagen mußte, daß diese statuarische Hoheit doch nur das eigenste Wesen und die angeborene Hoheit Hermione's selbst sei. Die Decorationen, antikisirenden Stücken entnommen, gaben dieser idealen Grundstimmung den entsprechend weihvollen Hintergrund.

Aber gerade weil wir die rein dichterische Wirkung dieser neuen Bearbeitung so hoch anschlagen, wollen wir nicht verschweigen, daß wir mit der Schlußwendung nicht einverstanden sind. Dingelstedt schließt mit der Wiedererkennung Perdita's und Hermione's; wahrscheinlich weil er durch eine weitere Fortführung nicht den wirksamen »Actschluß« des schönen Tableau's verderben will. Er will, wie es im Bühnenmanuscript heißt,

»nur einem über die Schlußwirkung hinaus noch aufmerksamen Publicum« zumuthen, jenen tieferen Schluß Shakespeare's anzuhören, wie Hermione erzählt, »daß Paulina sie, die von Leontes Todtgeglaubte, heimlich hier geborgen.« Dies ist durchaus ungehörig. Fällt der Shakespeare'sche Schluß fort, aus welchem freilich auch wir die unzarte Wiederverheirathung Paulina's streichen, so fehlt es der zweiten Abtheilung am letzten Nachdruck der Deutlichkeit; dieser ist um so nöthiger, je mehr ohnehin der Titel des Märchens an die Annahme unmotivirten Wunders zu denken geneigt macht. Und man soll doch überhaupt nicht meinen, daß das Publicum, diese *bête noire* effectfüchtiger Regisseure, immer nur das Flache vorziehe. Die erste Aufführung brachte nach der Anweisung Dingelstedt's im Anfang einen prächtigen Waffentanz, und im ländlichen Hirtenfest des dritten Act's weitausgeführte Ballette. Sie wirkten fremdartig und störend. Das Publicum war dankbar, als sie bei der zweiten Aufführung ausfielen.

Die Musik, deren Nothwendigkeit Shakespeare selbst erkannt hatte, ist von Flotow. Sie ist melodienreich und in einzelnen Partien der großen Dichtung würdig. Am schwächsten ist die Ouverture. Diese würde klarer und gehaltvoller werden, wenn sie die Motive in der oben angedeuteten Weise in zwei gesonderte Ouverturen zerlegen wollte.

Dieses gelungene Unternehmen Dingelstedt's ruft uns wieder lebhaft in Erinnerung, daß Dingelstedt vor mehreren Jahren in seinen »Studien und Copien nach Shakespeare« zu einer ganzen Reihe solcher Bühnenbearbeitungen aufrief und seinerseits mit Macbeth und dem Sturm den Beginn machte. Möge er Kraft und Muße behalten, das glücklich begonnene Werk glücklich fortzusetzen!

Ein Bild aus Lessing's Knabenzeit*).

(1859.)

Karl Lessing, der Biograph seines großen Bruders, erzählt aus Lessing's Kindheit folgenden, sehr bezeichnenden Zug: Als ein Maler ihn im fünften Jahre mit einem Bauer, in welchem ein Vogel saß, malen wollte, hatte dieser Vorschlag seine ganze kindische Mißbilligung. »Mit einem großen, großen Haufen Bücher«, sagte er, »müssen Sie mich malen, oder ich mag lieber gar nicht gemalt sein.« Der Maler that es, und wer das Gemälde sah, erfuhr diese Anekdote. Es war eben der Maler, der ihn nachher im Zeichnen unterrichtete und ihm frühzeitig Geschmack an den bildenden Künsten beibrachte. Denn, wie Lessing oft erzählte, war er kein ganz schlechter Künstler und besaß sogar etwas Kunstgelehrsamkeit. Wie er sich aber nach Kamenz verirrt hatte, weiß Gott!

Wohl den wenigsten dürfte bekannt sein, daß dieses Bild bis auf den heutigen Tag sich erhalten hat. Es befindet sich in dem sogenannten Lessingstift zu Kamenz.

Es ist aber nicht, wie man aus jenem Bericht des Biographen vermuthen könnte, ein einzelnes Porträt, sondern ein Bild mit einer porträthaften Knabengruppe. Rechts sitzt der junge Gotthold Ephraim Lessing, nicht im Alter von fünf, sondern etwa von sechs bis sieben Jahren, emsig in einem großen Buche

*) Blätter für literarische Unterhaltung.

blättern, unter dem Stuhl und an der Seite desselben liegen ebenfalls Bücher; links sitzt ein jüngerer Bruder, an der Seite desselben steht ein kleines Lamm, dem der Knabe mit kindlichem Sinn Brot reicht. Gotthold Ephraim ist mit modischer Eleganz in rothen Rock, rothe Hosen und rothe Strümpfe gekleidet, der jüngere Bruder in ähnlicher Kleidung schwarz.

Lessing hatte völlig recht, wenn er den Maler dieses Bildes später einen in seiner Art nicht untüchtigen Künstler nannte. Die Gruppe ist geschickt angeordnet; in den Farben liegt, obgleich sie sehr nachgedunkelt sind, eine glückliche Stimmung; der Ausdruck der kindlichen Gesichter ist unbefangen und lebhaft. Es ist äußerst merkwürdig zu sehen, wie fest und bestimmt in den Gesichtszügen des Knaben die Gesichtszüge des Mannes bereits vorgezeichnet erscheinen. Hohe Stirne, weite, helle, offene Augen, die Nase breit und energisch vortretend, um den Mund ein freundliches Lächeln! Es ist kein schöner Knabe, aber ein Knabe voll kecker Lebhaftigkeit.

Es wäre sehr zu wünschen, daß dieses Bild durch Lithographie oder Holzschnitt vervielfältigt würde*). Es giebt wohl kein einziges Beispiel, daß wir von großen Männern eines so frühzeitigen Jugendbildes uns erfreuen.

In Ramenz hat man bei der Auffindung des Bildes leider auf das Bild selbst eine Inschrift geschrieben, welche den beigemalten jüngeren Bruder als Karl Lessing bezeichnet. Dies ist entschieden unrichtig. Karl, der jüngste unter allen Geschwistern Lessing's, war zu jener Zeit gar noch nicht geboren. Jener Bruder ist vielmehr Theophilus Lessing, nur um zwei Jahre jünger als Gotthold Ephraim Lessing. Er war am 12. November 1732 geboren, studirte seit 1751 in Wittenberg, wurde 1768 Conrector in Pirna, 1778 Conrector in Chemnitz, 1805 Rector

*) Seit 1862 befindet sich eine Photographie im Kunsthandel, welche das Bild nach einer Zeichnung des Malers A. Claus wiedergiebt.

daselbst und starb am 6. October 1808. Er war ziemlich unbedeutend, aber sehr gewandt in der Kunst, lateinische Verse zu machen.

Sonst sind außer einigen Leichensteinen von Lessing's Vorfahren wenige Lessing'sche Reliquien in Kamenz zu finden; selbst nicht einmal ein Bildniß des Vaters, obgleich die schöne alte gothische Kirche, in welcher Lessing getauft ist und an welcher Lessing's Vater Prediger war, mit einer stattlichen Reihe alter Predigerbilder geschmückt ist. Das Predigerhaus, in welchem Lessing geboren und erzogen wurde, ist niedergerissen. Auch die Stadt selbst hat inzwischen eine durchaus veränderte Physiognomie erhalten; sie wurde in der Nacht vom 4. zum 5. August 1842 durch einen furchtbaren Brand mit Ausnahme einiger wenigen Häuser völlig vernichtet und seitdem sind an die Stelle der alten Holz- und Schindelhäuser sehr freundliche Stein- und Ziegelhäuser getreten. Aber nichtsdestoweniger sollten die Verehrer des großen Mannes nicht verabsäumen, gelegentlich einmal eine Wallfahrt nach Lessing's Geburtsort zu unternehmen. Kamenz ist von Dresden aus in fünf Stunden erreichbar. Das freundliche gewerblustige Städtchen ist malerisch auf einem Hügel gelegen; ringsum fruchtbare Getreidefelder und waldige Anhöhen. Es ist eine träumerische nachdenkliche Stimmung, welche uns überkommt, wenn wir die schönen schattigen Baumgänge, von welchen die Stadt umkränzt ist, durchwandeln;

Die Stätte, die ein guter Mensch betrat,
Ist eingeweiht; nach hundert Jahren klingt
Sein Wort und seine That dem Enkel wieder.

Mit Rührung betrachtete ich den Kirchhof, welcher einst der Spielplatz des gewaltigen Knaben war; mit Rührung den Platz, auf welchem einst Lessing's Vaterhaus stand und welcher jetzt frei gelassen ist für eine aufzustellende Statue. Fast möchte man es nicht für bedeutungslos halten, daß die vorherrschende Steinart dieser Gegend Granit ist. Die beiden mannhaftesten Charaktere

der deutschen Literatur, Lessing und Fichte, sind aus diesem Granitboden hervorgegangen.

Es ist ein seltsamer Zufall, daß der große Bildner der Lessingstatue, Ernst Rietschel, in der nächsten Nähe von Lessing's Geburtsort, in dem von Kamenz kaum zwei Stunden entfernten Städtchen Pulsnitz geboren ist. Wer von Dresden nach Kamenz geht, betrete den dicht an der Straße liegenden Kirchhof zu Pulsnitz. Sogleich am Eingang desselben, an der rechten Seite, findet er ein Grab, das die sterblichen Reste von Rietschel's Aeltern umschließt. Der Sohn hat in kindlicher Liebe dieses Grab mit deren Porträtreliefs geschmückt. Es sind ehrsame, schlichte, tüchtige Bürgergesichter; der Vater, Bürger und Küster in Pulsnitz, hat ganz und gar die Gesichtszüge seines Sohnes, nur derber und herber. Hier vor diesen Reliefbildern, so durchaus in der bürgerlichen Innigkeit Dürer's und Holbein's gehalten und doch durchdrungen von dem feinsten, durch die Antike geläuterten Schönheitsgefühl, wurde mir es klarer als jemals, warum Rietschel gerade in der Verherrlichung Lessing's sich seiner höchsten künstlerischen Kraft und Reife bewußt werden mußte. Beide, Lessing und Rietschel, sind in innerster Seele verwandte Naturen; beide haben sich schulen und bilden lassen durch die großen Muster des Alterthums, und beide haben doch nie einen Augenblick vergessen, echt national, d. h. echt deutsch zu sein.

Goethe und der Socialismus*).

(»Goethe's Wilhelm Meister in seinen socialistischen Elementen; entwickelt von Ferdinand Gregorovius. Königsberg 1849.«)

(1851.)

1.

Wir sind schon seit einigen Jahren daran gewöhnt, bei der Betrachtung Goethe's von Socialismus sprechen zu hören. Machte doch Karl Grün in einem besonderen Buche »Goethe vom menschlichen Standpunkte. Darmstadt 1846« den merkwürdigen Versuch, die ganze Goethe'sche Denkweise als eine im modernen Sinne des Wortes durch und durch socialistische darzustellen. Dies Buch war in vieler Beziehung vortrefflich; aber in seiner Grundansicht war es doch durchaus verfehlt. Es war voll Uebertreibung und willkürlicher Spitzfindigkeit. Es wollte zu viel, und schloß deshalb nothwendig an seinem Ziel vorüber.

Gregorovius steckt sich sein Ziel bestimmter. Er beschränkt den Goethe'schen Socialismus nur auf die Wanderjahre. Und hierzu sind ihm, seitdem überhaupt die socialistischen Doctrinen allgemeiner bekannt sind, schon Mehrere vorangegangen; namentlich haben Barnhagen und Rosenkranz hier Bahn gebrochen. Ja, öffentliche Blätter wollten sogar einmal wissen, daß auch George Sand sich vom socialistischen Standpunkte aus mit einer Ent-

*) Prug, Deutsches Museum.

Settner, Kleine Schriften.

wickelung der Goethe'schen Wanderjahre beschäftige, und daß sie Bettina zu einem gleichen Unternehmen aufgefordert habe.

Das Gregorovius'sche Buch ist höchst interessant. Es ist mit gründlichster Sachkenntniß geschrieben und verfolgt bis in das Einzelne die überraschenden Vergleichungspunkte, die sich zwischen den socialistischen Lehren und den Goethe'schen Wanderjahren bieten. Niemand kann verkennen, die Organisation, die Goethe seinem wandernden Bunde zutheilt, ist in den wesentlichsten Stücken durchaus mit den Idealen des modernen Socialismus übereinstimmend. Die Grundlagen der neuen Gesellschaft sind hier wie dort genau dieselben.

Wie aber kommt Saul unter die Propheten? Wie mag sich Goethe, der doch sein ganzes Lebenlang immer so höchst conservativer Natur war, zuguterletzt in seinem Alter einer Weltansicht zuneigen, die durch und durch revolutionär ist, und die, ins Leben eingeführt, alles Bestehende über den Haufen stürzen müßte?

Diese Frage ist von Gregorovius nicht berührt worden. Jeder aber, der mit der Goethe'schen Denkweise vertraut ist, wird hierüber vor Allem Aufklärung verlangen.

Freilich jene Zeiten, wo es an der Tagesordnung war, Goethe einen herzlosen Aristokraten zu schelten, sind glücklicher Weise nunmehr für immer vorüber. Wer Goethe's Briefe an Frau von Stein gelesen hat, der weiß es, was für ein tiefes Mitgefühl Goethe für die leidende Armuth hatte, wie emsig er bemüht war, daß in seinem amtlichen Wirkungskreise durch gewissenhafte Verwaltung soviel als möglich den materiellen Nothständen abgeholfen werde, und wie gründlich er die innere Hohlheit des gleißenden Hoftreibens verachtete. Aber nichtsdestoweniger wissen wir es doch ebenfalls, wie ihn die Stürme der französischen Revolution völlig außer Fassung brachten, wie er, „um sich aus diesem gräßlichen Unheil zu retten, die ganze

Welt für nichtswürdig erklärte«, und in dieser ärgerlichen Stimmung eine Reihe von Dichtungen in die Welt schickte, von denen jeder aufrichtige Freund Goethe's wünschen möchte, er hätte sie lieber nicht geschrieben.

Erlebte also Goethe wirklich noch seinen Tag von Damascus?

Die Antwort ist leicht. Es ist nur ein scheinbarer Widerspruch. Goethe war immer frei in der Theorie, aber er hatte niemals den Muth, diese ins Werk zu setzen. Goethe war nie Politiker; er war immer nur Ideologe. Er schreckte vor der rauhen That zurück. Er war, wie man sich heutzutage ausdrücken würde, ein Fanatiker der Ruhe.

Sein Verhalten zur französischen Revolution und zu den darauf folgenden Napoleonischen Kriegen zeigt dies unzweideutig.

Nicht sein politisches Princip macht ihn zum Feinde der Revolution, sondern die angeborene Scheu vor dem Trubel und der Unruhe, die nothwendig mit solchen gewaltsamen Umwälzungen verknüpft sind. Goethe erzählt, daß er während des Feldzuges niemals Fischer's physikalisches Wörterbuch habe von der Seite kommen lassen und daß er bei der Belagerung von Verdun an den Refractionsercheinungen die Farbenlehre studirte. Wäre er für das legitimistische Princip der intervenirenden Mächte in der That so fanatisch entbrannt gewesen, wie man sich dies gewöhnlich vorstellt, wie hätte er zu solchen Studien und Beobachtungen Ruhe und Zeit gewonnen? Nicht bloß den »Bürgergeneral« und »die Aufgeregten« schreibt er, sondern auch den »Keineke Fuchs«. Und dies Gedicht ist, wie Goethe selbst gesteht, durch und durch ein eben nicht sehr schmeichlerischer Hof- und Regentenspiegel. Er wollte die ungeheuchelte Thierheit der Regierenden vortragen, nachdem er sich so lange hatte an Straßen- und Markt- und Pöbelauftritten übersättigen müssen.

»Raubt der König ja selbst so gut als einer; wir wissen's.

Was er selber nicht nimmt, das läßt er Bären und Wölfe holen und glaubt, es geschähe mit Recht. Da findet sich Keiner, der sich getraut, ihm die Wahrheit zu sagen, so weit hinein ist es böse; kein Beichtiger, kein Kaplan, sie schweigen. Warum das? Sie genießen es mit, und wär' nur ein Rock zu gewinnen. Komme dann einer und klage! Der haschte mit gleichem Gewinne nach der Lust, er tödtet die Zeit und beschäftigte besser sich mit neuem Erwerb; denn fort ist fort, und was einmal Dir ein Mächtiger nimmt, das hast Du beseffen. Der Klage giebt man wenig Gehör, und sie ermüdet am Ende.“

„Es liegt nun einmal in meiner Natur, ich will lieber eine Ungerechtigkeit begehen, als Unordnung ertragen.“ In diesen Worten Goethe's liegt das ganze Geheimniß seiner politischen Stellung. Jene »reconciliante« Gefinnung, die ihm zuletzt sogar die friedlichen Erschütterungen der Tragödie verleidete, scheuchte ihn zurück vor jeder stürmischen Massenbewegung. Es kommt ihm dann nicht im Mindesten darauf an, um was es sich handle; gleichviel! Alles ist ihm zuwider, was seinem reinlichen Ordnungssinne Gefahr droht. In den »Weissagungen des Bakis« findet sich das bedenkliche Distichon:

„Franzthum drängt in diesen verworrenen Tagen, wie ehemals
Lutherthum es gethan, ruhige Bildung zurück.“

Und Goethe ging sogar hierin noch weiter. Auch die patriotische Erhebung Deutschlands gegen Napoleon erweckte ihm ganz dieselben unangenehmen Empfindungen. Ueber das Jahr 1806 sagt er in den Tag- und Jahreshften: »Angst und Gefahr jedoch vermehrte der brave tüchtige Wille echter deutscher Patrioten, welche in der ganz ernstlichen und nicht einmal verholenen Absicht einen Volksaufstand zu organisiren und zu bewirken, über die Mittel dazu sich leidenschaftlich besprachen, so daß, während wir von fernen Gewittern uns bedroht sahen, auch in der nächsten Nähe sich Nebel und Dunst zu bilden

anfang.“ Und als im Jahre 1813 Alles sich gegen Napoleon rüstete, da äußerte er besorgt: »den werdet Ihr nicht zwingen, der ist Euch zu mächtig.«

Wenn sich daher in den Wanderjahren ganz unleugbar socialistische Sympathien aussprechen, so kann man doch nicht sagen, daß Goethe später wesentlich seine frühere politische Ansicht geändert habe. Sie sind Theorien, das müssen wir bedenken. Der socialistischen Propaganda aber, die ihrer Natur nach auf den Umsturz der herrschenden Regierungsformen gestellt ist, würde sich Goethe nach wie vor auf das Entschiedenste entgegengestellt haben. Die Ungunst, mit der schon der Goethe der Sturm- und Drangperiode die Kämpfe des Bauernkrieges behandelt, läßt darüber gar keine Zweifel. Und Lenardo legt den Wandernden ganz ausdrücklich die Pflicht auf, wie jeden Gottesdienst in Ehren zu halten, so auch »ferner alle Regierungsformen gleichfalls gelten zu lassen«. Goethe schickt, damit Alles friedlich verlaufe, seinen neuen Gesellschaftsbund hinüber nach Amerika. Und wirklich scheint der Gedanke, daß die Zukunft der Welt in Amerika zu suchen sei, bei Goethe fest gewesen zu sein. Auch in einem seiner späteren Gedichte verweist er uns in die neue Welt.

Also darf man nicht fragen: Wie kommt Saul unter die Propheten? denn dieser Saulus ist in der That von Hause aus ein Paulus gewesen. Die Frage ist vielmehr: Wie ist gerade diese Art der Idealpolitik aus der Goethe'schen Sinnesweise entsprungen? Was nehmen die Wanderjahre für eine Stelle in Goethe's Entwicklung ein? Sind sie durch die früheren Werke bereits vorbereitet, oder sind sie nur eine flüchtige Grille eines träumenden Weisen?

Und da zeigt sich bald, daß der ganze Bildungsgang Goethe's erst in diesen Wanderjahren, man mag über ihren dichterischen Werth noch so geringschätzig urtheilen, seinen naturgemäßen

Abschluß gefunden hat. Die Wanderjahre sind der Kern der gesammten Goethe'schen Lebensweisheit.

2.

Goethe hat in einer meisterhaften Abhandlung im Decemberheft der Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik 1829 einen inneren Zusammenhang zwischen den Lehrjahren, den Wahlverwandtschaften und den Wanderjahren darzustellen versucht. Rosenkranz ist ihm darin gefolgt. Ich für mein Theil bekenne, daß ich weit lieber als die Wahlverwandtschaften den Werther in diesen Kreis ziehe.

Gegenüber dem platten Verstandesnivellement der Aufklärungsmoral macht die Sturm- und Drangperiode das Recht des eigenen Herzens geltend. »Ein eigen Herz ist das Kostbarste, und unter Tausenden haben es kaum Zwei.« Daher die allgemeine Empfindsamkeit dieser Zeit. Werther ist ihr beredtester Ausdruck. Es ist nicht bloß die Liebe, die Werthern aufreißt; ein thatkräftiges Herz kann auch diese überwinden. Werther geht unter, weil er eben nur der Leidenschaft lebt, weil er »sein Herz wie ein Kind hätschelt«, und doch nirgends so viel Kraft hat, seine Leidenschaft durchzusetzen. Werther ist ein eitler Gefühlsmensch, der überall nur sein eigensinniges Gelüst zum Maß der Dinge macht und deshalb von der rauhen Thatsächlichkeit, vom Lauf der Welt, dem sich der Einzelne unterzuordnen hat, zer-malmt wird.

Diese Gefühlsüberschwenglichkeit hat Goethe schwere Kämpfe gekostet. Sie ist auch das Thema des Tasso. Und Wilhelm Meister's Lehrjahre nehmen auch von ihr ihren Ausgangspunkt und bringen sie zur endlichen Versöhnung. Wilhelm ist weder empfindsam wie Werther, noch eigenlaunig phantastisch wie Tasso; aber überschwenglich ist er auch. Er lebt nur in träumerischen Idealen und hat in seinem Inneren keine Handhabe für jene

sittliche Selbstbeschränkung, die für den Menschen die unverbrüchlichste Pflicht ist. Zu dieser Selbstbeschränkung erzieht ihn die Schule des Lebens. Diese Lehrjahre sind die Geschichte eines Menschen, der, nach Schiller's Ausdruck, »von einem leeren, unbestimmten Ideal in ein bestimmtes werththätiges Leben tritt, ohne die idealisirende Kraft dabei einzubüßen«.

Ueerblicken wir rasch den Verlauf dieser Lehrjahre.

Schon als Knabe lebt Wilhelm nur in der selbstgeschaffenen Welt seiner Puppenkomödie. Diese idealistischen Neigungen werden mit den Jahren nur immer stärker. Alle Ermahnungen bleiben fruchtlos. Der Jüngling mag sich nicht einengen in den engen Kreis des kaufmännischen Geschäftslebens, zu dem ihn sein Vater bestimmt hat, er will überhaupt von der Philisterei beschränkter Häuslichkeit nichts wissen; er schweift unstat hin und her; sein Ideal winkt ihm nur in Poesie und Schauspiel. Dieses genialisirende Leben findet seine Befriedigung in der Liebe zu Mariannen. Sie ist Schauspielerin, und in ihren äußeren Lebensverhältnissen läßt sie sich nicht durch die verhassten Fesseln der bürgerlichen Sitte beschränken. Aber schon naht sich ihm mitten im ersten Vollgeföhle seines jungen Glückes die erste Enttäuschung. Mit Schreck gewahrt er, daß er von der Geliebten treulos hintergangen wird. Dies ist für ihn eine ernste Warnung, wie das von der Weltsitte emancipirte Leben von Haus aus die rächende Nemesis in sich trägt.

Bittere Tage bitterer Qualen! Wilhelm wird irre an seinem ganzen Leben. Werner führt ihm die Poesie des Handels zu Gemüth und das Glück des häuslichen Lebens. Und auf einer Reise lernt er Melina kennen, einen Schauspieler, der die prosaische Noth des vagabundirenden Schauspielerlebens in herben Farben schildert, und der froh ist, wenn er seinen Unterhalt in einer kärglichen Schreibertelle findet. Wie lernt hier Wilhelm das Leben von einer so ganz anderen Seite kennen, als er es

sich bisher in seiner Traumwelt gedacht hatte! Dumpfe Verzweiflung! Er pfercht sich ein in das gleichgültige Einerlei des täglichen Geschäftslebens, aber dies bietet ihm keinen Trost, keine Freude. Nichts als gährende Kämpfe! Geheimnißvoll ragt bereits die räthselhafte Gestalt des Fremden herein, als dunkle Ahnung des Kommenden und als beruhigende Perspective aufs Ende.

Der Vater überträgt Wilhelm eine Geschäftsreise. Wilhelm bleibt diesem Zwecke nicht lange getreu. Soll er dereinst mit Freudigkeit sich dem Geschäftsleben zuwenden, so muß er sich erst mit seiner bildungsbedürftigen idealen Seite abfinden. Er trifft mit Schauspielern zusammen. Wie könnte er dieser Lockung widerstehen? Nach wie vor lebt die Schauspielkunst als das Höchste, als das einzig freie und ideale Leben in seiner Seele. Und doch wie gefährlich ist ein solches von der Wirklichkeit abgezogenes Leben. Es mag scheinbar noch so ideal sein, es macht immer einseitig. Und diese Einseitigkeiten erscheinen hier in den verschiedensten Gestalten; die lieberliche Frivolität in Philine und Friedrich, die zur Phantastik gesteigerte sich in sich selbst verzehrende Gefühlsromantik in Mignon und im Harfner. Und Laertes zeigt, wie selbst ein tüchtiges Naturell, immer nur an die Scheinidealität eines von der Welt ausgeschlossenen Kreises gebunden, zulezt malcontent wird und zum puren Philister herabsinkt.

Aus diesem Grunde erscheint jetzt neben dieser von der Welt geächteten und verfehmtten Idealität eine andere Art der Idealität, die nicht von der gesitteten Welt ausgeschlossen ist, sondern recht eigentlich deren höchste Spitze zu sein scheint. Es ist dies die Darstellung der freien Persönlichkeit, wie sich diese in den aristokratischen Umgangsformen bietet; das Leben der sogenannten höheren Stände. Aber diese Idealität wird ebensowenig von innerer Bildung getragen wie jene; es ist die Idealität der

Ceremonie, die Idealität der Etikette. Daher der pedantische Graf mit seinem veralteten Allegorienkram, der Baron mit seinem unreifen Kunstbilletantismus, die Officiere, die überall den Schauspielerinnen nachlaufen, die unwürdigen Zänkereien der Herrschaften unter einander, die Baronesse, die frivol ist, und die Gräfin, die nur darum rein ist, weil ihr bisher die Versuchung fehlte. Wilhelm fühlt es, daß hier in der Stellung Etwas liege, das die Erwerbung und den Genuß innerer Bildungsharmonie wesentlich erleichtere; aber er fühlt auch, daß hier nicht sein ganzes Ideal, die reine Poesie reinen Menschenthums, zu finden sei.

Eines jedoch hat er erreicht. Poesie und Leben sind ihm von nun an nicht mehr durch eine unüberspringbare Kluft getrennt. Daher eröffnet sich ihm hier erst die Kenntniß und das Verständniß Shakespeare's. So lange er noch im Traume einer vom Leben scharf getrennten Idealität lebte, so lange begeisterte ihn noch der französische Klassicismus. Schon zeigt sich ihm rasch vorübergehend in dämmernder Ferne die reitende Amazone, die einst das Ideal seines Lebens erfüllen soll. Noch aber ist er nicht reif dazu. Für jetzt sucht er die Poesie immer noch ausschließlich in der Poesie selbst; deshalb meint er auch, sich selbst poetisch darstellen könne er nur in der Darstellung der poetischen Gestalten Shakespeare's. Ja, Schauspieler zu sein, das gilt ihm jetzt noch weit mehr als früher als einzig würdige Lebensaufgabe.

Wilhelm geht zu Serlo. Er tritt auf die Bühne. Aber man sieht es deutlich, obgleich er es sich selbst nicht eingesteht, ihm ist die Kunst nicht Selbstzweck. Er sucht in der Kunst nur das, was er subjectiv für sich zum Nutzen seiner eigenen Bildung verwenden kann. In die Betrachtung Hamlet's bohrt er sich hinein; denn in diesem findet er seine eigene unstatte, thatsaule, vor der Härte des Lebens zurückschreckende Schwäche. Man

kann nicht zugleich Künstler der Bühne und Künstler des Lebens sein. Das Leben verlangt eine feste Persönlichkeit, einen selbstständigen Charakter; die dramatische Darstellung aber im geraden Gegensatz, das Verleugnen des eigenen Selbst, die Selbstentäußerung. Es sind hier nur zwei Fälle möglich. Entweder der Bühnenkünstler erreicht dieses selbstlose Hineinschmiegen in fremde Charaktere, und dann kommt das Leben dabei zu kurz. Ein solcher Schauspieler ist im Leben meist leichtfertig und genussüchtig. Dies ist Serlo. Oder der Bühnenkünstler nimmt es umgekehrt mit dem Leben und der eigenen Charaktereigenthümlichkeit ernst und dann stellt er immer nur sich selbst dar. Auf der Bühne trägt ein solcher subjectiver Künstler seine heiligsten und geheimsten Gefühle zur Schau und entweicht sie; im Leben dagegen verfällt er ins Theatralische, in hypochondrische Selbstquälerei, und in dieser reibt er sich endlich auf. Dies ist Aurelie. Hier also ist kein Heil für Wilhelm. »Flieh, Jüngling! Flieh«, ruft ihm der Genius seines Lebens.

Für Wilhelm entschwindet die letzte Selbsttäuschung. Das sieht er, ausschließlich in der Kunst als Kunst ist die Möglichkeit wahrhaft harmonischer Menschenbildung nicht gegeben. Wo also ist das Ideal des Lebens, oder vielmehr das Leben des Ideals? Die Wissenschaft ist es nicht. Denn stützt sich diese nicht auf harmonische Bildung, die erst das Resultat des ganzen Romans ist, so führt sie nur zur einseitigen Fachgelehrsamkeit, zum geisttödtenden Handwerk. Es bleibt die Religiosität, das instinctive Idealgefühl des Lebens. Dies ist die innere Nothwendigkeit, warum hier »die Bekenntnisse einer schönen Seele« eingefügt sind. Jedoch hat in dieser die Religiosität nur noch eine sehr krankhafte Form. Vom Leben abgezogen, rein in sich vergraben, ist sie gefühlsschwelgerische Selbstbespiegelung, empfindsame Schönseeligkeit, die schöne Seele reibt sich auf, ebenso wie Mignon und Aurelie.

Also weder Kunst noch Religion, einseitig für sich herausgehoben, versöhnen mit dem Leben. Sie verweichlichen und verdumpfen nur. Wie aber, wenn eine durch Kunst und Religiosität genährte und gehobene Stimmung die Grundlage eines werththätigen Lebens ausmacht?

Wir treten jetzt in einen Familienkreis, in dem sich alle Elemente vereinigen, die bis dahin nur vereinzelt sich geltend gemacht hatten. Die Glieder dieser Familie sind Nachkommen der schönen Seele, sie sind unter deren gemüthserwärmender Einwirkung erzogen und aufgewachsen. Der Oheim besitzt große Kunstsammlungen, seine ganze Umgebung trägt das Gepräge dieses lebendigen Kunstsinnes. Das Selbstbewußtsein und die Lebensfreiheit, wie sie das Eigenthum der höheren Stände ist, tritt hinzu. Und dieses ideale Walten erscheint hier nicht bloß in beschaulicher Ruhe, sondern alle Persönlichkeiten, die diesem Kreise angehören, stehen mitten im Kampfe und in der That des Lebens, die Frauen sowohl wie die Männer. Es sind hier also wieder die höheren Stände, denn diese konnten zu der Zeit, in der der Roman geschrieben, fast ausschließlich nur zur Darstellung und zum Genusse höherer Lebenskunst kommen. Aber wie ganz anders ist es hier als dort auf dem Schlosse des Grafen! Diese Menschen sind gebildet durch ein vielbewegtes Leben, sie kokettiren nicht mit eitler Repräsentation, sie streben eifrig nach Erwerb und praktischer Thätigkeit. Sie merken und forschen, freilich in Gestalt der damals herrschenden Geheimbünde, nach den höchsten Lebens- und Bildungsmächten. Wilhelm sieht hier vor Augen, was er so lange vergeblich gesucht hat. Er entsagt seiner hohlen Ueberschwenglichkeit, er erkennt die Nothwendigkeit und Bedeutung des praktischen Lebens. Zu glücklicher Stunde wird ihm ein Sohn überbracht, der ihm als Pfand von Mariannens Liebe geblieben ist. Denn erst durch die Sorge für unsere Kinder lernen wir die Nothwendig-

keit des Schaffens nach außen, die Sammlung der Kräfte. Dies werththätige Leben, das er einst so sehr verachtete, geht ihm jetzt erst in seiner Tiefe auf. Aber allerdings, er hat die Zeit nicht verloren, die er auf seine innere Bildung verwandt hat. Werner zeigt sich wieder. Was hat Wilhelm für ein ganz anderes freieres Behaben! Wie vortheilhaft sieht er ab gegen diesen kargen Geschäftsphilister!

In dieser praktischen Stimmung glaubt Wilhelm in der geschäftsthätigen Haushälternatur Theresen's seine Ergänzung und das Ziel seines suchenden Bildungsdranges gefunden zu haben. Dies ist ein Irrthum. Dazu hat er zu viel Idealität, zu viel Harmonie und Poesie in sich. Natalie, die werththätig und ideell zu gleicher Zeit, die mit einem Worte in Wahrheit eine schöne Seele ist, ist in naiver Weiblichkeit durch ihre Natur das, was Wilhelm erst durch langen Kampf sich hat mühsam erringen müssen. Sie ist es wenigstens ihrem Wesen nach, obgleich der Dichter versäumt hat, sie zur festen Plastik herauszugestalten. Hier sieht Wilhelm seine innerste Befriedigung, seine Versöhnung. Auch Natalie liebt ihn. Und dadurch, daß diese ihn als Ihresgleichen erkennt und in ihm ihre eigene Seelenharmonie wiederfindet, sind Wilhelm's Lehrjahre geschlossen. Der Schüler ist zum Meister gesprochen.

Diese Verbindung tritt um so bedeutsamer als der ideelle Abschluß hervor, da der Dichter dafür gesorgt hat, die Einzigkeit einer solchen aus der innersten Wesensgleichheit hervorgehenden Ehe recht ausdrücklich vor Augen zu stellen. Gregorovius hat völlig Recht, wenn er hervorhebt, wie neben Wilhelm und Natalie die Verbindungen zwischen Lothario und Theresen, Friedrich und Philinen, Farno und Lydia, nur als sehr alltägliche Verhältnisse erscheinen. Wilhelm besiegelt durch seine Ehe das letzte Ergebnis all seiner Kämpfe. Er weiß nunmehr sicher, daß sich in der Beschränkung erst der Meister zeigt.

Wilhelm war ausgegangen nach der Schauspielkunst, und er hat die Lebenskunst erobert; er suchte die Idealität des schönen Scheins und er fand die Idealität der schönen Wirklichkeit. Er wollte des Vaters Eselin suchen und er fand ein Königreich.

3.

An diesen Schluß knüpft sich unmittelbar der Anfang der Wanderjahre.

Spricht man von den Wanderjahren, so kann vernünftiger Weise nur von deren Ideengehalt die Rede sein. Die dichterische Form derselben müssen wir rückhaltslos preisgeben. Die Wanderjahre sind nicht aus Einem Stücke, sie sind nur aus Einem Sinne. Der Held hat nicht an sich Interesse; »dem Dichter liegt daran«, wie Goethe selbst einmal bei Eckermann eingesteht, »eine mannigfache Welt auszusprechen, und er benutzt die Fabel des Helden bloß als eine Art von durchgehender Schnur, um darauf aneinander zu reihen, was er Lust hat«.

Die Lehrjahre haben die Aussicht auf einen bestimmten Lebenskreis eröffnet, der sich auf die Einseitigkeit eines bestimmten Berufes beschränkt hat und dabei doch den Blick ins Allgemeine und die idealen Güter menschlicher Bildung sich zu wahren weiß. Die Lehrjahre haben den schönen Menschen hervorgebracht, die Wanderjahre sollen die schöne Gesellschaft, den schönen Staat hervorbringen.

In diesem Sinne steht hier sogleich am Eingang sehr bedeutsam das reizende Idyllion von St. Joseph. St. Joseph ist der schlichte tüchtige Handwerker, der einfach seinem Gewerbe nachgeht und sich darin nur um so inniger befriedigt fühlt, je sinniger er durch die angeborene Poesie, mit der er sich überall mit den Wundern alter Legenden und heiliger Geschichten in Verbindung setzt, sein ganzes Dasein verklärt und adelt. Diese praktische und dabei doch ideale Denkart St. Joseph's leitet uns hinüber

aus der Welt der Lehrjahre in die Welt der Wanderjahre. St. Joseph ist das, was Wilhelm und die Seinigen erst werden wollen. Der Dichter führt daher bald darauf Jarno vor, der sich emsig um bergmännische Kenntnisse und Thätigkeit müht. Das Ziel also, um das es sich handelt, tritt uns noch einmal recht eindringlich entgegen. Jarno fordert Wilhelm wiederholt auf, nun auch seinerseits rasch ans Werk zu gehen, und sich eine nützliche Beschäftigung zu wählen.

Wilhelm kommt auf seiner Wanderung auf das Gut des Oheims, in den Familienkreis Makarien's. Jene sinnige Lebenspraxis, die bei St. Joseph nur als vereinzelt und aus den gewöhnlichen Verhältnissen herausgehoben erscheint, erscheint hier als die Grundlage weitgreifender gesellschaftlicher Sitten und Einrichtungen. Hier daher ist es, wo die so eigentlich socialen Fragen uns zum ersten Male bestimmt entgegen klingen. Es sind die Fragen nach dem Wesen der Familie und des Eigenthums.

Die Innigkeit des Familienlebens wird aufs Strengste gewahrt. Karl Grün meint zwar, Goethe bringe wie Platon und Fourier auf die Aufhebung der Familie; aber das ist nicht wahr. Im Gegentheil! Die ganze mystische Art, mit der der elementare Geist Makarien's in einen magischen Zusammenhang mit dem Planetensystem gebracht wird, ist Nichts als die sehr bestimmte, wenn auch sehr wunderliche und barocke Apotheose des sittlichen Familiengeistes. Und ebensowenig bringt Goethe hier auf die Aufhebung des Privatbesitzes. »Besitz und Gemeingut«, das ist der Wahlspruch des Oheims. »Jede Art von Besitz«, sagt er, »soll der Mensch festhalten, er soll sich zum Mittelpunkt machen, von dem das Gemeingut ausgehen kann; er muß Egoist sein, um nicht Egoist zu werden, zusammenhalten, damit er spenden könne. Was soll es heißen, Besitz und Gut an die Armen zu geben? Ebblicher ist, sich für sie als Verwalter

betragen. Dieß ist der Sinn der Worte Besitz und Gemeingut. Das Capital soll Niemand angreifen, die Interessen werden ohnehin im Wettlaufe schon Jedermann angehören.“ Gregorovius bemerkt (S. 105) zu diesen Worten: »Es ist hier also jede Kritik des Eigenthums, jede Philosophie der materiellen Gleichheit ausgeschlossen. Von Proudhon's *Qu'est ce que la propriété?* (*c'est le vol*) würde er jede Zeile mit dem Ausrufe lesen: *Quel renversement des idées humaines! Voici le tocsin de 93! Voici le branle-bas des révolutions!* Würde sich der Dheim aber von seinem falschen Socialismus überzeugen lassen und eine neue Socialtheorie acceptiren, so ließe sich dreist das Prognostikon stellen, daß ihn Louis Blanc für sein System des industriellen Unitarismus gewinnen würde, wonach der Staat alles Besizthum in seine Hand zu bringen, alle Fabriken an sich zu kaufen und auf seine Kosten die Nationalwerkstätten gemeinsam habe produciren zu lassen. Denn von solcher allgemeinen Staatsdomäne dürfte der capitalistische Dheim nach den Principien seiner Familiendomäne nur wenige Schritte entfernt sein.«

Dem sei wie ihm wolle. Das steht fest, mit den bestehenden Verhältnissen verglichen ist diese Ordnung der Eigenthumsverhältnisse durchaus selbstlos. Nur in einem neuen, selbstloseren Geschlechte kann sie Verbreitung gewinnen. Wilhelm und alle die Menschen, die in den alten Verhältnissen groß wurden, haben sich erst durch unsägliche Kämpfe diese ideale Hingebung erringen müssen. Warum sollen diese dem folgenden Geschlechte nicht erspart werden? Eine neue Erziehung thut Noth. Wilhelm reißt in die pädagogische Provinz, um seinen Sohn Felix dort unterzubringen.

Zunächst handelt es sich um die allgemein menschliche Bildung, um die Erziehung des ethischen Menschen. Wie bekundet sich hier der tiefe Blick des Dichters! Das Individuelle soll nicht erdrückt werden, denn vernünftig ist nur, was Jedem

gemäß ist. Daher merken die Erzieher sorgfältig auf die angeborenen Neigungen des Einzelnen und das nivellirende Uniformwesen wird mit Strenge ferngehalten. Aber das Individuelle darf sich auch nicht selbstsüchtig aufspreizen. Werther war ja nur daran zu Grunde gegangen, daß er sein Herzchen wie ein krankes Kind hielt und ihm jeden Willen gestattete. Und so spricht sich die Summe dieser Erziehungsweisheit in dem Gebote der drei »Ehrfurchten« aus, die nach allen Seiten hin den Kreis aller menschenmöglichen Verhältnisse und Pflichten umfassen, in der Ehrfurcht vor dem, was über uns ist, in der Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist, und in der Ehrfurcht vor dem, was uns gleich ist. Aus diesen drei Ehrfurchten entspringt dann naturgemäß »die oberste Ehrfurcht, die Ehrfurcht vor sich selbst und jene entwickeln sich abermals aus dieser, so daß der Mensch sich selbst für das Beste halten darf, was Gott und Natur hervorgebracht haben, ja, daß er auf dieser Höhe verweilen kann, ohne durch Dünkel und Selbstheit wieder ins Gemeine gezogen zu werden«.

Wer diese Gesinnung sich zu eigen gemacht hat, der kann dann getrost in seinen bestimmten Beruf eintreten; er läuft gewiß nicht Gefahr, daß er in ihm die Harmonie seines inneren Menschen verliere. Deshalb wird uns nun, nachdem auch Wilhelm inzwischen sich für einen bestimmten Beruf geschickt gemacht hat, eine neue Seite der Erziehungsprovinz aufgethan, die Erziehung für die Berufsthätigkeiten des praktischen Lebens. Auch hier erstreben alle Einrichtungen das strengste Gleichgewicht der idealen und materialen Interessen. Die Baukunst als die Kunst, die dem praktischen Handwerk am nächsten verwandt ist, erscheint als der Mittelpunkt. Drama und Theater, als die Kunst des bloßen Scheins, wird ganz ausgeschlossen. Und umgekehrt wird dem Handwerk zu seiner idealen Erhebung immer ein musisches Gegengewicht geboten, wie denn fast bei jeder Arbeit

schallender Gesang ertönt. Geht diese Erziehung der Pferbezüchter z. B. vornehmlich auf Ausbildung des Sprachtalents, so ist dies eine Grille, die zwar mit Recht Viele in arge Verwunderung gesetzt hat, die aber in der That nichts ist als eine neue Spiegelung jenes alten Grundgedankens.

Nun aber ist die Zeit gekommen, in der der Gewinn aller dieser Bildungsexperimente sich darlegt. Es ist die Organisation der neuen Gesellschaft.

Sie geht von einem Bunde aus, dem Wilhelm und der ganze Freundeskreis der Lehrjahre angehören. Oberstes Gesetz ist, in irgend einem Fache muß einer vollkommen sein, wenn er Anspruch auf Mitgenossenschaft machen will. Der größte Theil gehört dem Handwerkerstande an, und der herkulische St. Christoph zeigt uns, daß auch der lasttragende Proletarier darin nicht vergessen ist. Standesunterschiede giebt es nicht, in dieser »Association« gilt nur das Recht und der Adel der Arbeit.

In der civilisirten Welt kann diese Association keine Stätte finden. Diese ist bereits in Besitz genommen und Goethe hat ausdrücklich in der Geschichte der »schönen und guten« Susanne darauf hingewiesen, wie hier die Macht des Kapitals das Recht der Arbeit immer mehr zu erdrücken und zu verschlingen droht. Für unseren Zweck hier ist es auch ganz gleichgiltig, ob ein Theil dieses wandernden Bundes mit Wilhelm und dessen Freunden nach Amerika wandert, oder ob er sich in den unbebauten Strecken der alten Welt ansiedelt, oder ob gar Einige sich vom Amtmann zum Bleiben bewegen lassen, — für uns ist es nur von Bedeutung, auf welche Formen und Mittel diese Gesellschaft ihr Dasein gründet.

Grund und Boden ist die natürliche Voraussetzung. Er ist durch den großen Güterbesitz der Kolonisationsunternehmer gesichert. »Und doch darf man sagen«, ruft Lenardo aus, »wenn das, was der Mensch besitzt, von großem Werth ist, so muß

man demjenigen, was er thut und leistet, noch einen größeren zuschreiben. Wir mögen daher den Grundbesitz als einen kleineren Theil der uns verliehenen Güter betrachten, die meisten und höchsten derselben bestehen aber eigentlich im Beweglichen, und in demjenigen, was durchs bewegte Leben gewonnen wird.« Dies ist, wie wir nicht zweifeln können, die Kraft und der Erwerb der Arbeit. Damit aber ein Jeder zur vollen Verwerthung seines Arbeitskapitals komme, ist ein Centralcomité errichtet, das ihn in seinem Maße und nach seinen Zwecken aufklärt. Allen wird der größte Respect für die Zeit eingeprägt. Die Familienkreise haben für strenge Zucht und Sitte zu sorgen; und wo diese nicht ausreichen, da greift eine muthige Obrigkeit ein, eine sorgsame Polizei, die den Unbequemen beseitigt, bis er begreift, wie man sich anstellt, um gebuldet zu werden. Die Obrigkeit ist niemals an Einem Orte; sie zieht nach Art der deutschen Kaiser beständig umher, um Gleichheit in den Hauptsachen zu erhalten und in lässlichen Dingen einem Jeden seinen Willen zu gestatten. So lange es möglich ist, wird das Emporkommen einer Hauptstadt vermieden. Stehende Heere giebt es nicht, alle Bürger sind der Vertheidigungskunst kundig.

Dies sind die allgemeinsten Punkte, die die Grundlage der neuen Gesellschaftsordnung bilden. Und es ist leicht zu sehen, daß sie noch ebenso embryonisch und unbestimmt sind, wie die Phantasiegebilde der neuesten französischen Reformer. Der Dichter fühlt dies, und setzt daher hinzu, daß diese Grundbedingungen beim Zusammentreten der Gesellschaft immer wieder aufs Neue durchsprochen werden sollen, bevor schließlich ein Gesetz den neuen Zustand als bindend erkläre.

Aber auf die größere oder geringere Durchbildung dieser neuen Organisationsideen kommt es im Grunde genommen auch nicht an. Es genügt die einfache Thatfache, daß Goethe sich überhaupt in derartige Ideen hineingesponnen hat. Mit Ver-

wunderung sehen wir, daß gerade Goethe, dem doch von unserer Kritik herkömmlich der herbe Vorwurf gemacht wird, als sei er nur der Dichter subjectiver Seelenleiden und Bildungskämpfe gewesen, in seinem späten Greisenalter sich so angelegentlich die Zukunft des Staats- und Gesellschaftslebens zum Gegenstand der Betrachtung gewählt hat, daß er in der That der erste deutsche Socialist genannt werden muß.

Und was das Wunderbarste ist, Goethe scheint durchaus nicht, wie die meisten unserer Zeitgenossen, diese socialistischen Theorien in das Reich der Träume verweisen zu wollen. »Einfach groß«, sagt er, »ist der Gedanke, leicht die Ausführung durch Verstand und Kraft. Das Jahrhundert muß uns zu Hilfe kommen, die Zeit an die Stelle der Vernunft treten, und in einem erweiterten Herzen der höhere Vortheil den niederen verdrängen.«

Goethe's Iphigenia

in ihrem Verhältniß zur Bildungsgeſchichte des Dichters *).

Als Goethe 1787 in Rom ſeine eben vollendete Tragödie der Iphigenia auf Tauris einigen deutſchen Künſtlern vorlas, waren dieſe von dem erſten Eindruck wenig befriedigt. Sie hatten etwas Heftiges, Vordringendes, etwas an Götz und Werther Erinnerndes erwartet; nun dünkte ihnen der ruhige Gang der Handlung, die faſt gänzliche Entäußerung der Leidenschaft, die antike Würde und Höheit, dem Begriff, den ſie ſich von Goethe gemacht hatten, nicht entſprechend. Und auch in Weimar theilte man zunächſt entweder dieſelbe Empfindung, oder man gab doch der früheren Bearbeitung in Proſa vor der jetzigen Umbildung in Verſen den entſchiedenſten Vorzug.

Den römischen Freunden iſt es zu verzeihen, aber von den heimischen, zumal von Herder, iſt es ſchwer zu begreifen, daß ſie ſo gar nicht ahnten und wußten, was für tiefe innere Wandlungen der Dichter ſeit der genialen Naturwüchſigkeit ſeiner erſten Jugendwerke in ſich durchlebt hatte. Sie ſelbſt waren auf dem alten Standpunkte ſtehen geblieben und ſahen nicht,

*) Eine Vorleſung zum Beſten des Berliner Goethedenkmals, gehalten in Berlin, den 14. Februar 1861.

daß die sittliche Läuterung Goethe's zugleich auch die Läuterung und Vollenbung seines künstlerischen Seins und Schaffens geworden war.

Iphigenia ist die entschiedene Verneinung der Sturm- und Drangperiode und zugleich die edelste Frucht derselben.

Wohl ist sie ewig denkwürdig, jene ringende Zeitstimmung, welche die deutsche Literaturgeschichte die Sturm- und Drangperiode zu nennen pflegt. Man hat sie treffend als das deutsche Gegenbild der französischen Revolution bezeichnet. Wie dort gegen die starre Gewaltherrschaft einer überlebten und verkümmerten Staatsordnung die angeborenen und unverlierbaren Menschenrechte gewahrt und durchgeführt wurden, so wurde hier für die Innerlichkeit des Geistes und Gemüthes das lebenserweckende Evangelium der Natur verkündet und wieder hergestellt. Diese Zeit ist nicht, wie man gerade neuerdings wieder oft gesagt hat, nur eine krankhafte Erübung der hohen Aufklärungsziele des achtzehnten Jahrhunderts, sie ist in der That deren Erweiterung und Vertiefung. Wir leben noch heut unter den weitwirkenden Erfolgen dieser segensreichen Umwälzung. Die Aufklärung hatte in Leben, Sitte, Denkart, Kunst und Dichtung einseitig und ausschließlich immer nur die siegende Obmacht des Verstandes zur Geltung gebracht, jetzt erst nach langer und willkürlicher Selbstentfremdung fand sich der Mensch in seinem tiefsten Wesen wieder, der volle und ganze Mensch in der Unendlichkeit seines Gefühls, seiner Leidenschaft und Thatkraft, in seiner unveräußerlichen Ursprünglichkeit. Es war als solle der schöne Traum Rousseau's von der Rückkehr zur Natur eine geschichtliche Wahrheit werden. Die winterliche Eisdecke der alten Sagen brach; überall Verjüngung und Erlösung, Frühlingsluft, Phantasie und Jugendfrische, der erquickende Sonnenschein des warm pulsirenden Lebens. Religion und Sitte wurden wieder Sache des fühlenden, tiefbewegten Herzens; die Wissen-

schaft drang vom Buchstaben auf den Geist, vom Einzelnen auf das Ganze; im Reich der Kunst fielen die letzten Schranken der lehrhaften Absichtlichkeit, in welche selbst noch Winkelmann und Lessing gebannt waren. Die in der Tiefe schlummernden Gedanken und Gefühle gewannen Sprache und Gestalt; das schlichte innige Volkslied und die verachtete mittelalterliche Kunst wurde in ihr Recht eingesetzt. Poesie und Schönheit ist überall, wo Natur und Ursprünglichkeit ist. Aber allerdings trat diese neue und an sich so berechnigte Anschauung von ihrem ersten Anbeginn sogleich mit den allerärgerlichsten Uebertreibungen und Entartungen auf. Die Jahre der Sturm- und Drangperiode sind die Flegeljahre der deutschen Phantasie, die Sophistik des eigensüchtigen Herzens. Hatten einst in jenem berühmten Spruch »Der Mensch ist das Maß aller Dinge« die Zügellosigkeit des freigeistigen Wises an allen unerschütterlichen Grundlagen des geistigen und sittlichen Menschendaseins mit frevelhafter Willkür gerüttelt, so wollten nun in gleicher Hast und Ueberstürzung diese Stürmer und Dränger keine Schranke und kein Gesetz anerkennen, als die unendliche Eigenmacht des Genies, wie es ging und stand, wie es nackt aus der Hand der Natur kam, ohne Erziehung und Bildung, ohne Rücksicht auf die geschichtlichen Bedingungen, ohne Maß und Ziel. Es rächte sich, daß der Deutsche, verlassen von allen großen öffentlichen Verhältnissen, thatlos und willenlos sein Denken und Sinnen immer nur still auf sich selbst und auf die engen Kreise des Einzellebens zu richten gewohnt war. Man hatte gegen die Nüchternheit der einseitigen Verstandesaufklärung die Innerlichkeit des Herzens retten wollen, und man versiel in eine schwächliche Empfindsamkeit, die sich vor jeder Berührung mit der rauhen Wirklichkeit und darum vor jeder gesunden und zündenden That scheute. Das erwachte Gefühlleben wurde eitle Selbstverhätzelung, die scharf betonte Thatkraft nicht selten wußte Drgie der Leidenschaft

und geniale Lieberlichkeit. Ein fruchtbarer Anstoß für Leben, Wissenschaft und Kunst war gegeben; aber unter diesem ersten Geschlecht des neuen Zeitalters waren nur Wenige, die es verstanden, den sprudelnden Most zum firmen Wein zu klären.

Keiner hatte diese Strebungen tiefer und gesunder in sich aufgenommen, Keiner sie schöpferischer ausgestaltet als Goethe, dieser wunderbare Jüngling, von dem schon damals, noch ehe der Lorbeer seine Stirn umkränzte, Alle mit einstimmiger Begeisterung sagten, daß er »ein ganz singularer Mensch« sei, »vom Wirbel bis zur Zehe Genie, Kraft und Stärke, ein Herz voll Gefühl, ein Geist voll Feuer«.

Es giebt Pfahlbürger, welche die Studentenjahre Goethe's als eine leichtsinnig verlorene Zeit betrachten, bloß weil er sich nicht in eine einzige bestimmte Fachwissenschaft verschanzte, und diese regelrichtig, Lehrsatz für Lehrsatz, dem Gedächtniß einprägte. Aber, wenn irgend einer, so war der junge Goethe in seinem dunklen Drange sich des rechten Weges wohl bewußt. Wie Goethe noch in seinem späteren Alter es liebte, den Inbegriff einer vollen und in sich abgeschlossenen Persönlichkeit vorzugsweise als eine Natur zu bezeichnen, so war bereits das gesammte Streben des Jünglings darauf gerichtet, den vollen und ganzen Menschen in sich herauszubilden, und dieses freie Menschenthum unbedingt und rückhaltlos auf die ungestörte Gesundheit und Entfaltung der reinen Natur zu stellen. Daher dieses scheinbar ziellose Umherschweifen in allen Gebieten des Wissens. Schon klang und summt' vielköinig in seinem bewegten Innern die alte tiefsinnige Sage vom Doctor Faust, in welcher er den untilgbaren Zwiespalt des unendlichen Erkenntnißverlangens mit den unüberwindbaren Grenzen menschlicher Endlichkeit versinnbildlicht anschaute; er selbst hat sich in die falschen Geheimnisse der Alchymie gestürzt, in der Hoffnung, durch unmittelbare Anschauung eine Befriedigung erreichen zu können, welche die langsam und

folgerichtig fortschreitende Erfahrungswissenschaft seinem lechzenden Wissenstrieb versagte. Daher schon jetzt dieses entschiedene Abwenden seiner Kunstansicht von allem Gemachten und künstlich Nachgeahmten, die begeisterte Bewunderung alles Einfachen, Natürlichen und Volksthümlichen. Die Regeln und Gewohnheiten des französischen Theaters sind ihm so kertermäßig ängstlich, daß ihm das Herz geborsten wäre, wenn er ihnen nicht Fehde angekündigt hätte, und täglich suchte, ihre Thürme zusammenzuschlagen. Aber Homer ist ihm besonders darum der größte Dichter, »weil er sich und der Mutter Natur Alles zu danken hat«; in Shakespeare geht seine ganze Seele auf, weil er »die colossaltische Größe« dieser Helden anstaunt, und doch nachseuernd ausrufen muß: »Natur, Natur, nichts so Natur als Shakespeare's Menschen!« Das Wunderwerk des Straßburger Münster beschäftigte ihn so unablässig, daß, ohne je einen Plan desselben gesehen zu haben, er zur Ueberraschung der Kenner genau anzugeben wußte, wo die Ausführung hinter der ursprünglichen Absicht zurückgeblieben; seine innig empfundenen, wenn auch unklar dithyrambischen Blätter über Erwin von Steinbach haben wesentlich dazu beigetragen, den entschwundenen Sinn für die gothische Baukunst zu wecken, welche bis dahin in der ganzen gebildeten Welt als das Aeußerste barbarischen Ungeschmacks galt. Und daher auch in der ersten Charakterentwicklung Goethe's dieses leidenschaftliche Ungestüm, gegen die Schranke des Bestehenden sich aufzulehnen, und in Leben und Wirklichkeit den Idealismus des Herzens leben zu wollen. »Unter allen Besitzungen ist ein eigen Herz die kostbarste, und unter Tausenden haben sie kaum zwei.« Ueberall »ein unbedingtes Streben, alle Grenzen zu durchbrechen«; überall »unmuthiger Uebermuth«.

Wer weiß nicht, daß Gök und Werther nur der nothwendige künstlerische Ausdruck dieser gährenden Grundstimmung sind? Es war nicht der Kampf der geschichtlichen

Gegensätze, der erschütternde Zusammenstoß des verfallenden Feudalwesens mit den großen reformatorischen Ideen, welcher den jungen Dichter zur Bearbeitung dieses Stoffes zog; es war der Reiz der verben Volkszustände, es war vor Allem der Zauber einer kraftvollen Persönlichkeit, die das innewohnende Gefühl des Rechts mit unerschrockener Willenskühnheit zum Siege führt. »Ein deutsches Ritterherz empfand mit Pein in diesem Wust, den Trieb gerecht zu sein«; es war die Weihe der individuellen Größe, deren Macht allein auf dem Bewußtsein des starken Arms und des unbezwinglichen Geistes ruhte, die Leidensgeschichte Werther's aber ist die Tragödie eines ungebändigten empfindsamen Herzens; das lieber der harten und kalten Welt verachtend den Rücken kehrt, als daß es den Adel, das Recht und die Unendlichkeit seines Gefühlslebens kleinmüthig verleugnen möchte. Goethe hat nie wieder etwas geschaffen, das eine so hinreißende Gluth der Leidenschaft mit einer so unbeirrbaren Sicherheit der künstlerischen Genialität verbindet. Wie der Dichter selbst aus jenem tiefen Herzenzerlebniß, das der Erfindung des Romans zu Grunde liegt, zwar schmerzvoll, aber unverfehrt hervorging, so ist auch hier in der Dichtung das Recht der sittlichen Vernunft durch den tragischen Untergang des Helden gewahrt und hervorgehoben, und doch liegt in jeder Zeile die fieberhafte Erregtheit des tiefsten Seelenschmerzes, die unwiderstehliche Ulgewalt der Leidenschaft, der drängende Kampf überschwellenden Gefühls gegen die Dürre und Prosa der herrschenden Sitte.

Dieselbe strogende Lebensfülle sprudelt in dem neckenden Muthwillen der kleinen Poffen und Fastnachtsspiele, welche die Schwächlichkeiten und Verkehrtheiten damaliger Literatur geißeln. Sie gipfelt zu erschütternder Erhabenheit in jenem genialen Bruchstück der beabsichtigten Prometheus-Tragödie, in welcher der Pantheismus Spinoza's mit titanenhaftem Troß gegen die anmaßliche Oberhoheit der alten Götter grollt.

Aber so kraftvoll und tiefgreifend das Pathos dieser Zeit war, wie hätte eine so gesunde Natur wie Goethe in diesem versöhnungslosen Grollen und Kämpfen seine dauernde Befriedigung und sein höchstes Ziel finden können?

Es giebt eine bedeutungsvolle Sage der Alten, daß die wilden Titanen gestürzt wurden, und den heiteren Göttern des Lichts und der maßvollen Ordnung weichen mußten. Der junge Dichtertitan kämpfte diesen schweren Kampf in sich selbst durch. Der Besiegte war zugleich der Sieger.

Goethe stand noch durchaus unter der Macht dieses leidenschaftlichen Ungefühls, als er am 7. November 1775 der ehrenvollen Einladung des jungen Herzogs Karl August nach Weimar folgte. An Geist und Schönheit einem Apollo vergleichbar, beherrschte er sogleich den ganzen Kreis. Selbst Wieland, den der junge Dichter durch seine humoristische Satire »Götter, Helden und Wieland« erzürnt und beleidigt hatte, war, wie er selbst sagt, nach der ersten Bekanntschaft so voll von Goethe, wie ein Thautropfen von der Morgensonne; er nennt ihn einen Zauberer, einen schönen Herrenmeister mit schwarzem Augenpaar und Götterblick; nie habe in Gottes Welt sich ein Menschensohn gezeigt, der alle Güte und alle Gewalt der Menschheit so in sich vereinige, so mächtig alle Natur umfasse, so tief sich in jedes Wesen grabe, und doch so innig im Ganzen lebe. Goethe's junger fürstlicher Herr und Freund, ihm zugethan in innigster Hingebung und Bewunderung, und an Hoheit und Wärme des Geistes und Gemüths ihm gleichend, theilte dieselben Gefinnungen, Leidenschaften und Bestrebungen. Daher zuerst allerdings noch viele geniale Ungebundenheit; viel Ausgelassenheit, Derbheit und Thorheit, viel haltsbrechende Jagden, lustige Wanderungen, Gelage und Maskeraden. Man hört den Nachklang jener gehässigen Schwärmereien, die über das Geniewesen des jungen Musenhofes damals durch ganz Deutschland gingen, wenn

Wieland in einem Briefe schreibt, man wolle die bestialische Natur brutalisiren; aber gewiß ist es geschichtliche Wahrheit, wenn er ein anderes Mal Goethe mit einem muthigen Füllen vergleicht, das vorn und hinten ausschlägt.

Und doch sind gerade diese ersten Weimarer Jahre, die man so oft nur unter dem Bilde bacchischen Taumels ausmalt, die Jahre der beginnenden Einker und Selbstbesinnung.

Rührend schreibt Goethe am 24. Juli 1776 an Merk: Wir gehen unseren eigenen Weg, stoßen freilich so allen Schlimmen, Mittelmäßigen und Guten vor den Kopf, werden aber doch durchdringen, denn die Götter sind sichtbar mit uns. In dem herrlichen Gedicht »Die Seefahrt«, das im Sommer 1776 entstanden ist, ruft der Dichter den bangenden Jugendfreunden, die ihn vom Sturm verschlagen und zu Grunde gegangen wähnen, Muth zu; als unerschrockener Schiffer streckt er klug die Segel nieder:

„Er stehet männlich an dem Steuer,
Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen,
Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen,
Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe,
Und vertrauet scheiternd oder landend
Seinen Göttern.“

Unter der buntschillernden Oberfläche liegt die ernste Schule des Lebens. Die tiefe und doch unglückliche Liebe zu Frau von Stein kocht und gährt in seinem Herzen; die offene Unbefangenheit seines Wesens wird eingeschüchtert und in sich zurückgeworfen durch das böswillige Murren der Hofleute über die Allmacht des beneideten Emporkömmlings; die amtliche Wirksamkeit, der er mit der gewissenhaftesten Treue obliegt, lehrt ihn die Noth und den Jammer der unteren Volksklassen kennen, für deren Wohl und Wehe er die wärmste und menschenfreundlichste Theilnahme hatte; das Herannahen des Mannesalters mahnt ihn an die Sorge für seinen Dichterruhm, oder, wie er sich in einem

Briefe an Lavater ausdrückt, an die Begierde, die Pyramide seines Daseins so hoch als möglich in die Luft zu spitzen. Es kommt eine grübelnde gesammelte Stimmung über ihn. Jene wunderbar lieblichen, lyrisch lehrhaften Stoßseufzer, die aus der Zeit um 1777 stammen (Hoffnung, Sorge, Muth, Beherzigung, Ein Gleiches, Erinnerung) sind die tief empfundenen Ergüsse stiller Entsagung und milder Beruhigung. Es ist ein ergreifender Einblick in die Tragödie dieses einst so stürmischen Herzens, wenn in dem sinnigen Gedicht »Adler und Taube« der kühne Adlerjüngling die bescheidene Genügsamkeit als höchstes Glück preist.

Vediglich in diesem Sinne ist es zu erklären, daß gerade Goethe, der durch seinen Werther die Empfindsamkeit des Zeitalters am meisten genährt und gesteigert hatte, jetzt der erbittertste Feind jener empfindelnden Schönseeligkeit wird, welcher er so gründlich entwachsen ist und die sich doch aufdringlich an seine Fersen heftet. Er geißelt sie unerbittlich in dramatischen Scherzen wie in dem lieblichen Singspiel »Eila«, in dem ursprünglich als Oper gedachten »Triumph der Empfindsamkeit«, in »Das Neueste von Plundersweilen«; ja bei einem ländlichen Hoffest im August 1779 treibt ihn die tolle Laune oder, wie er selbst sagte, leichtsinnig trunkener Grimm und muthwillige Herbigkeit, den Wolbeomar seines Freundes Jakobi an eine Buche zu nageln, und ihm aus den Zweigen des Baumes zur Feier dieser »Kreuzerhöhung« eine ergötliche Standrede zu halten.

Sowohl Wieland, wie der treffliche Karl August können sich in den Jahren 1779 und 1780 in ihren Briefen an Merck gar nicht genug verwundern, wie Goethe inzwischen so überaus feierlich und schweigsam geworden. Es war nicht die Ruhe steifer Förmlichkeit und selbstsüchtiger Kälte, denn gerade aus dieser Zeit kennen wir die rührendsten Züge aufopfernder Theilnahme und Wohlthätigkeit; es war die Ruhe der sittlichen Klärung und Reife. Es ist der volle und offene Bruch mit der

Vergangenheit, wenn Goethe am Schluß des Jahres 1782 alle seit zehn Jahren aufgehäuften Briefe und Papiere ordnend, in die Worte ausbricht, daß es eines gar gewaltigen Hammers bedurft habe, um ihn von den vielen Schlägen zu befreien und sein Herz gebiegen zu machen. Er dankt der Natur, »daß sie in die Existenz eines jeden lebendigen Wesens so viel Heilkraft gelegt habe, daß es sich, wenn es an dem einen oder dem anderen Ende zerrissen werde, wieder zusammensetzen könne«.

Wir sehen die Bestätigung dieser leidvoll erkämpften Selbstbefreiung in dem Gedichte »Iphigenia«, in welchem der Dichter auf den Sturm seiner Jugend als auf eine längst hinter ihm liegende Zeit zurückblickt, und seinem erlauchten Freunde mit einem Freimuth, der gleich ehrenvoll für den Dichter wie für den Fürst ist, mahnend zuruft, daß diesem bei tiefer Neigung für das Wahre, doch noch immer der Irrthum eine Leidenschaft sei, daß auch er die freie Seele einschränken möge, denn »wer Andre wohl zu leiten strebt, muß fähig sein, viel zu entbehren.«

Im Dienste dieser Stimmungen und Gedanken steht Alles, was den Dichter von 1778 bis zur italienischen Reise beschäftigt. Man verfolgt von Stufe zu Stufe das Wachsen und Reifen, wenn man bedenkt, daß gerade in dieser Zeit Tasso und Wilhelm Meister, wenn auch nicht ausgeführt und vollendet, so doch begonnen und sorgfältig durchdacht werden.

Schon Schiller hat in seiner Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung (Bd. 12, S. 227) den inneren Zusammenhang dieser Dichtungen mit Werther hervorgehoben. Auf's Neue, nur vertieft und verstärkt, erklingt das große Thema von dem Kampf der Poesie des heißblütigen Herzens mit der Prosa des sittlich geordneten Weltlaufs. Tasso ist die Tragödie der Entsagung; noch zittert im Auge des Dichters die Thräne, die er dem einst so warm gehegten Traum, auch das Leben poetisch leben zu dürfen, wehmuthsvoll nachweint. Aber Wilhelm Meister

ist die volle und freudige Versöhnung mit Vernunft, Sitte und Wirklichkeit, der feste und heitere Abschluß der stürmenden Jugendzeit, das Evangelium der freien und bewußten Selbstbeschränkung und Besonnenheit. Die Lehrjahre Wilhelm Meister's sind die Geschichte eines Menschen, der, wie Schiller so schön an Goethe schreibt, von einem leeren unbestimmten Ideal in ein bestimmtes werththätiges Leben tritt, ohne die idealisirende Kraft dabei einzubüßen.

Dies war die sittliche That Goethe's. Ist vielleicht, wie es Menschenchicksal ist, seine eigene Persönlichkeit zuweilen hinter diesem höchsten Ziel zurückgeblieben, der Begriff des reinen und freien Menschenthums war wieder erobert. Die Natur, welche Rousseau, Hamann, Herder und die jungen Stürmer und Dränger so nachdrücklich gewollt und erstrebt hatten, ist gerettet; aber nicht die rohe und ungebärdig selbstsüchtige, sondern die geläuterte, die mit den Forderungen der sittlichen Vernunft übereinstimmende. Die Einseitigkeit des Zeitalters der Aufklärung, und die Einseitigkeit der Sturm- und Drangperiode sind in einer höheren gemeinsamen Einheit versöhnt; sie haben sich zu dem Ideal reiner und schöner Menschlichkeit oder, wie die Schulsprache sagt, zu der Idee der Humanität und des Humanismus geklärt.

Goethe hat 1783 in dem unvollendeten Bruchstücke »Die Geheimnisse« den Versuch gemacht, dies rein und schlicht Menschliche, die Idee der Humanität als die innere Triebkraft und Wesenheit aller Religionen hervorzuheben und zu verherrlichen. In dieser Allgemeinheit war der Gedanke nicht dichterisch darstellbar. Statt der lebendigen Menschengestaltung trübe Symbolik.

Um so heller und leuchtender strahlt dieses Ideal reiner und vollendeter Menschlichkeit in der Iphigenia auf Tauris.

Dies ist der Grund, warum gerade diese Dichtung eine so epochemachende Stellung im Leben des Dichters einnimmt. Die

erste Ausführung, deren Grundgedanke auch in allen späteren Bearbeitungen unverändert geblieben, fällt in die Tage vom 14. Februar bis zum 29. März 1779, also in jene bedeutende Zeit, in welcher die Nothwendigkeit der Klärung, der Umkehr und Mäßigung am tiefsten die Seele des Dichters beschäftigte.

Der leidvolle Kampf ist geschlichtet. Es ist die heitere und in sich befriedigte Entfaltung reiner und idealer Menschen-natur, die seelenvolle Darstellung sittlicher Harmonie und Hoheit.

Goethe hatte den Stoff einem der schwächsten Stücke des griechischen Tragikers Euripides entlehnt. Was Goethe reizte und begeisterte, war nicht die Fabel an sich, sondern die Gestalt Iphigeniens, welche bei Euripides nur untergeordnete Bedeutung hat, und welche Goethe zum Hebel des Ganzen, zum Grundmotiv, zur eigentlichen Heldin, zum Träger seines höchsten sittlichen Ideals emporhob.

Wir stehen hier vor dem tiefsten Unterschied antiker und moderner Tragik.

Die antike Tragik wurzelt in dem Glauben eines über den Menschen waltenden, außerweltlichen Schicksals. Schuld und Sühne kommen von oben durch unabwendbares Götter-verhängniß. Der Mensch ist, obgleich für seine That verantwortlich, nach Otfried Müller's geistvollem Ausdruck im Wesentlichen doch nur der Brennpunkt, in welchem die höheren dämonischen Gewalten sich treffen und zur Erscheinung kommen. Die euripideische Tragödie der Iphigenia in Tauris ist durchaus in diesem Sinne gehalten. Es ist Apollo, welcher Drest befohlen hatte, nach altem Gesetz und Herkommen gegen Aegisth und Klytämnestra für die Ermordung Agamemnons gerechte Blutrache zu üben; es sind die Erinnyen, die zürnenden Fluchgöttinnen —, welche Drest verfolgen, weil er durch diese grause That die Schuld des Muttermordes auf sich geladen. Apollo

verheißt die Sühnung, wenn es Drest gelingt, das Bild der Artemis, die wider ihren Willen im Barbarenland verehrt wird, aus dem taurischen Heiligthum zu entwenden. Drest, von Pylades begleitet, unternimmt das Wagniß. Er findet seine Schwester Iphigenia, die Todgeglaubte, als Priesterin desselben Götterbildes, dessen Raub ihm heiligste Pflicht ist. Iphigenia, nach heiligem Brauch bestimmt, die Fremden zu opfern, willigt, getrieben von Schwesterliebe und Sehnsucht, in gemeinsame Flucht und listigen Tempelraub. Thoas, der König, schickt sich an, die Fliehenden zu verfolgen. Da erscheint Athene, offenbarend, daß dies Alles nach Götterrathschluß geschehen. Thoas beugt sich; »wer der Götter Ruf vernimmt, und ihm Gehorsam weigert, hegt unweisen Sinn.« Drest ist entsühnt. Für das gläubige Bewußtsein der Griechen ist der tragische Knoten gelöst.

Wir neueren Menschen, namentlich wir Protestanten, sind den religiösen Voraussetzungen dieser antiken Schicksalstragödie entwachsen. Seit Shakespeare ist die moderne Tragödie wesentlich und unabänderlich Charaktertragödie. Hamlet, Lear, Othello, Coriolan, sie gehen alle zu Grunde durch eigene Schuld; die lockenden Heren, welche Macbeth umstricken, sind nur die bösen Dämonen des eigenen ehrfüchtigen Herzens. In Deiner Brust sind Deines Schicksals Sterne, Jeder ist seines Glückes Schmied, des Menschen Gemüth ist sein Schicksal. Die freie Selbstbestimmung muß für die unabwendbaren Folgen der That, für Heil und Schuld derselben frei einstehen; der tragische Untergang und die tragische Versöhnung ist nicht das äußere Verhängniß überweltlicher Mächte, nicht eine unentrinnbare Urschuld; sie ist der natürliche Verlauf von Ursach und Folge, die undurchbrechbare Vernunftnothwendigkeit der sittlichen Weltordnung.

Goethe selbst hat dieses innerste Lebensgeheimniß der antiken und modernen Tragik und deren scharfe Gegensätzlichkeit mit unübertrefflicher Klarheit ausgesprochen. Drest sagt:

„Mich haben sie zum Schlächter außerkoren,
 Zum Mörder meiner doch verehrten Mutter,
 Und eine Schandthat schändlich rächend, mich
 Durch ihren Wink zu Grund' gerichtet! Glaube,
 Sie haben es auf Tantal's Haus gerichtet,
 Und ich, der Letzte, soll nicht schuldlos, soll
 Nicht ehrenvoll vergehn;

Oylades aber antwortet:

Die Götter rächen
 Der Väter Missethat nicht an dem Sohn;
 Ein Jeglicher, gut oder böse, nimmt
 Sich seinen Lohn mit seiner That hinweg.“

Darum bei Goethe diese gänzliche Umänderung des von Euripides überkommenen Grundmotivs, diese scharfe Hervorhebung Iphigenia's als Hauptgestalt. Weil keine äußere Göttermaschinerie eingreifen durfte, legte er in die reine und heilige Natur Iphigeniens das persongewordene, ausgleichende, versöhnende Schicksal, die unbefangene und unbeirrbar Entscheidung der sittlichen Gerechtigkeit. »Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit.«

Mit Recht nennt Goethe in einem Briefe an Frau von Stein jene Sonne, in welcher Orest in der Nähe der Schwester von der Qual seines nächtlichen Wahnsinns gesundet, die eigentliche Achse des Stücks. Indem Orest sieht, wie nicht bloß der edle Freund, der ihn bisher in seinem Leid tröstete und stützte, sondern auch das reine und zarte Gemüth Iphigeniens ihm Liebe und Vertrauen entgegenbringt, gewinnt auch er wieder Ermuthigung und Selbstvertrauen. Wer darf ihn verdammen, wenn sogar der hohe und reine Sinn Iphigeniens ihn nicht verdammt? Unnachahmlich schön hat Goethe gezeichnet, wie der wahnsinnbethörte Traum noch einmal mit markerschütternder Wucht den Unglücklichen ergreift, wie die gaukelnden Bilder sich immer lichter und lichter gestalten, bis er endlich dem vollen, schuldentsühnten Leben sich wiedergegeben sieht.

„Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz.
 Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,
 Zum Tartarus, und schlagen hinter sich
 Die ehrnen Thore fernab donnernd zu“;

oder wie Drest sich später in der Rückerinnerung dieser Erlösung ausdrückt:

„Von Dir berührt, Du Heilige,
 War ich geheilt; in Deinen Armen faßte
 Das Uebel mich mit allen seinen Klauen
 Zum letzten Mal, und schüttelte das Mark
 Entseßlich mir zusammen; dann entfloß's
 Wie eine Schlange zu der Höhle. Neu
 Genieß ich nun durch Dich das weite Licht
 Des Tages.“

Mit der Charakterzeichnung Iphigenia's steht und fällt daher die ganze Dichtung. Wie unendlich gewagt war diese Aufgabe, und wie wunderbar hat sie der Dichter gelöst!

Iphigenia ist das hohe, das reine, das heilige Weib; lebensdurchglüht, allen menschlichen Eindrücken und Erregungen offen, aber maßvoll, mild, in reiner Natur sicher. Goethe erzählt in der italienischen Reisebeschreibung, wie er sich in Bologna die heilige Agathe eines alten italienischen Meisters in ihrer gefunden, sicheren und doch lebensvollen Jungfräulichkeit tief eingepägt habe, und wie er seine Iphigenia nichts sagen lassen wolle, was nicht diese Heilige auch sagen könne. Von Anbeginn an wird alle Aufmerksamkeit einzig auf sie gerichtet. Alle Abweichungen von dem euripideischen Vorbild sind darauf berechnet, die hohe Göttergestalt nur um so strahlender und untadelhafter herauszuheben. Es ist ein überraschend feiner Zug, daß bei Goethe, im Gegensatz zu Euripides, Iphigenia nur mit stillem Widerwillen als Priesterin der Göttin dient; für das starre und entsagende Priesterthum ist sie zu sehr Weib, sie sehnt sich nach Heimath und Vaterhaus. Und nicht minder feinsinnig ist, wenn Iphigenia in der Goethe'schen Dichtung aus

ihrer fürstlichen Abkunft ein Geheimniß gemacht hat. Nicht die äußere Vornehmheit, sondern die innere Hoheit ihrer Natur, der Adel reiner Weiblichkeit, soll diese durchgreifende und hochgebietende Macht sein, welche im fremden Lande gleich einer Göttin verehrt wird, welche den rauhen Sinn des Königs mildert, und dem Volke eine ewige Quelle immer neuen Glücks ist. Und wie innerlich nothwendig und doch urgewaltig ist vor Allem die unerschütterliche Reinheit und Wahrhaftigkeit, mit welcher Iphigenia die Lösung herbeiführt! Bei Euripides ist die Heimkehr eitel auf List und Gewalt gebaut. Wie aber hätte die hehre Gestalt der Goethe'schen Dichtung mit solcher Schuld sich beladen dürfen? Goethe hat die List und Täuschung der alten Sage benützt; aber nicht als Abschluß, sondern nur als vorübergehende Irrung. Pylades, der den verschlagenen Odysseus sich zum Helden erkoren, will die Flucht unter dem Vorwand bereiten, daß das entheiligte Tempelbild in den Fluthen des Meers gesühnt werde; einen Augenblick läßt nothgedrängt Iphigenia sich von dieser Lockung umstricken, bald aber gewinnt ihr eigenes Selbst wieder die volle Herrschaft, nur durch Wahrheit will sie siegen oder lieber untergehen. Mit gefährvollem Geständniß wendet sie sich an den König. Thoas weicht nicht den äußeren Mitteln der Gewalt und des Truges; er weicht seiner eigenen inneren Rührung, dem unabweisbaren Drang seiner reinen Gesinnung. Das tiefempfundene Lebewohl, das der Edle den Scheidenden zuruft, ist nicht das Lebewohl unwilligen Verzichtens, es ist das Lebewohl theilnehmender Liebe und Versöhnung.

Die Stimme der Wahrheit und Menschlichkeit hört Jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle durch den Busen rein
Und ungehindert fließt.

Was Goethe als höchstes Lebensideal erkannt hatte, reine, ruhige, harmonische Natur, sittliches Gleichgewicht, Selbstbeherrschung und Leidenschaftslosigkeit innerhalb der Leidenschaft, das erscheint hier erfüllt und verwirklicht in der hohen und milden Seelenschönheit Iphigeniens, die gleich einer Göttin fest und lauter durch die Wirren des Lebens hindurchschreitet, und doch in unnachahmlicher Naturwahrheit und Lebendigkeit, rein menschlich Weib durch und durch ist. Es ist ein höchst merkwürdiges Zusammentreffen, daß die Entstehung von Lessing's Nathan dem Weisen und die erste Entstehung von Goethe's Iphigenia fast in dasselbe Jahr fällt; Nathan, der lehrhafte Abschluß der religiösen Aufklärung, der weise Prediger der Duldsamkeit, und Iphigenia, die reinste Frucht des neuen Zeitalters, die unbefangene naturwüchsige Blüthe der neu errungenen Humanitätsidee. Am 28. März 1779, als Goethe den ersten Entwurf in glücklichster Weise beendet hatte, schrieb er in sein Tagebuch die einfachen Worte: »Ich war diese Zeit her, wie das Wasser klar, rein, fröhlich.« Die Sonne Italiens brachte die langgesuchte vollendete Formenschönheit. Es war jene erquickende Stimmung, von welcher Goethe beim Scheiden aus Rom sagte: erst in Rom habe er sich selbst gefunden.

Seit dieser Zeit ist es unwandelbar die Grundanschauung des Dichters gewesen, die unbefangene Sicherheit reiner und hoher Weiblichkeit als das unmittelbare Naturdasein der höchsten, sittlichen Harmonie zu feiern. Was der Mann im Kampf mit seinem maßloseren Naturell, und mit den stürmenden Wogen gemeiner Wirklichkeit erst in schweren Bildungsmühen erringen muß, und meist nur unzulänglich erreicht, das hat eine reine weibliche Natur gleichsam mühelos und angeboren. Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte. Ein Distichon, das zuweilen Schiller zugeschrieben wird, aber ganz und gar aus der Goethe'schen Denkweise geflossen ist, sagt das tiefsinnige Wort:

„Suchst Du das Höchste? das Größte? Die Pflanze kann es Dich lehren,
Was sie willenlos ist, sei Du es wollend. Das ist's.“

In diesem Sinn ist Leonore im Tasso gezeichnet. Und in diesem Sinn ist es gemeint, wenn Wilhelm Meister die Gewißheit, daß ihn die bewegte Lebensschule seiner Lehrjahre endlich zum festabgeschlossenen Charakter, zum reinen und werktätigen Menschen gestählt und geklärt hat, hauptsächlich dadurch gewinnt, daß Natalie, deren Zeichnung freilich für diesen Zweck nicht hinreichend ausgeführt ist, ihn als einen Gleichgesinnten und Ebenbürtigen anerkennt, und ihm zum ewigen Bunde die Hand reicht. Es war das letzte Vermächtniß des lebenerfahrenen Greises, als er den zweiten Theil des Faust mit den Worten abschloß:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniß,
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereigniß;
Das Unbeschreibliche
Hier ist es gethan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

Iphigenia war nur der ruhmreiche Anfang jener fruchtbarsten und glänzendsten Thätigkeit, welche im Leben Goethe's diese zweite Epoche zur Epoche seiner höchsten und reifsten Blüthe macht. In rascher Folge wurden Egmont und Tasso vollendet, Faust fortgeführt und die römischen Elegien gedichtet. Und als die fassungslose Verstimmung über den Ausbruch der französischen Revolution die freudige Schöpferlust eine Zeitlang ins Stocken brachte und eine Reihe kleinerer Dichtungen hervorrief, von denen jeder aufrichtige Freund Goethe's wünschen möchte, er hätte sie lieber nicht geschrieben; da bedurfte es nur der anregenden Freundschaft Schiller's, um die schlummernde Kraft aufs neue zu wecken und sie zum edelsten Wettstreit zu spornen. Die Lehrjahre Wilhelm Meister's wurden vollendet,

die Bruchstücke des ersten Theiles des Faust unablässig durchdacht, überarbeitet, und zum Wesentlichen zur abschließenden Form fortgeführt; es entstehen die herrlichsten Lieder und Balladen, die Xenien, Hermann und Dorothea, Aleris und Dora, Euphrosyne, die Metamorphose der Pflanzen, der neue Pausias. Welche unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Formen und Tonarten; und in allen dieselbe unwiderstehliche Ulgewalt eines tiefen und weichen, aber klaren und heiteren Gemüthes, eines hohen, fest in sich abgeschlossenen Geistes, einer unbedingt sicheren, immer nur mit den einfachsten Mitteln wirkenden Kunstvollendung.

Unwillkürlich denkt man an die tiefempfundenen Worte, welche Schiller 1798 an Heinrich Meyer schrieb: »Während wir Anderen mühselig sammeln und prüfen müssen, um etwas Leidliches langsam hervorzubringen, darf Goethe nur leis an dem Baume schütteln, um sich die schönsten Früchte reif und schwer zufallen zu lassen. Es ist unglaublich, mit welcher Leichtigkeit er jezt die Früchte eines wohlangewandten Lebens und einer anhaltenden Bildung an sich selber einerntet, wie bedeutend und sicher jezt alle seine Schritte sind, wie ihn die Klarheit über sich selbst und über die Gegenstände vor jedem eitlen Streben und Herumtappen bewahrt.«

Wir können uns der Thatsache nicht verschließen, daß trotz alledem Goethe, wenigstens nach einer Seite hin, sich nicht immer auf dieser höchsten Höhe reiner Kunstübung erhalten hat. Und zwar trat diese bedeutsame Wendung sogleich nach Hermann und Dorothea ein, jenem wunderbaren Idyllion, das in seiner schlichten Naturwahrheit und Idealität unbedingt Goethe's vollendetstes Werk ist.

Tasso, Iphigenia, die römischen Elegien, Hermann und Dorothea und die gleichzeitigen kleineren Dichtungen des hohen Stils sind durchhaucht und beseelt von der hohen und lebenswarmen Idealität der besten italienischen Renaissance. Wie bei

den großen Bauwerken, Statuen und Gemälden der großen Italiener des sechzehnten Jahrhunderts, so gilt auch hier die einfache Reinheit und Großheit der alten Kunst als höchstes Muster, und wird, weil die Gefinnung und Denkart mit der Gefinnung und Denkart des Alterthums im tiefsten Grund verwandt ist, mit glücklichster Genialität nachgebildet und erreicht; aber das Heimische und Eigenartige, das Recht und der lebendige Herzschlag der Gegenwart bleibt gewahrt, und führt zu den reizvollsten Erfindungen. Diese innige Versöhnung des Antiken und Modernen hat Goethe in späteren Werken verlassen. Je mehr Goethe und Schiller sich der Hemmungen bewußt wurden, welche die nordische Natur und die unschöne Wirklichkeit der nächsten Lebensumgebung ihrem hohen Streben nach stilvoller Kunst entgegensetzten, um so rücksichtsloser und gewaltsamer meinten sie auch das letzte Band lösen zu dürfen, das sie an Heimath und Gegenwart knüpfte. Die Propyläen und besonders der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller sind voll von solchen Klagen und Erörterungen. Goethe dichtete 1799 die Achilleis; auch der Letzte der Homeriden zu sein, dünkte ihm beneidenswerth. Es entstehen nach und nach, zum Theil durch zufällige Anlässe, die natürliche Tochter, Helena, Paläophron und Neoterpe, Was wir bringen, Pandora, des Epimenides Erwachen und einige andere kleine Festspiele, welche, so abweichend sie unter sich sind, doch das mit einander gemein haben, daß sie insgesammt auf die eine oder die andere Weise die streng abgemessene Höhe der antiken Tragödie erstreben und, da die Unterlage einer lebendigen und allgemein geglaubten Mythologie fehlt, in gestaltlos, unpersönliche Begriffsalgemeinheiten oder kalte Symbole und Allegorien verfallen. Schiller versucht ebenfalls die verschiedenartigsten Künsteleien, für seine späteren Tragödien antikisirende Motive zu gewinnen; in der Braut von Messina wagt er sogar die Einführung des Chors und des alten

Schicksalsglaubens. Die Renaissance, d. h. die geistige Wiedergeburt des Alterthums, wurde äußerliche, philologisch wissenschaftliche Nachahmung. Goethe und Schiller versündigten sich in dieser Zeit nicht bloß an Shakespeare, dessen Macbeth und Romeo und Julia sie eigenlaunig nach der strengen Ausschließlichkeit ihrer neuesten Bühnensichten zuschnitten; sie versündigten sich an ihren eigenen Werken, deren lebensvolle Frische und Eigenthümlichkeit sie nicht mehr verstanden. Goethe nennt in einem Briefe an Schiller vom 19. Januar 1802 die Iphigenia »ganz verteuftelt human«; Schiller theilt nicht nur dieses Urtheil, sondern erläutert es in einem gleichzeitigen Briefe an Körner näher dahin, daß Iphigenia »erstaunlich modern und ungrisch« sei. Wir haben hier ein schlagendes Beispiel, wie traurig das achtzehnte und neunzehnte Jahrhundert an gesunder Ursprünglichkeit hinter der Kunstblüthe des sechzehnten zurücksteht. Weber Raffael noch Michel Angelo haben jemals ein Alter mit den Alten sein wollen. Sie kannten, liebten und studirten die Alten; aber, getragen von großer und schönheitsvoller Gegenwart, blieben sie Italiener von Grund der Seele.

Doch diese vereinzelt und vorübergehenden Irrungen ernstern und rastlosen Strebens, für deren Schuld mehr das spröde und unkünstlerische Volksleben des Zeitalters, als die großen Dichterheroen selbst verantwortlich sind, sind nicht im Stande gewesen, den innersten Kern Goethe's anzugreifen. Der Drang, die volle Weite reinen Menschendaseins in sich aufzunehmen, wird immer allseitiger und unermüdblicher. Naturwissenschaft und Kunstforschung beschäftigen ihn unablässig. Noch wird ihm jedes Erlebniß zum Gedicht, der frische Springquell seiner Lieder ist unerschöpflich. Noch haben die Wahlverwandtschaften, im Jahre 1809 geschrieben, unverfehrt und unverändert die ganze Fülle und Kraft der höchsten Dichterbegabung; an feiner Ausführung und künstlerischer Durchdachtheit überragen

sie vielleicht sogar Wilhelm Meister. Wo ist eine Lebensbeschreibung, die sich an künstlerischer Gestaltung und an philosophischer Tiefe mit Dichtung und Wahrheit vergleichen kann? Erst im west-östlichen Divan, noch mehr im zweiten Theil des Faust und in den Wanderjahren zeigen sich die Einwirkungen des ermattenden Alters, aber die Gesinnung und Grundanschauung ist durchaus dieselbe. Ja, wir werden durch den höchst merkwürdigen Umstand überrascht, daß die Dichtung des Greises sich mehr als bisher den Erscheinungen und Zerrwürfnissen des öffentlichen Lebens zuwendet. Man hat diesen letzten Roman Goethe's einen socialistischen Roman genannt. Die Lehrjahre hatten den schönen Menschen hervorgebracht; die Wanderjahre sollen die schöne Gesellschaft, den schönen Staat hervorbringen.

Hier stehen wir am Schluß.

Ich habe Iphigenia zu gesonderter Betrachtung herausgehoben, weil wir am Werden und Wachsen dieser entscheidenden Dichtung am unmittelbarsten das Werden und Wachsen der Goethe'schen Denk- und Dichtweise belauschen konnten.

Die Schranke Goethe's ist leicht erkennbar. Wir sehen es an seinem Verhalten zur Zeit der französischen Revolution und der deutschen Freiheitskriege, daß der wilde Wettersturm des rauh dahinbrausenden handelnden Lebens seinem ruhigen, reinlichen, ordnungsliebenden Sinn fern lag; weder Otho noch Egmont sind gedichtete Geschichte in jener passenden Kraft und Markigkeit, in welcher Shakespeare und zum Theil auch Schiller den harten Kampf geschichtlicher Gegensätze bloßlegen und vor Augen stellen. Goethe ist der Dichter des Seelenlebens, der nach Klarheit und Schönheit ringenden Bildung, der Dichter der inneren Kämpfe und Siege. Als solcher aber ist er dieser große und schöne Dichter, weil er ein so großer und schöner Mensch ist. Er ist so tief und allumfassend, weil er so gesund und weltfreudig und allseitig gelebt; er ist so mild, weisheitsvoll und heiter versöhnend,

weil er sein reichbewegtes Leben zum klaren und ruhig harmonischen Kunstwerk gestaltet hat.

Wie die Jünglingsgestalt Goethe's dem musischen Gott Apoll glich, so erinnerte der Kopf des Greises, ehrfurchtgebietend und mildfreundlich an die hoheitsvollen Züge des olympischen Jupiters.

Mensch fein heißt Kämpfer fein. In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister.

Goethe's Stellung zur bildenden Kunst seiner Zeit*).

(1866.)

Als Leipziger Student saß Goethe zu den Füßen Gottsched's und Gellert's; kurz darauf erblühte das große classische Zeitalter der deutschen Dichtung, das ebenso unverbrüchlich an die Namen Goethe's und Schiller's geknüpft ist wie das classische Zeitalter der italienischen Kunst an die Namen Raffael's und Michel Angelo's. Seinen ersten Kunstunterricht erhielt Goethe durch Defer, einen flachen Manieristen, der aber von den Zeitgenossen neben Rafael Mengs als einer der größten Künstler gefeiert wurde; in seinem Alter erlebte Goethe die schönheitsvollen Schöpfungen Thorwaldsen's und Schinkel's, die Bestrebungen jener epochemachenden Richtung der deutschen Malerei, an deren Spitze Cornelius und Overbeck standen, das Werden und Wachsen der durch den Hochsinn König Ludwig's I. hervorgerufenen Münchener Schule.

So rasch vorschreitend war dieses kühn aufstrebende Zeitalter, daß sich alle jene mächtigen Wandlungen und Bewegungen, welche die deutsche Dichtung und Kunst aus dem kläglichsten Verfall zur reinsten Kunsthöhe emporhoben, in die kurze Spanne eines einzigen, freilich verhältnißmäßig langen Menschenlebens zusammendrängen!

Was die deutsche Dichtung dieser Zeit Großes und Gewaltiges hervorbrachte, das ist entweder die unmittelbare That Goethe's selbst oder ist doch wesentlich durch seine überall sicht-

*) Illustrierte Deutsche Monatshefte.

bare Einwirkung bedingt. Selbst die späteren reifsten Dichtungen Schiller's in ihrer idealen Formenscönheit sind zum großen Theil eine Frucht jenes edlen Freundschaftsbundes, welcher der neidlosen Seelenreinheit unserer beiden Dichterheroen zu so hoher Ehre gereicht. Und auch die Erscheinungen und Ereignisse der bildenden Kunst verfolgte Goethe's allseitige Natur, welcher nichts fremd blieb, was zum vollen und harmonischen Menschenbaisein gehört, von seiner Kindheit an mit der regsten und ununterbrochensten Theilnahme. Aus den Briefen an Frau von Stein können wir ersehen, wie in der vielbewegten Thätigkeit seiner ersten Weimarer Jahre oft gerade seine glücklichsten und wehevollsten Stunden dem unablässigen Versuch landschaftlicher Darstellungen gewidmet waren; erst in Italien gab er den schönen Traum auf, auch in der bildenden Kunst ausübender Künstler sein zu können. Später begründete er zwei Zeitschriften, die »Propyläen« und »Kunst und Alterthum«; und beide Zeitschriften hatten den offen ausgesprochenen Zweck, bestimmend und werththätig in die Entwicklung und Richtung der bildenden Kunst einzugreifen. Von Jahr zu Jahr erweiterten sich seine reichen Kunstsammlungen. Auf Fragen der bildenden Kunst weilten, wie die Gespräche mit Eckermann bezeugen, mit Vorliebe die Betrachtungen seines weisheitsvollen Greisenalters.

Lange Zeit stand daher Goethe auch in Sachen der bildenden Kunst bei den Zeitgenossen im höchsten Ansehen. In den Kunstausstellungen der Weimarschen Kunstfreunde sich gekrönt zu sehen, galt dem jungen Künstler als wünschenswertheste Empfehlung. Als Sulpiz Boisserée seine ganze Liebe und Begeisterung dem Studium der deutschen mittelalterlichen Kunst, insbesondere dem Studium des Kölner Doms und der alten Kölner Malerschule zuwendete, kam ihm Alles darauf an, daß zuerst von Goethe seine große Unternehmung der Deffentlichkeit vorgeführt werde.

Cornelius' erstes Auftreten begann mit einer Preisbewerbung in Weimar; seine Zeichnungen zu Goethe's Faust und zu den Nibelungen sendete er sogleich an Goethe. Als die mecklenburgischen Stände Schadow mit der Ausführung der Blücherstatue in Rostock betrauten, machten sie zur ausdrücklichen Bedingung, daß der Künstler von Goethe die Genehmigung seiner Auffassung und Anordnung einhole.

Seit dem Jahre 1817 aber trat in der öffentlichen Meinung über Goethe's Kunsturtheil eine sehr bedeutsame Wendung ein. Eben waren Cornelius und Overbeck, Philipp Veit und Wilhelm Schadow mit den Frescomalereien der Casa Bartholby beschäftigt und durften sich mit Stolz sagen, in diesen Malereien den seit Jahrhunderten verlorenen Sinn für den Ernst und die Hoheit des großen historischen Stils wieder wachzurufen und aufs Glänzendste zu bethätigen, eben scharten sich um die neue Richtung strebsame und vielversprechende Künstler wie Julius Schnorr, da erschien in Goethe's »Kunst und Alterthum« unter dem Titel »Neudeutsche religiös-patriotische Kunst« ein offener Fehdebrief; zwar nicht von Goethe selbst, sondern von Heinrich Meyer, aber doch unter Goethe's Augen und mit seiner vollen Zustimmung geschrieben.

Dieser Angriff erregte unter den deutschen Künstlern in Rom das schmerzlichste Aufsehen. Die Briefe Niebuhr's, welcher damals als preussischer Gesandter in Rom lebte, sind ein lauter Widerklang der schlimmen Verstimmungen und Verfehrungen, welche in diesen Kreisen über Goethe umliefen. Was Wunder, daß, je tüchtiger und weitgreifender sich die neue Richtung entfaltete, der Streit durchaus zu Ungunsten Goethe's entschieden wurde.

Jetzt ist es dahin gekommen, daß Goethe's Kunstschriften fast gänzlich verschollen sind. Nur selten liest sie noch Jemand; man begnügt sich auf Grund der festgewurzelten Ueberlieferung,

sie vornehm zu belächeln. Höchstens sucht man nach einer Erklärung der seltsamen Erscheinung, daß er, der große, schönheitserfüllte Dichter, trotz seiner emsigsten Bemühung so gar kein Auge für das Echte und Tüchtige in der bildenden Kunst gehabt habe; und man pflegt dann meist zu sagen, Goethe's Unglück in Kunstfachen sei Heinrich Meyer gewesen, jener bekannte Künstler und Kunsthistoriker, welchen Goethe auf seiner italienischen Reise kennen gelernt hatte und mit welchem er nachher in engster Freundschaft in Weimar zusammen lebte.

Unterwirft man aber diese übel beleumundeten Kunstschristen Goethe's einer ernstern Prüfung, so wird man wenig geneigt sein, in dieses modische Verdammungsurtheil rückhaltslos einzustimmen. Es zeigt sich vielmehr, daß ein großer Theil der jetzt über Goethe's Kunstbetrachtung landläufigen Meinungen einfach auf Unkenntniß der einschlagenden Thatfachen beruht, und daß die Kunstanschauung Goethe's, so störend sich auch zuweilen noch manche Befangenheiten und zopfige Nachklänge seiner ersten Jugendeindrücke einmischen, in ihrem innersten Wesen keineswegs der heute geltenden Kunstanschauung so fern steht, als man gewöhnlich annimmt.

Was bekämpfte Goethe in jenem Angriff? Und was war das Ziel, das er seinerseits der bildenden Kunst der Gegenwart stellte?

Man kann das Verhalten Goethe's zu den verschiedenen Kunstströmungen seiner Zeit nicht verstehen, ohne auf den Ursprung und das Ziel dieser Richtungen selbst näher einzugehen.

Ich muß eine allgemeine Bemerkung vorausschicken. Wir sind durch die Verfahrenheit unserer heutigen Kunstzustände leider nur allzusehr gewöhnt, die Kunst nur als etwas Zufälliges und Aeußerliches, nur als Schmuck und Bier, nur als einen annehmen, nöthigenfalls aber auch entbehrlichen Luxus zu betrachten; nicht aber als innere Nothwendigkeit menschlicher Wesens-

entfaltung, nicht als reinste und idealste Blüthe der Bildung. Darum fehlt uns in künstlerischen Dingen alles instinctive Gemeingefühl; die Neubauten unserer vielbauenden Zeit sind eine in Stein geschriebene Chrestomathie aller möglichen und zuweilen auch unmöglichen Baustile. Echte Kunstzeiten kennen ein so wüßtes und grundloses Durcheinander nicht; der Grieche baute, bildete und malte griechisch, das Mittelalter des elften und zwölften Jahrhunderts romanisch, das spätere Mittelalter gothisch. In echten Kunstzeiten spricht ein jedes Zeitalter und ein jedes Volk in der Art seiner künstlerischen Formengebung sein tiefstes Leben und Weben aus. Wir nennen die Kunst solcher echten Kunstzeiten monumentale Kunst; denn die Kunst ist in ihnen ein Monumentum, d. h. ein Denkmal und Zeugniß des Zeitalters und des Volkes, aus dem sie hervorging. Die monumentale Kunst ist nach dem treffenden Ausdruck Rumohr's das in sinnlichen Formen verkörperte Empfindungsvermögen einer bestimmten Zeit und Volksthümlichkeit. Seit der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts aber haben wir einen solchen allgemein bindenden monumentalen Stil in unserm deutschen Kunstleben verloren; aber alle verschiedenen Richtungen, welche sich seitdem in unserm Kunstleben hervorgethan haben, sind nichts als verschiedenartige Versuche, einen solchen allgemein bindenden monumentalen Stil wiederzugewinnen.

Im fünfzehnten Jahrhundert war die Gothik gestürzt worden, weil jene geschichtlichen Stimmungen, welche den Bruch mit dem Mittelalter, den Eintritt der neuen Geschichte bezeichnen, in einer Stilweise, die der monumentale Ausdruck der mittelalterlichen Ascetik und Mystik gewesen, nicht mehr ihre volle Befriedigung finden konnten. Der Geist der Menschen war wieder freier und weltfreudiger geworden; er lebte nicht mehr bloß in der Sehnsucht nach dem Jenseits, er fühlte sich auch wieder heimisch im Diesseits, in der Herrlichkeit dieser Erde.

Auf Grund dieser Stimmungen suchte man wieder Kräftigung in der Literatur und Bildung der Alten; und auch die Kunst griff wieder zurück zu den Motiven und Formen der griechisch-römischen Kunst. Die himmeltragenden gothischen Dome blieben unvollendet. Es entstand ein Kunststil, welcher, weil er sich die Aufgabe stellte, die tiefere Gemüthsinnerlichkeit der christlichen Bildung mit den hoheitsvollen Formen der alten Kunst zu durchdringen und zu verklären, mit Recht Renaissance genannt wurde, Renaissance de l'antiquité. Die Geburtsstätte dieses Stils war Italien, wo die Trümmer der alten Kunstschönheit unmittelbar zu den Augen und Herzen der Menschen sprachen. Bald aber verbreitete sich dieses antikisirende Formgefühl durch ganz Europa; die Herzen öffneten sich um so williger dieser ruhigen Würde und Großheit, je mehr bereits in Sitte und Denkart, in Staat und Gesellschaft die Romantik des Mittelalters verblichen und verklungen war. Die späteren Werke Albrecht Dürer's und Peter Vischer's, die Werke des jüngeren Holbein sind überaus glückliche Versuche, die Hoheit der italienischen Renaissance mit der tieferen Innerlichkeit des deutschen Gemüthslebens und seinem Verlangen nach derberer Charakteristik zu durchdringen und zu versöhnen. Der stolze Otto-Heinrichs-Bau und Friedrichs-Bau des Heidelberger Schlosses, die architektonisch maßvollen und doch so malerischen Rathhäuser in Nürnberg, Augsburg und Bremen bethätigen glänzend, wie unter den Händen deutscher Künstler die fremde Form frisches Leben und eine nach der Eigenthümlichkeit der deutschen Empfindungsweise vielfach umgebildete Gestalt gewinnt. Reiche Privatbauten in Danzig, Hildesheim, Hannover und Braunschweig zeigen eine ebenso schöpferische als künstlerisch wirksame Verbindung der neuen Stilgrundsätze mit den nachklingenden Formen der heimischen Gothik. Allein unter den unseligen religiösen Händeln und Bürgerkriegen, welche die nächste Folge

der Reformation waren, verkümmerte die deutsche Kunst und durch den Jammer des dreißigjährigen Krieges wurde sie von Grund aus vernichtet. — In England, im goldenen Zeitalter der Königin Elisabeth, erschuf Shakespeare, der durchaus nicht jener wildbüchsig, geniale Naturbursche war, wie ihn sich die Jünglinge der sogenannten deutschen Sturm- und Drangperiode phantastisch ausmalten, sondern vielmehr, wie seine Sonette und seine dichterischen Erzählungen von Lucretia und von Venus und Adonis unwidersprechlich beweisen, die italienisirende Manier, welche damals auch in der englischen Dichtung vorherrschte, sehr genau kannte, jenes große, für alle germanischen Volksstämme ewig maßgebende Drama, dessen tieffte geschichtliche Bedeutung darin besteht, daß es die überkommenen Formen und Anschauungen der alten englischen Volksbühne unverbrüchlich beibehielt, sie aber klärte und zu streng gesetzmäßiger, in sich eigenartiger Kunstidealität emporbildete. In den Niederlanden führte Rubens, obgleich ganz und gar in der Schule der italienischen Renaissance erzogen und der reichen Kunstmittel derselben wie kein Anderer seines Zeitalters mächtig, die Malerei wieder in die Empfindungs- und Anschauungsweise seiner heimischen Welt zurück, so daß allerdings nach dieser Seite hin die oft ausgesprochene Vergleichung Rubens' mit Shakespeare ihre unbezweifelbare Berechtigung hat. Und eine ganz ähnliche Stellung nimmt auch Rembrandt ein. Seine voll und kräftig sich abhebenden Formen und Farben sind ohne die Einwirkung der Italiener gar nicht denkbar; und doch schafft er so rückhaltslos nur aus seiner allernächsten Umgebung und Gegenwart, daß dieses Streben nach volkstümlicher Selbständigkeit besonders in den Werken seiner letzten Zeit nicht selten sogar, wie man treffend gesagt hat, in plebejischen Troß entartet.

Als Deutschland auf der Wende des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts wieder zu neuem Bildungsleben erwachte,

sah es sich widerstandslos der französischen Kunst und Dichtung des Zeitalters Ludwig's XIV. und der Regentschaft verfallen. Hatten doch auch alle anderen Länder, das stolze England nicht ausgenommen, bei dem unbestrittenen politischen Uebergewicht Frankreichs sich dieser Geschmacksrichtung beugen müssen! Die Dichtung und Kunst des französischen Classicismus und des Rococo war auch Renaissance, aber ein verflachter und verwildeter Dialekt derselben. Das deutsche Kunstleben in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts war mit allen Kräften lediglich darauf gerichtet, dieses fremde Joch abzuwerfen und sich ein Kunstideal zu erringen, das eigenartig deutsch und doch im höchsten Sinn künstlerisch schön sei.

Wie die großen Aufklärungskämpfe des achtzehnten Jahrhunderts die durch die schweren Wirrnisse und Religionskriege des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts jäh und gewaltsam unterbrochene Arbeit des Reformationszeitalters wieder aufnahmen und erweiterten und vertieften, so handelte es sich auch in der Kunst und Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts wesentlich um dieselben Fragen und Aufgaben, welche bereits die deutsche Kunst und Dichtung des Reformationszeitalters ergriffen und theilweise sogar durchgeführt hatte.

Mit wunderbarer Raschheit und Sicherheit erreichte die Dichtung das hohe Ziel. Zu derselben Zeit als Friedrich der Große die politische Uebermacht Frankreichs stürzte, stürzte Lessing die Uebermacht der französischen Dichtung, deren emsiger Parteiführer noch soeben Gottsched gewesen. Er weist auf die Alten und weist auf die Engländer, insbesondere auf die gewaltige Tragik Shakespeare's und giebt dieser zielzeigenden Dichtlehre durch seine eigenen dramatischen Schöpfungen sogleich den wirksamsten und nachhaltigsten Nachdruck. Darauf tritt Herder auf und kräftigt und läutert, auf die mächtigen Anregungen Rousseau's gestützt, das neu erwachte Streben nach

Volksthümlichkeit durch die Hinweisung auf die Ursprünglichkeit echter Volkspoesie. Fast schien es eine Zeitlang, als solle dieser Sinn für das Volksthümliche jetzt dergestalt die Oberhand gewinnen, daß die andere, nicht minder unerläßliche Seite echter Kunstgestaltung, die geschlossene, in sich selbst ruhende Kunstform darüber völlig verloren gehe. Die Jünglinge der Sturm- und Drangperiode sahen in Shakespeare nur das Derbkräftige, das stürmisch Leidenschaftliche, das spielend Phantastische, nicht aber seinen großen Kunstverstand, der die wild schäumenden Wogen immer wieder zu zügeln und in die unverrückbaren Grenzen harmonischer Kunstschönheit zu zwingen weiß; ja sie suchten in jugendlicher Unreife gerade in diesen Dingen Shakespeare zu überschakespearisiren. Aber bald klärte sich aus dem sprudelnden Mox die hohe und reine Kunstidealität unserer großen classischen Dichtung. Spiegelung und Verklärung des eigensten deutschen Volksgemüths, wärmster Seelenausdruck der tiefsten Empfindungen und Bildungskämpfe der unmittelbarsten Gegenwart und Wirklichkeit; und doch durch die unnachahmliche Kunst der dichterischen Composition und Charakterzeichnung eine Welt der idealsten, harmonisch in sich befriedigten Schönheit. Ja, einzelne Werke Goethe's, wie *Iphigenia*, *Tasso*, die römischen Elegien, *Hermann und Dorothea* und einige seiner kleineren Dichtungen hohen Stils, von dem lebendigsten Herzschlag deutschen Seins und Denkens durchglüht und durchhaucht, sind doch zugleich von einer einfachen Reinheit und Großheit echt antiken Kunstgefühls, wie diese Versöhnung des Antiken und Modernen in gleicher Vollendung nur den großen Baumeistern, Bildnern und Malern der italienischen Hochrenaissance des sechszehnten Jahrhunderts gelungen ist.

Unendlich mühsamer und unsicherer war der geschichtliche Verlauf der bildenden Kunst.

Noch zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts hatte sich

Andreas Schlüter in der großartigen Conception des Berliner Schloßbaues, in der Erfindung und Ausführung der Statue des großen Kurfürsten auf der Berliner Kurfürstenbrücke und der Reliefbilder des Berliner Zeughauses als ein Künstler bewährt, welcher trotz mancher zopfiger Ausschweifungen doch in seinem Streben nach einfacher Massenwirkung und Formengroßheit das verständnißvollste Studium der großen italienischen Meister, namentlich Michel Angelo's bekundet. Er war dem einbringenden Franzosenthum unterlegen. In Berlin, in Dresden und in den anderen deutschen fürstlichen Residenzen wucherte fortan nur das üppigste Rococo, das um so verführerischer wirkte, da es in einzelnen Schöpfungen, wie z. B. im Zwingerbau zu Dresden, mit dem ganz unleugbaren Zauber anmuthigster, um nicht zu sagen genialster Lebensfrische erschien. In der Malerei war der Geschmack so tief gesunken, daß selbst ein so achtungswerther Künstler wie Knobelsdorff, der Erbauer des Berliner Opernhauses, im Anschauen der italienischen Meisterwerke seine französischen Lieblinge Lebrun und Vanloo, Pigalle und Perrault nicht vergessen kann und für Raffael's Transfiguration nur den albernen Spott hat, daß hier ein Christus in einer kalten sibyrischen Luft gen Himmel fahre, während alle Anwesenden auf dem Vordergrund sich über die Capriolen eines vom Teufel Besessenen verwundern.

Lessing's Kampf gegen die franzöfirende Dichtung war besonders deshalb so durchschlagend, weil Lessing ganz richtig herausfühlte, daß kein Schönheitsideal lebendig werden könne, das nicht aus dem eigenen Volksgemüth erwachse oder doch wenigstens den Bedürfnissen und Forderungen des Volksgemüthes wahlverwandt entgegenkomme. Die bildende Kunst dagegen hatte unter der steigenden Nüchternheit und Unschnönheit der modernen Sitten- und Gesellschaftszustände diese Einsicht in den naturwüchsigcn Zusammenhang mit Leben und Wirklichkeit

völlig verloren. Alle Bestrebungen der Läuterung gingen zunächst einzig und allein auf Läuterung der Form; und erst spät regte sich das Bewußtsein, daß alle Form hohl und geistlos, schematisch und conventionell bleibt, wenn sie nicht eine aus dem tiefsten Herzblut der eigenen Gegenwart und Wirklichkeit geschöpft ist.

Weil man in der Kunst der Alten die höchste Formvollendung sah, meinte man mit Verleugnung aller unverbrüchlichen Rechte und Forderungen der eigenen Zeit und Volksthümlichkeit ein Alter mit den Alten sein zu müssen.

Johann Joachim Winckelmann, der unsterbliche Begründer der Kunstgeschichte, vornehmlich war es, welcher der bildenden Kunst diese antikisirende Richtung anwies. Schon in seiner noch zu Dresden geschriebenen Erstlingschrift »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst«, welche man mit Recht Winckelmann's Reformationsthese genannt hat, stellte Winckelmann der herrschenden Kopfkunst die gewaltige Lösung entgegen, der einzige Weg, groß, ja wenn möglich, unnachahmlich zu werden, sei die Nachahmung der Alten, d. h. derselbe Weg, welchen auch Michel Angelo, Raffael und Poussin einst eingeschlagen. Als Winckelmann in seiner Kunstgeschichte der erstaunten Welt die Schönheit der alten Kunst wie ein neu entdecktes Land erschloß, da war es, als erwache die Menschheit aus langer Blindheit.

Raffael Mengs, der Freund und Gesinnungsgenosse Winckelmann's, der berühmteste Maler seiner Zeit, wirkte als ausübender Künstler in derselben Richtung. In kleineren Pastellbildern ist Mengs unübertrefflich; für große historische Darstellungen, welche er mit Vorliebe wählte, reichte seine Kraft nicht aus, sie sind aller Ursprünglichkeit baar, kalt und empfindungslos. Nichtsdestoweniger hat Mengs die tiefgreifende geschichtliche Bedeutung, daß er im Gegensatz zu der französischen

Tagesmode in die verwilderte Kunst wieder Maß und Stil brachte.

Bald ging durch den unermesslichen Einfluß Winckelmann's diese Kunstrichtung siegreich durch ganz Europa. Von Paris aus erlangte sie durch David erneute und lange fortwirkende Geltung.

Allein so fördernd diese Richtung wirkte, eine Einseitigkeit der ärgsten Art war sie dennoch. Sie war im Recht gegen das, was sie verneinte. Aber sie war engherzig und unkünstlerisch in dem, was sie bejahen und erreichen wollte. Sie war so ganz ausschließlich antikisirend, daß selbst die besten italienischen Meister des sechzehnten Jahrhunderts, ja selbst Raffael vor dieser schroffen Ausschließlichkeit zurücktreten mußten. Auch auf die Malerei übertrug man einseitig die Gesetze statuarischer Zeichnung. Von dem geistigen Urgrund alles künstlerischen Schaffens, von dem eigenen Innern des Künstlers, von der Bedingtheit der künstlerischen Empfindung und Formengebung durch die Verschiedenheit der einzelnen Kunstarten und der obwaltenden Zeit- und Volksverhältnisse war nirgends die Rede. Die bildende Kunst war reiner und hoheitsvoller in ihren Formen geworden; aber in ihrem innersten Kern war sie nichts als todte philologische Nachahmung, ohne Seele und Empfindung, ohne Frische und Eigenthümlichkeit. Sie war nach wie vor inhaltslos, bloß schematisch und conventionell und darum, obgleich sie gegen den Bopf kämpft, doch selbst durchaus zopfig.

Erst in Jakob Almus Carstens wurde die große That Winckelmann's in Wahrheit lebendig. In der begeisterten Bewunderung der antiken Bildwerke hatte sein Kunst- und Schönheitssinn die erste Pflege gefunden; und dem Streben nach der Schönheit und Idealität der Antike ist er sein ganzes Leben hindurch unwandelbar treu geblieben. Am liebsten entnimmt er seine Stoffe den Sagen und Dichtungen der griechischen Welt;

und selbst wo er moderne Stoffe ergreift, hebt er auch diese in die Höhe und Größe antiker Formengebung. Aber bei Carstens ist dieses Antikisiren nicht mehr bloß äußeres Entleihen und Nachahmen, sondern tiefinniges lebensvolles Schaffen von innen heraus. Er, der das wärmste Verständniß auch für die Meister des Mittelalters hatte und zu Raffael und Michel Angelo und Albrecht Dürer, welche Mengs vornehm Schulmeistern zu dürfen meinte, mit nachfeiernder Verehrung emporblickte, er geht den Weg griechischer Kunst, weil er wie ein Grieche denkt und empfindet. »Du bist dazu geboren,« schrieb einmal einer seiner Freunde an ihn, »das innige Großgefühl, das Homer seinen Göttern und Helden giebt, das überhaupt dem Alterthum eigen ist, groß und innig nachzufühlen und darzustellen.« In Carstens' erstand wieder in großartiger Genialität volle und echte Poesie der Erfindung, und mit dieser Poesie der Erfindung ein lebendiger, gefühlter, kraftvoller Stil; eindringliche, in sich nothwendige, aus der Natur des Inhalts geschöpfte Motive, machtvoll bedeutende und doch liebevoll durchgebildete Gestalten, Schwung und Adel der Linien, harmonisches Zusammenwirken des Ganzen. Man hat Carstens' Compositionen mit Goethe's Iphigenie verglichen; ebenso nahe liegt der Vergleich mit dem großen musikalischen Drama Gluck's.

Das wiedergeborene freie und heitere Hellenenthum Thorwaldsen's und Schinkel's war die schönste und edelste Blüthe des neuen Lebens, welches die Kunst durch Carstens gewonnen hatte. Thorwaldsen hat der Plastik die Strenge und Höheit des echt plastischen Stils wiedergegeben, welcher seit den großen Zeiten des Alterthums durch die vorwiegend malerische Weise der Plastik des Mittelalters und des Rococo völlig abhanden gekommen war.

Schinkel erfüllte die Architektur wieder mit dem Hauch classischer Schönheit; für ihn war die Sprache der griechischen

Bauformen nicht bloß die Sprache eines bestimmten Volkes und Zeitalters, sondern vielmehr der vollendete und darum für alle Völker und Zeitalter maßgebende Ausdruck des Wesens der Baukunst selbst, das durch die Gothik verzerrt und durch die italienische Renaissance, welche nur römische Bauwerke kannte, nur unzulänglich erkannt und durchgeführt sei.

Und doch war es sehr natürlich, daß sich nichtsdestoweniger gegen diese große und hoheitsvolle Kunst bald eine mächtige Gegenwirkung erhob. So innig und groß gefühlt diese Welt war, die ideale Darstellung reinsten und tüchtigsten Menschendaseins, es war und blieb eine fremde Welt. Die Idealität künstlerischen Stils war aufs Genialste und Großartigste wiedergefunden; aber diese Idealität hatte nichts gemein weder mit dem religiösen Denken und Empfinden, das die Gemüther bewegte, noch mit den großen öffentlichen Anliegen und Bedürfnissen des Staats und der Gesellschaft. Es war eine hohe und ideal stilvolle Kunst; aber es fehlte ihr die unerläßliche Grundlage des Naturwüchsiges und Volksthümlichen. Es lag in der innersten Natur dieser Richtung, daß Thorwaldsen Aufgaben der Porträtplastik, Schinkel Aufgaben des Kirchenbaues nur mit sehr zweifelhaftem Erfolg löste; ebenso wie es in der Natur dieser Richtung lag, daß sie zwar in Koch und Reinhart vortreffliche, die Wege Poussin's wandelnde Landschaftsmaler hervorbrachte, aber doch nur sehr wenige Historienmaler aufzuweisen hat und daß die bedeutendsten derselben, Eberhard Wächter und Schick, so schätzenswerth ihre Leistungen sind, noch sehr bedenklich an den alten akademischen Eklekticismus erinnern.

Diese unausbleibliche Gegenwirkung kam um so schneller und nachhaltiger, je mehr die großen gesellschaftlichen und politischen Ummälzungen der Napoleonischen Weltkriege dazu angethan waren, den fast erstorbenen Volkssinn wieder wach-

zurufen und zu vertiefen. Die Stimmungen und Ideen, welche in der deutschen Dichtung und Wissenschaft die sogenannte romantische Schule erzeugten, übten auf die bildende Kunst ihre naturgemäße Rückwirkung und fanden in dieser ihre glänzendste Bethätigung.

Für die christliche Welt ist die Malerei, was für die antike Welt die Plastik war. Wie die tiefere Gefühlsmäßigkeit der christlichen Bildung in der Dichtung die Plastik des Rhythmus mit der Musik des Reims vertauscht, so fühlt sie sich in der bildenden Kunst magisch zur musikalischen Stimmung der Farbe gezogen, so daß die mittelalterlich christliche Kunst die Plastik ebenso unter das Uebergewicht malerischer Auffassungs- und Behandlungsweise stellt, wie umgekehrt die antike Kunst die Malerei unter das Uebergewicht plastischer Auffassungs- und Behandlungsweise gestellt hatte. Was Wunder also, daß auch jetzt die neuen Kunststimmungen zuerst in der Malerei durchgriffen? Hatte sich Carstens und seine Schule am liebsten in der alten Sage und Geschichte bewegt, so wählte man jetzt mehr und mehr romantische Stoffe.

Die Gebrüder Kiepenhausen, die ihre Laufbahn mit dem Versuch einer Wiederherstellung der alten Polygnot'schen Gemälde begannen, brachten Zeichnungen zu Tieck's Genoveva; Pforr versenkte sich in die Welt des Goethe'schen Götz von Berlichingen; Cornelius' erstes Auftreten waren seine genialen Compositionen zum Faust und zu den Nibelungen. Mit diesen romantischen Stoffen drangen zugleich auch die bisher so vornehm verachteten Formen der älteren deutschen Malerschulen, deren Herrlichkeit soeben durch die Sammlungen der Gebrüder Boisserée und anderer Kunstfreunde wieder erschlossen war, zu nachahmender Anwendung; es sollte wahr werden, was Friedrich Schlegel gesagt hatte, der deutsche Künstler habe entweder gar keinen Charakter oder er müsse den Charakter der mittelalter-

lichen Meister haben, treuherzig, gründlich, genau und tieffinnig, dabei unschuldig und etwas ungeschickt. Und bald zeigte sich, daß diese Stoffe der alten deutschen Sage und Geschichte nur die Vorläufer einer weit tieferen Bewegung und Umbildung waren. War die mittelalterliche Kunst nur darum so groß und herrlich geworden, weil sie der künstlerische Ausdruck der gottinnigsten religiösen Empfindung und Gläubigkeit war und als solcher unmittelbar im Dienst der Kirche stand, so erschien als der einzige Weg, diese alte Kunstherrlichkeit wieder zu erlangen, die gläubige Rückkehr zu dieser frommen Gottinnigkeit und strengen Kirchlichkeit. Die Kunst sollte nicht bloß wieder eine ausschließlich religiöse, sondern auch wieder eine tief innig katholische werden. Und von dieser ausschließenden Kirchlichkeit aus ergab sich dann ganz von selbst die weitere Folge, daß einzig die schlichte Herzlichkeit und religiöse Tiefe der vorraffaelischen italienischen und deutschen Meister als Muster der künstlerischen Formengebung anerkannt wurde, während die Glanzzeit Raffael's und Michel Angelo's als diese strenge Kirchlichkeit bereits überschreitend nur als beginnender Verfall betrachtet werden konnte. Dies ist die neudeutsche romantische Malerschule, deren bedeutendste Träger Cornelius und Overbeck, Philipp Veit und Julius Schnorr waren. Es ist bekannt, wie auf Grund dieses Umschwungs bald auch die Wiedererweckung der romanischen und gothischen Architektur und Plastik erfolgte.

Die meisten dieser Maler, vor Allem Cornelius selbst, haben diese Anfänge überwunden. Sie sprechen jetzt wieder die Formensprache der Renaissance, welche die Fortbildung und der Abschluß der vorraffaelischen Meister war. Cornelius ist wegen seines tiefen Gedankengehalts und seiner machtvoll genialen Formen oft genug mit Michel Angelo verglichen worden. Nur Overbeck mit dem stillen Frieden seiner Seele, mit seiner schlichten

und doch so holdseligen Formenanmuth ist innerhalb jener scharfbegrenzten Anschauung stehen geblieben, welche die Kunst lediglich eine Harfe David's zum Lobe des Herrn nennt und daher jede abweichende Kunstrichtung, die mehr sein will als Mittel zur Erweckung bußfertiger Andacht, mit unduldsamem Eifer als eitel und frevelhaft abweist.

Es ist jetzt allgemein üblich, diese durch Cornelius und Overbeck hervorgerufene romantische Wendung der Malerei als das Wiederaufleben der neuen deutschen Kunst zu bezeichnen. Und mit vollstem Recht; denn was war der Fortschritt dieser großen Epoche? Erst jetzt war in Wahrheit die Innerlichkeit und Innigkeit des künstlerischen Empfindens und Schaffens wiedergefunden; in lebendiger Begeisterung schuf der Künstler wieder aus der Tiefe und Fülle seines eigenen Herzens. Die Kunst war von der fesselnden Zwingherrschaft der Antike, die Malerei insbesondere von dem fesselnden Uebergewicht der bildnerischen Formen erlöst. Mochten die Begründer und Meister der neuen deutschen Malerei, namentlich in ihrer ersten Zeit, im Streben nach dem eigenartig Malerischen nicht sowohl auf die vollendete Kunst, sondern mit scharf betonter Vorliebe auf die kirchliche Alterthümlichkeit der erst werdenden Kunst zurückgreifen und sich dadurch, mehr als nöthig und statthast war, in jene Enge und Befangenheit des mittelalterlichen Denkens und Empfindens bannen, welche ihnen von Seiten der Gegner den Spottnamen der Nazarener zuzog, und mögen auch gar manche bedeutende Werke dieser Richtung, welche bereits wieder in der Weite und Freiheit der Anschauung und der reichen Kunstmittel der italienischen Renaissance stehen, die volle Farbewirkung und die jedem echten Kunstwerk nothwendige packende Anschaulichkeit und Ueberzeugungskraft missen lassen, für immer werden die Schöpfungen Cornelius', Overbeck's und Schnorr's unter die denkwürdigsten und in ihrer Art bewunderungs=

würdigsten Leistungen der gesammten neueren Kunstgeschichte gezählt werden. Man wußte und fühlte fortan wieder, das Wesen der Kunst sei nicht ein starres und inhaltsloses, rein äußerliches Formenschema, sondern der ideale und harmonische Ausdruck des tiefsten Gemüthslebens. Wie in den großen Zeiten des Alterthums und des Mittelalters trat die Kunst wieder zu den großen Anschauungen und Empfindungen der Religion und Geschichte in den engsten und lebendigsten Zusammenhang. Das Schöpfungsgeheimniß des großen historischen Stils, der seit Jahrhunderten verlorene hohe und unverbrüchliche Begriff der künstlerischen Monumentalität war wieder erobert.

Alle wirklich lebensfähigen Kunstbestrebungen der Gegenwart stehen unter dem Segen dieses belebenden Einflusses. Der Architekt sowohl wie der Bildhauer; nicht nur der Historienmaler, sondern auch der Genremaler und der Landschaftsmaler. Im Zeichen dieses Idealismus wollen wir siegen; im Zeichen des echten und wahren Idealismus, der nicht, wie die platten Naturalisten meinen, die Verneinung und Verleugnung, sondern die Verklärung und Vertiefung der Natur ist.

Wenden wir uns nun von diesen Betrachtungen zu jenem Angriff Goethe's zurück, welcher die junge römische Künstlerwelt in so leidenschaftliche Aufregung versetzte, so scheint es freilich, als sei hier das Unrecht einzig und allein auf Goethe's Seite.

Noch neulich sagte einmal Cornelius in mündlicher Unterhaltung, ihm und seinen Gefinnungsgegnossen sei jener Angriff um so verwunderlicher und befremdender gewesen, da sie ja im Grunde für die deutsche bildende Kunst genau dasselbe gewollt und erstrebt hätten, was Goethe für die deutsche Dichtung gethan und errungen. Wie Goethe den von Lessing eingeleiteten Kampf gegen den französischen Pöps vollendet und die deutsche Dichtung zu echt deutscher Volksthümlichkeit und reinsten Kunstidealität geführt habe, so habe auch die neue deutsche

Malerschule das Ziel gehabt, die Aeußerlichkeit des in der bildenden Kunst noch immer herrschenden Popsstils zu stürzen, wieder aus der Tiefe volksthümlicher Empfindung zu schöpfen und diese neugewonnene Innerlichkeit zu idealer Kunstschönheit zu klären.

Trotz alledem ist zwischen Goethe dem Kunstforscher, und Goethe dem Dichter, kein Widerspruch.

Es ist nicht zu übersehen, daß dieser Angriff im Jahre 1817 geschah, also zu einer Zeit, die allerdings die Zeit des ersten Siegesrausches der neuen Bewegung, aber zugleich auch die Zeit ihrer ärgsten Befangenheit und Einseitigkeit war. Goethe's Angriff war lediglich gegen die religiöse und künstlerische Engherzigkeit und Sektirerei des Nazarenenthums gerichtet.

Betrachten wir die Kunstbildung Goethe's näher. Sie hat die mannigfachsten Wandlungen durchlebt; aber ein einheitlicher Faden ist dennoch sichtbar. Die Entwicklung seiner Anschauungen über bildende Kunst ging durchaus Hand in Hand mit der Entwicklung seiner Anschauungen über Ideal und Stil der Dichtung.

Zu derselben Zeit, da Goethe als Leipziger Student seine ersten, noch an Gottsched's Herrschaft gemahnenden Lustspiele, die Laune des Verliebten und die Mitschuldigen, schrieb, war er der gläubige Schüler Deser's; doch weiß er mit dessen Lehren in Wirklichkeit so wenig anzufangen, daß sein erster Galeriebesuch in Dresden sich ganz ausschließlich an die berbe Lebensfrische der Niederländer und einiger späteren genrebildlichen Italiener hält.

In Straßburg, als Goethe durch die tiefen Einwirkungen Herder's die Größe Shakespeare's und die Natureinfalt und Ursprünglichkeit echter Volkspoesie in sich aufnahm, als die vaterländische Historie Götz von Berlichingen's sich nach und nach in seinem Geist zusammenbaute und die tieffinnige Sage

von Faust bereits vieltönig in seinem Innern herumschallte, da brach er, wie mit den letzten Spuren des Gottschedianismus, so auch mit der Geschmackslehre Deser's. Er versenkte sich so innig und mit so feinfühlem Verstandniß in das Wunderwerk des Straßburger Münsters, daß, ohne je einen Plan desselben gesehen zu haben, er zur Ueberraschung der Kenner genau anzugeben wußte, wo die Ausführung hinter der anfänglichen Absicht zurückgeblieben. Und die unmittelbarste Frucht dieser Studien und Betrachtungen waren jene dithyrambischen Herzensergießungen über Erwin von Steinbach, welche sich leider in unreifer Nachahmung in die seltsame Schreibweise Hamann's und der ersten Schriften Herder's hüllten, und darum meist viel weniger beachtet werden als ihr tiefer, bis in die Erörterung der höchsten Kunstfragen genial vordringender Inhalt verdient. Sie haben wesentlich dazu beigetragen, den verschwundenen Sinn für die gothische Baukunst, welche bis dahin in der ganzen gebildeten Welt als das Aeußerste barbarischen Ungeschmacks galt, wieder zu wecken. Und mit der gothischen Baukunst preisen sie zugleich die große und damals noch ganz allgemein verachtete Kunst Dürer's. »Wie sehr unsere geschminkten Puppenmaler mir verhaßt sind,« heißt es hier, »mag ich nicht declamiren; sie haben durch theatralische Stellungen, erlogene Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen; männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, Deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommener.« Ja, der geniale Jüngling steht nicht an, zu den gefeiertsten Kunstlehrern der Zeit, zu Winckelmann, Mengs, Ludwig von Hagedorn und Lessing wegen ihres Haftens an der vermeintlichen Unwandelbarkeit und Allgemeinverbindlichkeit des antiken Kunstideals in schärfsten und bewußtesten Gegensatz zu treten. »Ihr selbst, treffliche Menschen, denen die höchste Schönheit zu genießen gegeben ward, ihr schadet dem Genius; er will auf keinen

fremden Flügeln, und wären's die Flügel der Morgenröthe, emporgehoben und fortgerückt werden.« »Jedes Kunstwerk,« setzt Goethe hinzu, »muß aus seiner individuellen Keimkraft hervorgetrieben sein. Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern.«

Goethe erzählt zwar in Wahrheit und Dichtung, wie mächtig er auf seiner Rückreise von Straßburg nach Frankfurt sich im Antikensaal zu Mannheim von der Schönheit antiker Bildwerke ergriffen fühlte, ja, wie durch den Abguß eines Säulencapitals vom Pantheon sein Glaube an die nordische Baukunst zu wanken begann; und daß 1773 in Wezlar entstandene Gedicht »Der Wanderer« ist ein schönheitsvoller Nachklang dieser neuen Empfindungen. Doch noch lange Zeit gehörte sein Herz ganz ausschließlich der tüchtigen, derben und glänzenden Naturfülle der Niederländer und der schlichten Innigkeit und Kraft der altdeutschen Meister. In Weimar erwachte sein Sammeleifer; er gilt durchaus dieser Richtung. Und noch 1780 kann er in seinen Briefen an Merck und Lavater nicht müde werden, vornehmlich Albrecht Dürer zu preisen. Verne man Dürer recht im Innersten erkennen, so überzeuge man sich immer mehr, daß er an Wahrheit, Erhabenheit und selbst Anmuth nur die ersten Italiener zu Seinesgleichen habe.

Im Anfang der achtziger Jahre aber trat eine sehr entschiedene Aenderung in Goethe's Kunstansichten ein. Es war die natürliche Rückwirkung jener tiefen inneren Umstimmung, welche damals auch Goethe's Dichtung mit wärmster Vorliebe mehr und mehr zur hohen Kunstidealität antikisirender Formen führte. Die alten freundschaftlichen Beziehungen zu Deser wurden wieder erneuert. Mit Eifer wurden, wie wir aus einem Briefe Goethe's an Knebel (Briefwechsel Bd. 1, S. 27) vom 26. Februar 1782 ersehen, Raffael Mengs' kunsttheoretische Schriften gelesen und gepriesen. Die Abwendung von der verberren

mittelalterlichen Kunstfertigkeit vollzog sich in Goethe um so leichter, da Goethe, wie er selbst in seinem 1823 geschriebenen Aufsatz »Von deutscher Baukunst« berichtet, seit seiner Entfernung von Straßburg kein wichtiges imposantes Werk der Gothik mehr gesehen hatte und die früheren Eindrücke inzwischen in ihm so durchaus erloschen waren, daß er sich kaum noch jenes Zustandes, in welchem ein solcher Anblick ihn zum lebhaftesten Enthusiasmus angeregt, zu erinnern wußte.

Zum Theil aus dem Wunsch, sich von dem leidenschaftlichen und nachgrade unleidlichen Verhältniß zu Frau von Stein zu befreien, noch mehr aber aus dem ununterdrückbaren Verlangen, die schwankenden Kunstüberzeugungen endlich zu Klarheit und Abschluß zu bringen, ging Goethe's italienische Reise hervor.

Man vergegenwärtigt sich nicht immer, wie unglaublich wenig von künstlerischen Dingen Goethe bisher gesehen hatte. Von München aus, in einem Briefe vom 6. September 1786, klagt er, daß sein Auge für Gemälde und plastische Werke nicht geübt sei, und in der ersten Hälfte seiner Reise lehrt dies Bekenntniß der Ungeübtheit oft wieder. Nicht-Künstler bedürfen zur ersten Einführung in tieferes Kunstverständnis fast immer der Leitung und Vermittelung einsichtiger Kunstschriststeller, welche ihnen die weite Kluft, durch die das Empfinden und Denken in sinnlichen Formen und Farben von dem gewohnten Empfinden und Denken in Wort und Sprache getrennt ist, überbrücken helfen. Für Goethe wurde dieser Leiter und Vermittler Palladio, der große italienische Baumeister, dessen schönheitsvolle Renaissancebauten ihm sogleich bei seinem Eintritt in Italien herzugewinnend entgegentraten und ihn zum eingehenden Studium seiner theoretischen Schriften reizten. Palladio führte ihn zu Vitruv; dazu trat bald das liebevollste Studium Winckelmann's. Die römischen Baudenkmale und die Meisterwerke der alten Plastik stehen daher, namentlich während

des ersten römischen Aufenthalts, entschieden im Vordergrund. Und die gleiche Ausschließlichkeit bemerken wir auch, wenn wir den Reisenden nach Neapel und Sicilien begleiten. Pompeji und Herculaneum, die Tempel von Pästum und Girgenti, die herrlichen griechischen Widderstatuen in Palermo sind sein Entzücken, nach Pästum reist er sogar zweimal. Der zweite römische Aufenthalt führte ihn auch in die große Kunstwelt der italienischen Renaissance. Ohne die Werke Michel Angelo's in der Sixtinischen Kapelle gesehen zu haben, ruft Goethe einmal begeistert aus, könne man sich keinen anschauenden Begriff machen, was ein einziger ganzer Mensch machen und ausrichten könne. Von Raffael sagte er, er habe jederzeit Recht wie die Natur. Goethe zuerst erkannte die innere Einheit der Doppelhandlung der Raffael'schen Transfiguration; über die Composition der Farnesina, der Messe von Bolsenna, der Befreiung des gefangenen Petrus, des Parnasses und der Sibyllen hat er die feinsten Bemerkungen. Nichtsdestoweniger ist klar ersichtlich, daß Goethe zwar in Italien seine schwankenden Begriffe beseitigt und mit den reichsten sinnlichen Anschauungen und Erfahrungen belebt und erfüllt, die Schranken dieser Begriffe selbst aber durchaus nicht erweitert, geschweige durchbrochen hat. Als Schüler und Anhänger der Mengs'schen Kunstschriften war Goethe nach Italien gegangen; und noch in einem seiner letzten, kurz vor seiner Rückkehr an Herder geschriebenen Briefe rühmt er es als Frucht seiner Reise, daß er jetzt die Mengs'schen Schriften besser verstehe als vorher. Daher einerseits das vornehme Herabsehen auf alle mittelalterlichen Kunstleistungen. Schon in seinen Briefen aus Venedig wirft er einen spottenden Rückblick auf seine früheren gothischen Neigungen, die er nun, Gott sei Dank, für immer los sei; in Assisi rühmt er vom kleinen Minervatempel, daß er für ihn für immer unverlierbare Folgen habe, am Dom des heiligen Franziscus geht er gleichgiltig

vorüber; für Florenz, der Wunderstätte der älteren italienischen Malerei und Plastik, für Perugia, den einzigen Ort, wo man Pietro Perugino und die umbrische Schule in Wahrheit kennen lernen kann, hat er keine Zeit ruhigen Verweilens, obgleich ihm bereits die Einsicht aufgegangen ist, daß die Kunst Raffael's auf den Schultern dieser Vorgänger stehe; von dem Normannischen und Maurischen in Palermo, von dem Dom zu Monreale kein Wort. Und daher andererseits das uns jetzt so befremdende Bewundern der Raffael Mengs, Angelica Kaufmann, Tischbein, Hackert und Meyer, wie auch Winckelmann in gleich befremdlicher Weise Raffael Mengs und Angelica Kaufmann bewundert und verehrt hatte. Man verachtet Alles, was dem antikisirenden Formgefühl widerspricht; und man ist lässlich und nachsichtig gegen Alles, was wenigstens den äußeren Schein antikisirender Form trägt. Man will lieber kalte idealistische Manier als warmgefühlte, aber unbeholfene, nicht genugsam stilisirte Natürlichkeit.

Nach Goethe's Rückkehr aus Italien beschäftigten ihn zunächst wieder vorwiegend seine großen dichterischen Schöpfungen und seine ausgedehnten naturwissenschaftlichen Studien. Die Richtung auf bildende Kunst aber that sich wieder entschieden hervor, als sein alter italienischer Freund Heinrich Meyer in Weimar bleibenden Aufenthalt fand. Goethe errichtete mit ihm 1797 eine Zeitschrift für bildende Kunst, die Propyläen, und eröffnete, um die Künstler selbst in Bewegung zu setzen, alljährlich Preisausreibungen.

Es war die Zeit der großen Strebenseingemeinschaft Goethe's und Schiller's, welche der deutschen Dichtung so herrliche Früchte getragen hat. Der Geist der Propyläen ist der Geist des Goethe-Schiller'schen Briefwechsels.

Wir wissen, wie Goethe und Schiller in dieser Zeit die Verwirklichung der höchsten und reinsten Kunstidealität einzig in

der griechischen Kunst sahen, sogar mit verhängnißvoller Einseitigkeit. Weil sie schmerzlich fühlten, wie wenig begünstigend die Zustände und Lebensformen der Gegenwart und Wirklichkeit für die Entwicklung echter Kunstschönheit seien, glaubten sie der Gegenwart und Wirklichkeit überhaupt entrathen zu können. Der Dichter der Iphigenia und des Tasso und der römischen Elegien schrieb nicht bloß das wunderbar große Ithyllion von Hermann und Dorothea, welches das ureigenste deutsche Sein mit dem weihevollen Hauch griechischer Schönheit durchgeistigte und verklärte; er schrieb auch die Achilleis, welche wenig mehr als todte philologische Nachahmung ist, denn es dünkte ihm höchster Ruhm, selbst nur der Letzte der Homeriden zu sein. Der Dichter des Wallenstein strebte in seinen jetzt entstehenden Tragödien vor Allem nach der Einfachheit und Großheit der griechischen tragischen Charaktere und vertiefte sich so ausschließlich und rückhaltslos in die Betrachtung und Nachbildung dieser griechischen Compositionsweise, daß er später in der Braut von Messina sogar die Wiederbelebung des griechischen Chors wagte. Die einst vielgeschmähten Tragödien Corneille's, Racine's und Voltaire's wurden wieder hervorgesucht; zwar nicht als Muster, aber doch als Führer zu ruhigerer Gemessenheit. Auch für die Kunst der dramatischen Darstellung galt nicht sowohl die Frische und Unmittelbarkeit schöner Wirklichkeit als unverrückbares Ziel, sondern antikisirende Würde und Feierlichkeit, die in einzelnen Fällen sogar zu antiken Masken griff. Wie natürlich, daß diese scharf ausgesprochene Vorliebe für griechische Formen besonders auch auf Goethe's Betrachtung über bildende Kunst einwirkte, und daß diese Betrachtungsweise in Schiller den lebendigsten Widerklang und die wärmste Theilnahme fand!

Es ist offenbar, daß Goethe als Ideal der bildenden Kunst in dieser Zeit ein wiedergeborener Hellenismus vorschwebte,

wie ihn später Thorwaldsen und Schinkel zu so großartiger, innerlich lebendiger Gestaltung brachten. Der leitende Grundgedanke, welcher alle Abhandlungen Goethe's in den Propyläen einheitlich durchzieht und verbindet, ist die scharfe Gegenüberstellung von Kunstwahrheit und Naturwirklichkeit oder, wie wir heut' sagen würden, von Idealismus und Naturalismus. Die Kunst sei eine Welt für sich, die nach ihrer inneren Wahrheit und Folgerichtigkeit, nach ihren eigenen Gesetzen und Eigenschaften beurtheilt und gefühlt sein wolle; wer nur nach Naturwirklichkeit strebe, erniedrige sich auf die niedrigste Stufe, er verdopple nur das Nachgeahmte, ohne aus sich selbst etwas hinzuzuthun. Rauch hat oft bekannt, daß die Propyläen mit ihrer steten Hinweisung auf die Idealität und Maßbeschränkung der classischen Kunst einen sehr bestimmenden Einfluß auf seine künstlerische Bildung übten. Goethe wollte, was zu derselben Zeit Carstens in Rom bereits ausführte. Als im Jahre 1804 Fernow mit dem größten Theil der Carstens'schen Zeichnungen nach Weimar kam, bewunderte sie Goethe nicht nur auf's Höchste, sondern veranlaßte auch deren Ankauf für die herzogliche Kunstsammlung.

Vornehmlich aus diesem Gesichtspunkt gewinnen auch die Preisvertheilungen, welche später den W. K. F.'s, d. h. den Weimarschen Kunstfreunden, wie sich Goethe und Meyer nannten, so herben Spott zugezogen haben, die richtige Beleuchtung. Die Aufgaben wurden immer nur der griechischen, namentlich der Homerischen Welt entnommen, weil, wie Goethe sich in der 1804 geschriebenen Abhandlung über Kiepenhausen's Wiederherstellung der Polygnot'schen Gemälde ausdrückt, der Künstler gewöhnt werden sollte, aus seiner Zeit und Umgebung herauszugehen und auf die einfach hohen und profund naiven Motive aufzumerken. — Freilich zeigt sich hier sehr bedauerlich, daß die künstlerische Bildung seines Auges mit der Höhe seiner

theoretischen Einsicht nicht gleichen Schritt hielt. Betrachtet man die dem dritten Band der Propyläen beigegebenen Umriszeichnungen der gekrönten Preisstücke Hartmann's aus Stuttgart und Kolbe's aus Düsseldorf, so begreift man es in der That ebenso wenig, wie Goethe diese durch und durch schwachen und manierirten Dinge gutheißen mochte, wie man es begreift, daß Goethe das unsäglich zopfige allegorische Gemälde der thaubringenden Aurora von Heinrich Meyer im Treppenhause seiner Wohnung als Deckenbild täglich vor Augen duldete. Doch ist bei diesen seltsamen Urtheilen nicht zu vergessen, daß es Goethe's Art war, in künstlerischen Dingen, wo er ein nach seiner Meinung richtiges Streben sah, oft das Wollen für das Können, die Absicht für die That zu nehmen. Wer wird es wagen, Goethe ein geübtes Auge für Poesie abzusprechen? Und doch beschützte er A. W. Schlegel's Jon und Friedrich Schlegel's Markos, bloß weil diese Stücke seinem Verlangen nach Adel und Feierlichkeit der dramatischen Formengebung fördernd entgegenkamen.

Mitten in diese stolzen Hoffnungen auf die Möglichkeit einer Wiedergeburt griechischen Kunstlebens trat, die neu erwachte Vorliebe der Zeitgenossen für die christliche Kunst des Mittelalters.

Aus den Briefen Sulpiz Boisserée's und Friedrich Schlegel's ist zu ersehen, wie die Romantiker alle Hebel in Bewegung setzten, Goethe auf ihre Seite zu ziehen. War es doch Goethe selbst gewesen, welcher in blühender Jugendzeit zuerst am mächtigsten altdeutsche Sinnesart wieder in's Leben gerufen und dadurch alles Gute, was jetzt für die Erkennung und Erhaltung der altdeutschen Kunstdenkmale geschah, begründet hatte! Man zweifelte nicht, daß Goethe in seiner innersten Seele seinem Jugendtraum nicht untreu geworden; Goethe habe nur seitdem keine Kunde mehr von diesen Dingen bekommen. Ja,

schon gab es Schwärmer, welche davon fabelten, die Propyläen und die heidnischen Götterbilder würden sinken und statt Iphigenia werde eine große herrliche christliche Heilige Goethe den Kranz der Unsterblichkeit aufsetzen.

Und in der That waren die Einwirkungen der Romantiker auf Goethe's Kunstanschauungen nicht erfolglos.

Der Gegensatz konnte nicht greller gedacht werden. Nicht nur, daß Goethe seiner Jugendbegeisterung für die Gothik so völlig entfremdet war, daß er in einem 1788 veröffentlichten Aufsatz über Baukunst (Bd. 3, S. 25) sich nicht scheute, die Gothik nur eine multiplicirte Kleinheit und erfindungslosen Unsinn zu nennen; hervorgegangen aus der Bildungswelt des achtzehnten Jahrhunderts kannte er das Mittelalter überhaupt nicht. Wir würden es nicht glauben, wenn es Goethe in den Tag- und Jahreshften (Bd. 27, S. 248) nicht selbst erzählte, daß er erst 1807 zum ersten Mal das Nibelungenlied las; im Jahre 1811 (vgl. S. Boisseree B. 1, S. 112) hatte er noch kein Bild von van Eyck gesehen; so oft er den Thüringerwald durchstreift und in Ilmenau oft längeren Aufenthalt genommen hatte, war er doch niemals dazu gekommen, einen Ausflug zu den herrlichen romantischen Ruinen des benachbarten Paulinzelle zu machen. Und jetzt trat ihm dieses Zurückgreifen auf die Kunst des Mittelalters noch überdies als ein Anhängsel der romantischen Dichterschule entgegen, deren Schwächen und phantastische Verirrungen ihn so tief ärgerten, daß er, am 7. Oktober 1810, an seinen Freund, den Grafen Reinhard, schrieb, wenn er einen verlorenen Sohn hätte, wollte er lieber, er hätte sich bis zum Schweineföken verirrt, als daß er in diesen Narrenwust sich verfinge. Es ist das großartigste Zeugniß für die unverwundliche Lernbegierde und Sachlichkeit Goethe's, daß er, der Sechzigjährige, trotz alledem auf diese neuen Anregungen einging und sich allmählig auch in sie nach Kräften einlebte.

Wir sind im Stande, diese denkwürdige Wandlung Goethe's genau zu verfolgen. Am 9. Mai 1808 schreibt Friedrich Schlegel an Sulpiz Boisserée (Bd. 1, S. 51), daß er Goethe in Weimar Mosler's Zeichnungen nach altdeutschen Gemälden vorgelegt habe. »Ich sagte ihm«, fährt Schlegel fort, »es hätten Einige aus der Vorliebe für die alte Malerei eine Art Secte und Phantasterei gemacht; das sei hier gar nicht der Fall, wir wollten bloß der Vergessenheit entreißen, was ohne Zweifel in hohem Grade merkwürdig und zum Theil gewiß auch künstlerisch vortrefflich sei. Meine Absicht habe wenigstens das gewirkt, daß eine bedeutende Anzahl vortrefflicher Kunstwerke vom Untergang gerettet worden.« Schlegel setzt hinzu: »Es schien Eindruck zu machen, und er versprach, die Sache mit Theilnahme und Ernst aufzunehmen.« Im Frühling 1810 schickte Boisserée zuerst die Zeichnungen und Risse des Kölner Doms an Goethe. Am 14. Mai 1810 schrieb Goethe an Graf Reinhard (S. 80), es sei zu loben, daß diese Zeichnungen den Sinn einer vergangenen Zeit wieder mit wahrhaft treuem und historischem Sinn vergegenwärtigen, und gewiß sei der Grundriß des Domes, wie er hier vorliege, eines der interessantesten Dinge, die seit langer Zeit in architektonischer Hinsicht vorgekommen. Er habe sich früher auch mit diesen Dingen beschäftigt und eine Art von Abgötterei mit dem Straßburger Münster getrieben, dessen Fassade er auch jetzt noch für größer gedacht halte, als die Fassade des Kölner Doms; aber so höchst merkwürdig dieser Geschmack der Baukunst sei, so sei dieses ganze Wesen doch nur ein Raupen- und Puppenzustand, in welchem die ersten italienischen Künstler auch gesteckt, bis endlich Michel Angelo, indem er die Peterskirche concipirte, die Schale zerbrochen und sich als wunderbaren Prachtvogel der Welt dargestellt habe. Anfang Mai 1811 kam Sulpiz Boisserée nach Weimar. Goethe war zuerst spröde und zurückhaltend; zuletzt wurde er

von der Macht der Eindrücke übermannt. Boisserée sagt sehr schön in seinem Tagebuch (Bd. 1, S. 118): »Ich fühlte die uns im Leben so selten beschriebene Freude, einen der ersten Geister von einem Irrthum zurückkehren zu sehen, wodurch er an sich selber untreu geworden war; ich sprach wie eben meine Stimmung mir eingab, ich weiß nicht, wie ich die Worte setzte, sie mußten meine Bewegung kundgeben, denn der Alte wurde ganz gerührt davon, drückte mir die Hand und fiel mir um den Hals, das Wasser stand ihm in den Augen.« Weit kühler freilich schreibt Goethe über diese Begegnung an den Grafen Reinhard (S. 109), er habe Sulpice in allen Dingen gut begründet gefunden und glaube ihn in der Geschichte der Architektur und Malerei auf dem rechten Wege; es sei ihm sehr angenehm gewesen, durch den Umgang mit Boisserée diese für ihn schon verblichene Seite der Vergangenheit wieder auffrischen zu können. Jedoch die Bekehrung war in der That erfolgt. Ein enges, nur durch den Tod gelöstes Freundschaftsverhältniß verknüpfte fortan Goethe mit Boisserée. Goethe sah in den Bestrebungen Boisserée's zur That geworden, was er selbst einst geahnt und erstrebt, dann aber, von einer entwickelteren Kunst angezogen, völlig im Hintergrunde gelassen hatte; der Hinblick auf diese Bestrebungen Boisserée's war der Grund, daß er den sinnigen Spruch: »Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter in Fülle«, dem zweiten Theil von Wahrheit und Dichtung vorsetzte. Die frische Jugendlichkeit, mit welcher Goethe sich in diese neue Welt warf, ist bewunderungswürdig. Unausgesehelter Briefwechsel mit Boisserée und dessen Gesinnungs-genossen. Und in den Jahren 1814 und 1815 unternahm Goethe eigens zu diesen Kunstzwecken wiederholte Reisen an den Rhein, die, wie er sich in den Tag- und Jahreshesten ausdrückt, seine Begriffe von der älteren deutschen Baukunst immer mehr und mehr erweiterten und reinigten und die ihm

die gewaltigen Eindrücke der großen Gemäldesammlungen Walraff's und der Gebrüder Boisserée brachten. In der neubegründeten Zeitschrift: »Kunst und Alterthum« erstattete Goethe von diesen Eindrücken öffentlich Bericht. Bedenkt man den damaligen Stand der Kunstwissenschaft, so wird Jedermann eingestehen müssen, daß diese Schilderungen der »Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar« trefflich geschrieben sind. Erscheinen sie manchem Enthusiasten vielleicht nicht warm und überschwänglich genug, so ist zu erwägen, daß, wie auch Boisserée und selbst Friedrich Schlegel anerkannte, gerade diese Mäßigung am meisten dazu beitrug, auch in Widerstrebenden Antheil für die neue Richtung zu wecken. Für Goethe's Kunstanschauung erwuchs aus diesen Einwirkungen ein unendlich befruchtender und nachhaltiger Vortheil. Er wurde allerdings nicht ein Mittelalterlicher mit den Mittelalterlichen; solche Romantik mußte seinem ferngesunden, von aller Glaubensbefangenheit freien, echt und rein menschlichen Wesen fern bleiben. Aber er fühlte und erkannte, daß die einseitige und ausschließliche Anlehnung an die Antike den modernen Menschen, welcher die großen Errungenschaften der durch das Christenthum begründeten tieferen Gemüthsinnerlichkeit in sich trägt, nicht ganz erfüllen und befriedigen könne. Goethe, welcher als Dichter so unvergängliche Werke echter und lebensvollster Renaissancekunst geschaffen hatte, fühlte und erkannte nunmehr wärmer als zuvor auch die tiefe geschichtliche Bedeutung und Mustergiltigkeit der Renaissance für die bildende Kunst, als der vollendetsten Einheit und Versöhnung des Antiken und Modernen. Und zwar der Renaissance in ihren verschiedenartigsten Gestaltungen und Erscheinungsweisen. Es ist überaus bezeichnend, daß Goethe jetzt seine trefflichen Abhandlungen über Mantegna, Leonardo, Ruysdael und Rembrandt schrieb. Und wenn Goethe in seiner Besprechung von Rauch's Basrelief am Piedestal der

Blücherstatue sagt, daß, wer in Darstellungen dieser Art immer ein alterthümliches Kostüm vor sich zu sehen gewohnt war, vielleicht durch das völlig Moderne dieses Reliefs beim ersten Anblick befremdet sei, sich aber gar bald überzeugen werde, wie sehr eine solche Darstellung der Denkweise des Volks gemäß sei, das sich erfreue, Porträts und Nationalphysiognomien darauf zu finden, so ist dies ein Wort von unermesslichster Tragweite, das weder dem Anhänger der Mengs'schen Schule noch dem leidenschaftlichen Parteigänger antikisirender Formengebung je möglich gewesen wäre.

Auf diesem Standpunkt stand Goethe, als er seinen berühmten und, fast möchte man sagen, berühmten Feldzug gegen die neudeutsche religiös-patriotische Kunst der jungen deutschen Künstler in Rom eröffnete.

Da dieser Aufsatz zwar von Goethe veranlaßt, aber doch von Meyer geschrieben ist, fehlt er in Goethe's Werken. Die Meisten kennen ihn daher nur vom Hörensagen. Die albernsten Irrthümer gehen unbesehen von Mund zu Mund. Man liebt es, Goethe als einen in Sachen der bildenden Kunst hinter der Höhe der Zeit Zurückgebliebenen darzustellen, welcher dem kühnen Flug genialer Künstlerjugend nicht zu folgen vermocht habe. Wer die Thatsachen sieht, wie sie sind, muß solcher vorgefaßten Meinung von Grund aus widersprechen. Die Wahrheit ist, daß Goethe die großartige Begabung und Bedeutung der Führer dieser neuen Richtung, namentlich Cornelius' und Overbeck's, insoweit deren Werke zu seiner Kenntniß gelangten, niemals verkannt hat, daß aber er, der Dichter des reinen und freien Menschenthums, er, der Jüngling und der Vollenber der großen Bildungskämpfe des achtzehnten Jahrhunderts, mit innerster Nothwendigkeit der Gegner einer Kunstrichtung sein mußte, die das Höchste nur in der ausschließlich kirchlichen Kunst und in der unbedingten Rückkehr zur mittelalterlichen

Vergangenheit suchte. Sulpiz Boisserée hatte bei seinem ersten Besuch bei Goethe am 3. Mai 1811 die Faustzeichnungen von Cornelius mitgebracht. Goethe lobte, wie Sulpiz am 6. Mai 1811 an seinen Bruder Melchior (Bd. 1, S. 113) schreibt, dieselben über alles Erwarten. Und dasselbe Lob kehrt nicht nur in einem Brief Goethe's an Cornelius vom 8. Mai 1811 (Allgem. Zeitung 1858, Beil. 128) wieder, sondern auch in einem Briefe Goethe's an den Grafen Reinhard (S. 105) von demselben Tage. Ebenso schreibt Goethe am 14. Februar 1814 an Boisserée (Bd. 2, S. 34): »Von Cornelius und Overbeck haben mir Schloffer's stupende Dinge geschickt. Der Fall tritt in der Kunstgeschichte zum ersten Mal ein, daß bedeutende Talente Lust haben, sich rückwärts zu bilden, in den Schooß der Mutter zurückzukehren und so eine neue Kunstepoche zu gründen.« Diese warme Theilnahme Goethe's ist jederzeit unverändert dieselbe geblieben. Als Goethe 1830 einen Stich von Cornelius' Unterwelt kennen lernte, fühlte er sich zwar, wie wir aus den Gesprächen mit Eckermann (Bd. 2, S. 191) ersehen, nicht ganz befriedigt; aber nichtsdestoweniger zeigen die gleichzeitigen Briefe Goethe's an Boisserée, wie er Cornelius immer ausschloß, wenn er in anderen Dingen mancher Verstimmung gegen München Raum gab.

Goethe hat gegen diese neue romantische Kunstrichtung nie etwas eingewendet, als was auch wir gegen sie auf dem Herzen haben, wenn wir von Nazarenertum sprechen. Die große Kunst des sechzehnten Jahrhunderts war aus der engen Klosterlust in die frische Weltfreudigkeit getreten und mit der freieren Weite des Inhalts war auch die künstlerische Form zu vollendeter Freiheit und Schönheit erblüht; und jetzt im neunzehnten Jahrhundert sollte die Kunst wieder in die Klosterzelle zurücktreten und wie in den Darstellungsgegenständen, so auch in der künstlerischen Auffassung und Behandlung ganz

und gar die neuen weltlichen Eroberungen der höchsten Kunst-
 epoche verleugnen! Schon Wackenroder's Herzensergießungen
 eines kunstliebenden Klosterbruders hatte Goethe (Bd. 27
 S. 120) spottend entgegnet, welch' eine unvergleichliche Schluß-
 folgerung es sei, daß, weil einige Mönche Künstler waren, nun-
 mehr alle Künstler Mönche sein sollten. Und im Sommer
 1805 schrieb Goethe an Meyer (Briefe von und an Goethe
 S. 78), sobald er nur einigermaßen Zeit und Humor finde,
 wolle er das neukatholische Künstlerwesen ein für allemal vor
 Gericht ziehen, doch könne man es immer indessen noch reif
 werden lassen und abwarten, ob sich nicht ein Altheidnisch-
 gefinnter hier und da gegen dasselbe erheben werde. Nun aber
 war im Lauf der Jahre schreckhaft offenbar geworden, daß
 dieses Wesen nicht ein rein künstlerisches blieb, sondern zugleich
 eine sehr bedenkliche religiöse Parteivendung nahm. Die trübsten
 ultramontanen Beisätze mischten sich ein; Bekehrungen auf
 Bekehrungen, Sectengeist und Conventikelumtriebe in der ge-
 häßlichsten Weise. Wahrlich, unter diesen Umständen stand es
 Goethe sehr wohl an, daß es ihm heilige Gewissenssache war,
 endlich hervorzubrechen und auf das, was ihm in diesem Treiben
 falsch, krankhaft und im tiefsten Grund heuchlerisch erschien, verb
 und unerbittlich loszugehen. »Lassen sie uns bedenken«, schreibt
 er am 1. Juni 1817 an Rochlitz (Goethe's Briefe an Leipziger
 Freunde, S. 334), daß wir dies Jahr das Reformationsfest
 feiern und daß wir unseren Luther nicht höher ehren können,
 als wenn wir dasjenige, was wir für recht und dem Zeitalter
 erspriesslich halten, mit Ernst und Kraft und, wäre es auch
 mit einiger Gefahr verknüpft, öffentlich aussprechen und öfters
 wiederholen.« Es erinnert an den zornmüthigen Eifer des
 früheren Kenienstreites, wenn Goethe, nachdem der Angriff ge-
 schehen ist, seinem Kampfgenossen Meyer freudig zuruft, die
 Hauptwirkung dieses Aufsatzes werde groß und tüchtig bleiben,

denn alle Welt sei dieser Kinderpápstelei satt. »Denken Sie nach«, setzt Goethe (Briefe von und an Goethe, S. 111) hinzu, »was wir Alles zunächst thun sollen, um die Herzensergießungen der Weimarschen Kunstfreunde recht in vollem Maß hervorströmen zu lassen; es muß nun Schlag auf Schlag gehen.« Und kurz darauf schreibt er ebenfalls an Meyer (S. 114): »Unsere Bombe hätte nicht zu gelegenerer Zeit und nicht sicherer treffen können; die Nazarener sind, merke ich, schon in Bewegung wie Ameisen, denen man die Haufen stört. Das rührt und rafft sich, um das alte löbliche Gebäude wiederherzustellen. Wir wollen ihnen keine Zeit lassen; ich habe einige verwünschte Einfälle, von denen ich mir viel Wirkung verspreche.« Diesen Eifer hat Goethe bis an sein Ende beibehalten. Noch am 22. März 1831 sagte er zu Eckermann (Bd. 2, S. 325): »Das Nazarenethum ist von wenigen Einzelnen ausgegangen. Die Lehre war, der Künstler brauche vorzüglich Frömmigkeit und Genie, um es den Besten gleichzuthun; eine solche Lehre war sehr einschmeichelnd und man ergriff sie mit beiden Händen. Denn um fromm zu sein, brauchte man nichts zu lernen, und das eigene Genie brachte Jeder schon von seiner Frau Mutter. Man braucht nur etwas auszusprechen, was dem Eigendünkel und der Bequemlichkeit schmeichelt, um eines großen Anhangs in der mittelmäßigen Menge gewiß zu sein.«

Und wie treffend spricht Goethe auch über die alterthümelige Form, die bei den alten Meistern so entzückend und tiefinnig ergreifend wirkt, weil in ihnen Auffassung und Behandlung sich durchaus decken und einander mit innerster Nothwendigkeit bedingen, die aber bei den neuen Nachahmern nichts als willkürliche, rein conventionelle, gleißnerische Manier ist! Anfänglich, als Goethe meinte dieses Zurückgreifen auf die vorraffaellische Kunst solle nur eine Vorschule sein, um sich von ihr aus desto kräftiger in höhere Regionen zu erheben, war er

billig und nachsichtsvoll; warm und theilnehmend wies er in jenem ersten Briefe an Cornelius den jungen Künstler von der älteren Weise auf die geläuterte Formtiefe Dürer's und der gleichzeitigen Italiener. Als er aber sah, daß die Meisten dieser im modischen Irrsal befangenen Kunstjünger auf Raffael und Tizian vornehm herabblückten und deren Formen- und Farbenschönheit als Verderb und Abfall bezeichneten, da ergrimte seine schönheitsverlangende Seele, und Meyer schrieb mit Goethe's voller Zustimmung in jenem Aufsatz, daß sie niemals den gefunden Sinn überreden würden, daß ein Gemälde darum erbaulicher oder vaterländischer sei, wenn die Anordnung kunstlos, die Haltung und Wirkung von Licht und Schatten fehlerhaft, das Colorit des Fleisches eintönig, die Farben der Gewänder nicht auf die erforderliche Weise gebrochen und das Ganze eben deswegen flach und unfreundlich ausfalle. In den Aphorismen zu Kunst und Alterthum sagte er: »Böste sich doch in jeder italienischen Schule der Schmetterling aus der Puppe los, und wir Deutschen sollen uns nur dann für Original halten, wenn wir uns nicht über die Anfänge erheben; sollen wir ewig als Raupen herumkriechen, weil einige nordische Künstler ihre Rechnung dabei finden?« Und in einem Gespräch mit Eckermann ruft er mit ausdrücklicher Bezugnahme auf dieses Kunstwesen einmal ärgerlich aus: »Niebuhr hat Recht gehabt, wenn er eine barbarische Zeit kommen sah; sie ist schon da, wir sind schon mitten darinnen; denn worin besteht die Barbarei anders als darin, daß man das Vortreffliche nicht anerkennt?«

In den Gesprächen mit Eckermann (Bd. 1, S. 293) findet sich auch ein treffliches Wort gegen die heutige neue Gothik, welche sich so gern nicht bloß für die ausschließlich christliche, sondern auch für die eigenartig deutsche Kunst ausgiebt, obgleich die Wissenschaft längst dargethan hat, daß die Gothik nord-

französischen Ursprungs ist. Goethe nennt diese neue Gothik eine Art Maskeade, die mit dem lebendigen Tage in Widerspruch stehe und, wie sie aus einer leeren und hohlen Gefinnungsweise hervorgehe, so auch darin bestärke.

Es ist sehr zu bedauern, daß Goethe den nächsten Erfolg seines Angriffs sich selbst erschwert und geschmälert hatte. Meyer, welcher in Goethe's Auftrag den vielbeschriebenen Aufsatz über die neudeutsche religiös-patriotische Kunst schrieb, sprach nur als Mann der Mengs'schen Schule. So gewann es den Anschein, als sei es der unmächtige Zornausbruch eines veralteten, mit Recht beseitigten Standpunktes. Einsichtig und treffend schrieb Sulpiß Boisseree (Bd. 2, S. 174) nach dem Erscheinen dieses Aufsatzes an Goethe, daß es eine Einseitigkeit sei, wenn dieser Aufsatz den Nachahmern italienischer und deutscher Kunst einzig die hellenische als Kanon gegenüberstelle; dadurch würden die Gegner nie belehrt und besiegt, sondern nur erbittert. »Wir beklagen«, fährt Boisseree fort, »daß nicht, wie wir erwartet hatten, Sie selbst diesen Aufsatz unternommen haben; denn nur Sie mit Ihrem großen Sinn, empfänglich für alles Echte, in welcher Gestalt es auch erscheine, nur Sie waren im Stande, die Aufgabe zu lösen und zwischen zwei Ultrapunkten die wahrhaft beseligende Mitte zu zeigen.«

Uebersetzen wir die Sprache Meyer's in die Sprache Goethe's, d. h. lösen wir den Kern aus seiner unzuträglichen Umhüllung, so erhalten wir den einfachen Satz: Nicht eine chriftelnde und alterthümelnde Kunst, sondern eine rein und frei menschliche, eine harmonisch schöne, eine auf die unvergänglichen Vorbilder der Antike und der Renaissance gebaute.

Goethe war in der bildenden Kunst nicht ein Führer wie in der Dichtung und in einigen Fragen der Naturwissenschaft. Aber er war auch nicht, wie jetzt die Sage geht, ein in seinem Verhältniß zur bildenden Kunst seiner Zeit Zurückgebliebener,

sondern ein in seiner durch ernste und anhaltende Bildungsmühen errungenen Kunsteinsicht durch die Zeitwirren Unbeirrter.

Wer vermag zu sagen, wann die deutsche bildende Kunst ihr goldenes Zeitalter erleben wird, wie die deutsche Dichtung ihr goldenes Zeitalter in Goethe und Schiller, die deutsche Musik in Mozart und Beethoven erlebt hat. Weil die bildende Kunst verhältnißmäßig arm in ihren Darstellungsmitteln ist, kann sie nicht neue Gedanken und Empfindungen hervorrufen, sondern nur die Gedanken und Empfindungen, welche bereits im Gemüth der Menschen schlummern, zu wirksamem und verklärtem Ausdruck bringen; die bildende Kunst kann nicht mitkämpfen, sie kann nur die Errungenschaften gewonnener Siege verherrlichen. Der heutige Künstler wird nicht, wie in den glücklichen Zeitaltern naturwüchsiger Kunstblüthe, von der allgemeinen Zeitstimmung gehoben und getragen, und es wird in Leben, Sitte und Denkart, in Staat und Gesellschaft noch gar gewaltiger geschichtlicher Wandlungen und Entwicklungen bedürfen, ehe eine solche seltene Günst der Umstände wieder eintritt. Aber der Weg, den die Kunst einzuschlagen hat, ist klar vorgezeichnet. Trügen aber nicht alle Zeichen, so wird, wie in der Malerei und Plastik, so auch in der Baukunst sich allmählig immer mehr und mehr die Erkenntniß durchbrechen, daß die monumentale, d. h. die unser eigenstes Sein und Denken verkörpernde Kunst der Gegenwart einzig und allein auf dem Boden der Renaissance ruhen, nur deren schöpferische Umbildung und Fortbildung sein kann. Denn wie gewaltig auch immer der Umschwung ist, der sich in den letzten Jahrhunderten in der Geschichte des Völkerlebens vollzogen hat, das Ideal des modernen Menschenthums, wie es von den großen Männern des Renaissance- und Reformationszeitalters aufgestellt und verwirklicht worden, hat auch heut noch seine volle und unveränderliche Geltung.

Ludwig Tieck als Kritiker*).

(1853.)

Laube hat im »Illustrierten Familienbuch des »Oesterreichischen Lloyd« eine höchst anziehende Schilderung von einem Besuch gegeben, den er im Sommer 1852 dem greisen Ludwig Tieck in Berlin abstattete. Tieck streifte in der rasch wechselnden Unterhaltung fast alle Dinge, die ihm in Kunst und Poesie am meisten am Herzen liegen. Mit jugendlicher Wärme berührte er seine innige Liebe zu Shakespeare, seine Begeisterung für den jugendlichen Goethe und die desto gründlichere Verachtung gegen dessen spätere »Geheimrathsperiode«, seine frische Theilnahme an der Vergangenheit und Gegenwart des deutschen Theaterlebens, seine rührende Vorliebe für Schröder und Fleck und seinen mürrischen Widerwillen gegen Iffland und die heutigen Bühnenzustände. Und dies Alles mit jener unvergleichlich schalkhaften Anmuth und tiefen Sachkenntniß, wie sie eben nur Tieck zu Gebote stehen.

Ein glücklicher Zufall spielte mir Laube's geistreichen Bericht in die Hände in dem Augenblicke, da ich gerade Tieck's »Kritische Schriften.«**) rasch hintereinander gelesen und wieder gelesen hatte. Es war mir ergreifend zu sehen, wie lebendig der

*) Blätter für literarische Unterhaltung.

**) Kritische Schriften. Zum ersten Male gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben von Ludwig Tieck. Vier Bände. Leipzig, Brodthaus 1848 — 1852.

franke Greis noch immer den Ansichten und Idealen seines langen Künstlerlebens anhängt. Denn in der That kann man sagen, daß alle vier Bände von Tieck's »Kritischen Schriften«, obgleich in den verschiedensten Zeiten und unter den verschiedensten Anlässen entstanden, doch mehr nur Variationen auf die Thematata jenes Gespräches sind. Freilich sind hier alle einzelnen Motive tiefer, voller und nachhaltiger durchgeführt.

Ich betrachte es als einen großen Gewinn für unsere Literatur, daß die verschiedenen, oft schwer zugänglichen Abhandlungen, Recensionen, Briefe, Vorreden und dramaturgischen Blätter, in die Tieck seine kritische Thätigkeit zerstreut hatte, jetzt in einer bequemen und übersichtlichen Gesamtausgabe auftreten. Es gilt seit jenem berühmten Manifest der »Halle'schen Jahrbücher« gegen die Romantik wohl noch immer in einzelnen Kreisen für guten Ton, rücksichtslos über Alles den Stab zu brechen, was nur irgendwie zu der sogenannten romantischen Schule in einem, wenn auch noch so entfernten Bezug steht. Aber ich nehme mir nach wie vor die Freiheit, Tieck für einen Dichter und trotz aller einzelnen Schwächen und Mißgriffe für einen wirklich großen Dichter zu halten. Und ich bin der Ueberzeugung, daß Tieck ein ebenso großer Kritiker als Dichter ist. Ja, es scheint mir sogar, unsere jungen Kritiker thäten besser daran, bei Tieck recht eifrig in die Schule zu gehen, statt daß sie es vorziehen, ungeberdig mit Steinen nach ihm zu werfen.

Wenn ich mir erlaube, öffentlich einige Worte über die kritischen Leistungen Tieck's zu sagen, so kann es nicht meine Absicht sein, näher in alle Einzelheiten einzugehen. Die beiden ersten Bände der Sammlung enthalten kritische und geschichtliche Betrachtungen über Literaturwerke; die beiden letzten, die »Dramaturgischen Blätter«, die bereits früher herausgegebenen sowohl wie einige neue, bisher unbekannte.

Die hervorragendsten Arbeiten sind in den beiden ersten Bänden die Briefe über Shakespeare und eine Abhandlung über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren, eine kritische und geschichtliche Entwicklung der altdeutschen Minnelieder, des altenglischen und des älteren deutschen Theaters, an die sich sodann die Entwicklung unserer Bühne seit Friedrich Ludwig Schröder anschließt, und zuletzt eine vortreffliche Kritik und Charakteristik Goethe's und seiner Zeit. Unter den »Dramaturgischen Blättern« der beiden letzten Bände möchte ich die feine Besprechung Shakespeare'scher, Goethe'scher und Schiller'scher Meisterwerke, die sarkastische Vernichtung der deutschen Schicksalstragödie und der neueren französischen Fäbheiten, die vortreffliche Schilderung Schröder's, Fleck's, Jffland's und Esclair's hervorheben, und vor Allem eine kritische Geschichte des deutschen Drama seit Lessing bis zum Anfang der dreißiger Jahre.

Wer wüßte es nicht, daß durch Tieck's Herausgabe des »Altdeutschen Theater« und des »Altenglischen Theater« und durch die »Vorschule Shakespeare's« die Erforschung und Kenntniß dieser bis dahin völlig vernachlässigten Literaturzweige erst erfolgreich begonnen und begründet wurde? Und selbst ein Jacob Grimm gesteht, daß Tieck's Besprechung und Sammlung altdeutscher Minnelieder für ihn die unmittelbare Veranlassung wurde, daß er seinen Fleiß und Scharfsinn diesem Kreise der Dichtung zuwendete. Und so ließe sich wohl bis ins Einzelne die Wirkung und der Erfolg der hier vorliegenden Kritiken nachweisen. Wurde doch eine hier aufs Neue mitgetheilte Recension Tieck's über die Gedichte des märkischen Pfarrers Schmidt von Werneuchen für Goethe das Motiv zu seinen »Rufen und Grazien in der Mark«. Und dennoch suche ich den Vorzug und den eigensten Reiz der Tieck'schen Kritik nicht in ihrem sachlichen Reichthum, sondern ganz besonders in der Feinheit und Innigkeit des poetischen Empfindens, von der

jede Zeile durchhaucht ist. Wir sehen überall den Dichter der von Natur aus mit einer selbst bei Dichtern ganz ungewöhnlichen Feinheit und Empfänglichkeit des künstlerischen Gefühls begabt ist und der überdies noch Auge und Geschmack durch das umfassendste Studium der Kunst und Poesie aller Zeiten und Völker unablässig geschärft und gebildet hat.

Es ereignet sich wohl, daß Tieck dann und wann einmal in der Auffassung einzelner Charaktere sophistisch und grillenhaft wird, wie z. B. in der Auffassung des Hamlet und der Ophelia, ja hier und da schraubt er wohl auch Schwächen und Erbärmlichkeiten zu einer Höhe hinauf, die diesen nicht zukommt, wie ihm dies namentlich mit Werder's »Columbus« und mit den Erzählungen seines Freundes Friedrich Laun und einigen anderen Dingen ähnlicher Art begegnet ist. Aber das sind nur vereinzelte Grillen oder Nachgiebigkeiten seines späteren Alters. Sonst hat er überall eine Unbefangenheit und eine Wärme des Urtheils, die um so erfreulicher wird, je kälter und herzloser der herrschende Ton unserer heutigen Kritik zu sein pflegt.

Dies gilt namentlich über Tieck's Verhältniß zu Shakespeare. Die neuere Forschung hat inzwischen einzelne Uebertreibungen die dem Shakespeare-Cultus der Romantiker eigen waren, berichtigt, namentlich hat sie auch den inneren Entwicklungsgang des Dichters und die chronologische Reihenfolge der einzelnen Stücke mit größerer Sicherheit und oft von Tieck's Ansichten sehr abweichend festgestellt. Aber woher kommt es, wir lesen diese Tieck'schen Shakespeare-Kritiken doch mit immer erneuter Freude? Laube sagt sehr schön in jener oben erwähnten Schilderung: »Kaum je habe ich den Namen Shakespeare's so segnen hören als in dieser Stunde. Wie oft hört man ihn äußerlich und modemaßig loben und fühlt sich versucht, dem inhaltslosen Preise geradezu entgegenzutreten. Denn banales, unempfundenes Lob fordert ja immer heraus. Hier rührte es

bis zu Thränen, als Tieck fragte: »Ist es Ihnen nicht oft wie ein Wunder gewesen, daß ein Mensch mit dieser Schöpfungskraft und Weisheit hat entstehen können?«

Und eben deshalb werden Tieck's Kritiken immer selbst wie kleine Kunstwerke. Wir sehen überall den Künstler, der innerlich dem Kritiker nachbildet. Wie mit einem Zauberschlage weiß uns der Kritiker in das Kunstwerk, das er bespricht mitten hinein zu versetzen. Das innerste Lebensgeheimniß der Dichtung thut sich vor uns auf, die einzelnen Scenen und Charaktere entstehen und entfalten sich aufs Neue, und wenn dann der Kritiker das letzte Wort der Entscheidung über die künstlerische und geschichtliche Bedeutung, über die Poesie oder Unpoesie des vorgestellten Werkes ausspricht, da ist es nicht als hörten wir das Urtheil eines Fremden, sondern wir selbst glauben es uns aus unserer eigenen Erkenntniß und Einsicht gebildet zu haben. Das ist es auch was Tieck's »Dramaturgische Blätter« für den Schauspieler so unendlich wichtig macht. Nirgends hohle Theorie; zergliedert Tieck eine Rolle wie den Antonio im »Tasso« oder Esclair's Wallenstein, da hören wir immer den kundigen dramatischen Vorleser, der die feinsten Nuancen jeder einzelnen Redewendung aufs Genaueste durchdacht und selbst künstlerisch dargestellt hat. Deshalb wirkt es auch so unwiderstehlich vernichtend, wenn Tieck das Schlechte und das Mittelmäßige verhöhnt und geißelt. Tieck erzählt dann meist einfach das Stück, aber er weiß Licht und Schatten so fein gegeneinander zu legen, daß das kritisirte Stück nicht sowohl vernichtet wird als sich vielmehr selbst vernichtet. Recensionen wie die köstliche Verhöhnung von Houwald's »Leuchtturm« und Dehlenschläger's »Corregio« konnte nur der Dichter des »Gestiefelten Kater« und des »Zerbino« schreiben.

Irre ich nicht, so war es im »Deutschen Museum«, wo jüngst Tieck's kritischen Bestrebungen der Vorwurf gemacht

wurde, sie seien doch ohne eigentliche Wirkung auf die Fortbildung der Dichtung und dramatischen Darstellung geblieben. Ich begreife nicht wie dieser Vorwurf eigentlich gemeint ist. Geht er ausschließlich auf die »Dramaturgischen Blätter«, so sollte man doch bedenken, daß eine neue Schauspielkunst nicht entstehen kann, ohne eine neue dramatische Dichtkunst. Geht er aber auch auf Tieck's Literaturbetrachtungen, so zeigt er nur wie wenig man sich noch immer klar macht, wie verschiedene Zeitlagen nothwendig auch verschiedene Arten und Richtungen der Kritik bedingen. Hätten wir auch heutzutage einen neuen Lessing, seine Wirkung wäre doch nicht so unmittelbar und tief eingreifend wie die Wirkung des alten Lessing war. Productive Kritik im Sinne Lessing's ist nur möglich, wo sich aus der Verwirrung der herrschenden Geschmacksrichtungen erst das Reine und Echte mühsam herausringt, wo man das wahrhaft Schöne und Künstlerische noch gar nicht kennt, wo die Erkenntniß, die Darstellung und der Genuß der höchsten Kunst und Poesie erst wie ein unbekanntes Land entdeckt und erobert werden muß. Lessing entdeckte dies Land; er stürzte die Unnatur des Pöppels, er wies auf Shakespeare und mit Winckelmann vereint auf die Alten; daher das Mannhafte in ihm, das Kriegerische, das kühn Vordringende; daher ist seine Kritik wesentlich Kritik, d. h. Messen und Vergleichen des Bestehenden mit den Forderungen und Gesetzen der ewig mustergültigen Kunstwerke, Hinüberführen aus dem fremden Lande der Knechtschaft in das Land der ursprünglichen Heimat und Verheißung. Jetzt aber ist die Lage der Dinge eine durchaus andere. Die That Lessing's ist für immer gethan und kann nicht noch einmal gethan werden. Jetzt ist die allgemeine Bildung, wenigstens insoweit sie in Wahrheit den Namen der Bildung verdient, über die allgemeinen Grundsätze und Vorbilder der Kunst und Schönheit längst im Reinen; jetzt ist das

Land nicht erst zu erobern, wir haben das eroberte Land lediglich nur zu behaupten und weiter auszubauen. Die Kritik wird daher zwar auch heute noch nach wie vor die Pflicht haben, unermüdet ihr scharfes Schwert zu ziehen, wo sich eine falsche und verderbliche Geschmacksrichtung ausspreizt, sie muß das goldene Kalb zertrümmern, wo sich Schwache finden, die in den alten Götterdienst zurückfallen; aber das ist im Wesentlichen doch nur negative Kritik. Die wahrhaft productive Kritik besteht heutzutage nur darin, daß wir die Gesetze und die Musterwerke der Kunst immer tiefer verstehen und geschichtlich begreifen lernen. Die Kritik in diesem Sinne ist jetzt nichts Anderes als die Aesthetik der Kunst als solcher und die Charakteristik der einzelnen großen Kunstwerke und Kunstepochen, die Kunst- und Literaturgeschichte. Dies ist der Grund, warum sich sogleich nach Lessing durch Herder und durch die Anregungen der romantischen Schule die Literatur- und Kunstgeschichte und durch Schelling und Solger die Aesthetik oder Kunsttheorie zu einer nie vorher gesehenen Blüthe aufschwingt.

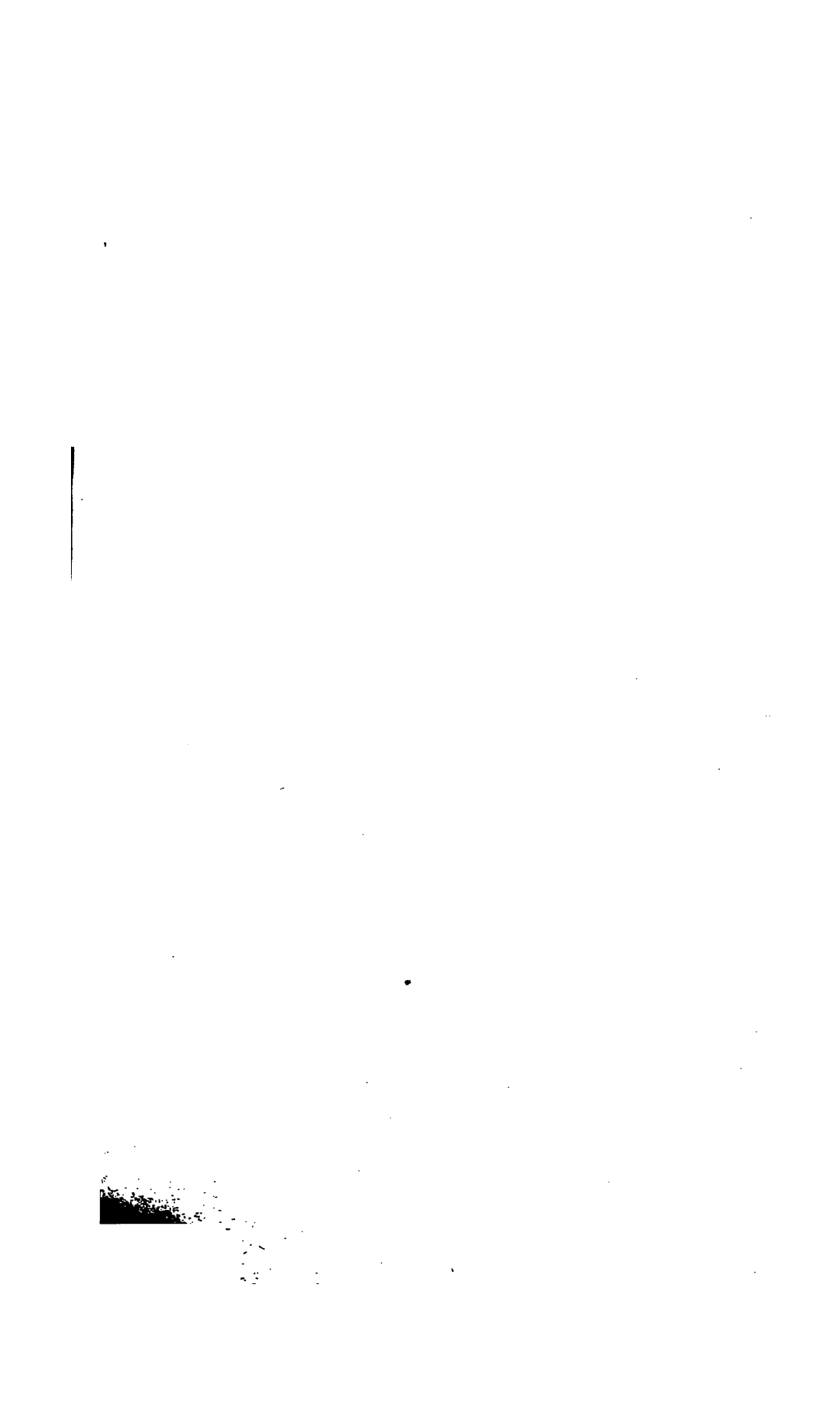
Der Kritiker wird heutzutage immer zugleich Kunsthistoriker sein müssen, und kein Kunsthistoriker wird sich eines dauernden Erfolges rühmen können, der die Geschichte der Vergangenheit nicht zugleich auch als eine Kritik der Gegenwart aufstellt.

1

1

1

Gelegenheitsreden.



Festrede bei der Säcularfeier der Königlichen Kunstakademie zu Dresden.

(1864.)

Wie es dem gebildeten Menschen schon in seinem Einzel-
leben ein unabweisbares Bedürfniß ist, bei besonders wichtigen
Wendungen und Ereignissen fest in sich selbst zu schauen und sich
über das Woher und Wohin seiner Bestimmung klare Rechen-
schaft abzulegen, so drängt sich auch uns in der freudig gehobe-
nen Stimmung des heutigen Tages, an welchem wir die hundert-
jährige Jubelfeier der höchsten Kunstanstalt unseres kunstsin-
nigen und gewerbsleißigen Landes festlich begehen, mit innerster Noth-
wendigkeit die ernste Frage auf, was haben wir gethan, um uns
der hohen Absichten der erlauchten Stifter würdig zu zeigen?
Dürfen wir uns rühmen in einem Jahrhundert, das durch die
höchsten Meister deutscher Wissenschaft und Dichtung recht eigent-
lich das classische Zeitalter der deutschen Literatur und Bildung
geworden ist, auch unsererseits lebendig vorwärts geschritten
zu sein?

Antwort auf diese Frage verlangen, heißt zurückblicken
auf die maßgebenden Grundsätze und Hoffnungen, aus welchen
die Einsetzung unserer Akademie hervorging, heißt untersuchen,
inwieweit dieselben noch in den Schranken gewisser Zeitvorur-
theile befangen waren, und inwieweit es den tiefgreifenden
Wandlungen, welche inzwischen das deutsche Kunstleben in sich

durchlebt hat, gelungen ist, diese Schranken aufzuheben und sich der Verwirklichung des höchsten Kunstideals zu nähern.

Die Gründung der Dresdener Kunstakademie fiel in eine sehr entscheidende Lage des deutschen Kunstlebens.

Es ist der unvergängliche Ruhm unseres erhabenen Fürstenhauses, den ersten Grundstein zum Wiederaufbau einer neuen deutschen Kunst in einer Zeit gelegt zu haben, da die deutsche Kunst durch die schrecklichen, das innerste Mark der deutschen Volkskraft verzehrenden Verheerungen des dreißigjährigen Krieges und durch die kurz darauf hereinbrechende Uebermacht der französischen Rococokunst fast bis auf den Namen vergessen und verloren war. Die großartige, in ihrer Zeit beispiellose Kunstliebe August's II. und August's III. schuf die Dresdener Antikensammlung und die unvergleichliche Dresdener Gemäldegalerie. Jetzt im Vollgenuß dieser herrlichen Sammlungen bringen wir uns nicht immer zum Bewußtsein, was für einen gewaltigen Einfluß dieselben auch auf die Verjüngung und Umgestaltung der lebenden Kunst ausübten. Ringsum blühte und prangte der üppigste Rococostil; eben waren der Zwinger und die katholische Kirche erbaut worden, frische und feingedachte Meisterwerke mit allen Vorzügen und Schwächen desselben. Da that sich hier in diesen reichen Werken der griechisch-römischen und italienischen Kunst für die deutsche Bildung eine völlig neue und ungeahnte Welt auf; noch niemals waren diesseits der Alpen solche Schätze gesehen worden. Wir belauschen den ersten Jubelruf der aus der begeisterten Anschauung dieser großen Kunstwerke neu erstehenden reineren Geschmacksrichtung, wenn Winckelmann in seiner 1756 zu Dresden geschriebenen Erstlingschrift freudig ausruft: »Die reinsten Quellen der Kunst sind geöffnet; glücklich ist, wer sie findet! Diese Quellen suchen, heißt nach Athen reisen, und Dresden wird nunmehr Athen für die Künstler.« Wir sehen die ersten tiefgreifenden Wirkungen dieser neuerstehenden reineren Geschmacks-

richtung, wenn Winckelmann bereits in derselben Erstlingschrift, welche man treffend mit Luther's Reformationsthesen verglichen hat, das große, im höchsten Sinne epochemachende Wort ausspricht, der einzige Weg, groß, ja womöglich unnachahmlich zu werden, sei die Nachahmung der Alten, d. h. derselbe Weg, welchen auch Michel Angelo, Raffael und Poussin einst eingeschlagen. Und wir sehen dieselben tiefgreifenden Wirkungen, wenn zu gleicher Zeit Raffael Mengs, groß geworden unter der anziehenden Macht derselben reichen Kunstschätze, als ausübender Künstler Werke schafft, die zwar aller genialen Ursprünglichkeit bar und darum kalt und empfindungslos sind, nichtsdestoweniger aber die weitwirkende geschichtliche Bedeutung haben, von der französischen Tagesmode wieder auf die hehren Urbilder der Antike und der großen Italiener zurückzugehen.

Unter dem Eindrucke dieses gewaltigen Umschwunges wurde durch die hochherzige Huld des Kurfürsten Friedrich Christian und seiner Gemahlin Maria Antonia und des erlauchten Prinz-Administrators Xaver 1764 die Akademie der bildenden Künste in Dresden gestiftet. Die geläuterten neuen Einsichten und Bestrebungen sollten breiteren Boden gewinnen, sollten fortan die Richtschnur des heranwachsenden jungen Künstlergeschlechts werden. Christian Ludwig von Hagedorn, welcher sich in seinen noch immer lesenswerthen Betrachtungen über die Malerei als ein eifriger und kundiger Anhänger der neuen Richtung bethätigt und bewährt hatte, war die leitende Seele der jungen Stiftung. Wenn Hagedorn in seinen amtlichen Berichten wiederholt ausspricht, daß es gelte, eine eigen deutsche Kunst zu schaffen, und wenn Hagedorn bei den in seine Hände gelegten Berufungen der Professoren vorzugsweise deutsche Künstler ins Auge faßt, während noch überall französische und italienische Künstler ihre unbeschränkte Herrschaft behaupteten, so ist klar ersichtlich, daß der neugegründeten Akademie zunächst die Aufgabe gestellt war, eine streitende Kirche zu sein.

Keine andere Kunstakademie Deutschlands hat so stolze und so geschichtlich bedeutende Anfänge. Die deutschen Kunstakademien ohne Ausnahme waren nur Pflanzschulen des französischen Zopfstils; die Dresdener Kunstakademie hatte den festen Zweck, das Ihrige dazu beizutragen, diesen Zopfstil zu stürzen.

Es eröffnet sich ein Blick von überraschender Sehweite in dem tiefen und engen Zusammenhange der kunstgeschichtlichen Bewegungen mit dem allgemeinen Bildungsleben der Zeiten und Völker, wenn wir uns erinnern, daß zu derselben Zeit, als Winckelmann und Raffael Mengs in den bildenden Künsten gegen den französischen und italienischen Zopf kämpften, Lessing in der deutschen Dichtung und Gluck in der deutschen Musik denselben ruhmreichen und erfolgreichen Kampf führten.

Bald verbreitete sich durch den unermesslichen Einfluß Winckelmann's die neue Kunstrichtung durch ganz Europa. Und doch können wir uns nicht verhehlen, daß auch in ihr eine Einseitigkeit der ärgsten Art lag. Sie war im Recht gegen Das, was sie verneinte; aber sie war engherzig und unkünstlerisch in Dem, was sie bejahen und erreichen wollte. Sie war so ganz ausschließlich antikisirend, daß selbst die besten italienischen Meister des sechzehnten Jahrhunderts, daß selbst Raffael vor dieser schroffen Ausschließlichkeit zurücktreten mußten; auch auf die Malerei übertrug man einseitig die Gesetze statuarischer Zeichnung. Von dem geistigen Urgrund alles künstlerischen Schaffens, von dem eigenen Inneren des Künstlers, und der Bedingtheit der künstlerischen Empfindung und Formengebung durch die Verschiedenheit der einzelnen Kunstarten und der obwaltenden Zeit- und Nationalverhältnisse war nirgends die Rede. Die bildende Kunst war reiner und hoheitsvoller in ihren Formen geworden; aber in ihrem innersten Kern war sie Nichts als todte philologische Nachahmung, ohne Seele und Empfindung, ohne Frische und Ursprünglichkeit; dem Leben und

den Forderungen der Gegenwart und Wirklichkeit stand sie fremd und inhaltslos gegenüber.

Frisch aufstrebend wie das große Zeitalter war, konnte die lebendigste Gegenwirkung und Fortbildung nicht ausbleiben.

Es kam jene entscheidende Wendung, welche wir als das Wiederaufleben der neuen deutschen Kunst zu bezeichnen gewohnt sind. Zunächst durch Carstens und dessen Freunde und Gefinnungsgenossen; die höchste Blüthe dieser Richtung ist der wiedergeborene Hellenismus Schinkel's und Thormaldsen's. Sodann jener gewaltige Aufschwung der Malerei, welcher seine erste durchgreifende Thätigkeit in der Casa Bartholby und in der Villa Massimi in Rom und darauf am glänzendsten und mächtigsten in jenen großartigen Kunstschöpfungen entfaltete, welche der nie genug zu preisende Hochsinn König Ludwig's I. in München hervorrief.

Was war der unendliche Fortschritt dieser großen Epoche? Der geistige Urgrund, die Innerlichkeit und Innigkeit des künstlerischen Schaffens war wiedergefunden; in lebendiger Begeisterung schuf der Künstler wieder aus dem eigenen Herzen. Die Kunst war von der fesselnden Zwingherrschaft der Antike, die Malerei insbesondere von dem fesselnden Uebergewicht der bildnerischen Formen erlöst. Mochten die Begründer und Meister der neuen deutschen Malerei, namentlich in ihrer ersten Zeit, im Streben nach dem eigenartig Malerischen allerdings nicht sowohl auf die Glanzzeit der Renaissance, sondern mit scharf betonter Vorliebe nur auf den streng kirchlichen Stil der vorraffaelischen Schulen zurückgreifen und sich dadurch zuweilen mehr als nöthig und statthast war, in jene Enge und Befangenheit des mittelalterlichen Empfindens und Darstellens bannen, welche ihnen von Seiten der Gegner den Spottnamen der Nazarener zuzog, und mögen auch Diejenigen, welche in einzelnen dieser Werke die volle Farbenwirkung und die packende Anschaulichkeit und Ueberzeugungskraft missen, bis auf einen

gewissen Grad Recht haben, für immer werden die Schöpfungen Cornelius', Overbeck's und Schnorr's unter die bewunderungswürdigsten Kunstleistungen aller Zeiten gezählt werden. Man wußte und fühlte fortan wieder, das Wesen der Kunst sei nicht ein starres und inhaltloses, rein äußerliches Formenideal, sondern der ideale und harmonische Ausdruck des tiefsten Gemüthslebens, das in sinnlich schöner Form verkörperte Empfindungsvermögen der eigenen Zeit und Volksthümlichkeit. Wie in den großen Kunstzeiten des Alterthums und des Mittelalters trat die Kunst wieder zu den großen Anschauungen und Empfindungen der Religion und Geschichte in den engsten und lebendigsten Zusammenhang. Mit einem Wort, das Schöpfungsgeheimniß des großen historischen Stils, der seit Jahrhunderten verlorene hohe und unverbrüchliche Begriff der künstlerischen Monumentalität war wiedererobert.

Alle wirklich lebensfähigen Kunstrichtungen der Gegenwart stehen unter dem Segen dieses belebenden Einflusses. Der Architekt sowohl wie der Bildhauer; nicht nur der Historienmaler, sondern auch der Genremaler und der Landschaftsmaler. Im Zeichen dieses Idealismus wollen wir siegen; im Zeichen des echten und wahren Idealismus, der nicht, wie die platten Naturalisten meinen, die Verneinung und Verläugnung, sondern die Vertiefung und Verklärung der Natur ist.

Und welche Stellung nahm zu diesen großen Kämpfen und Bewegungen des deutschen Kunstlebens unsere Akademie ein?

Gestehen wir es ohne Rückhalt, unsere Akademie verhielt sich zunächst völlig theilnahmslos und ablehnend, um nicht zu sagen, feindlich. Verurtheilen wir dieses Verhalten nicht allzu hart; auch alle anderen deutschen Akademien waren anfänglich ebenso theilnahmslos. Waren doch jene großen Kämpfe nicht bloß außerhalb der Akademien, sondern ganz offen und unmittelbar gegen dieselben geführt worden!

Ja, wir müssen es leider hinzufügen, selbst als in München, Düsseldorf und Berlin die neue Kunst auch in den Akademien bereits feste Wurzeln geschlagen hatte, verharrete die Dresdner Akademie noch lange Zeit in den zähen Ueberlieferungen und Gewöhnungen jener älteren Kunstweise, welche jetzt unter dem Namen der akademischen in verdienten Verruf gekommen ist.

Doch mit freudiger Genugthuung können wir sagen, daß seit länger als drei Jahrzehnten auch das sächsische Kunstleben nicht nur dem Kunstleben aller anderen deutschen Länder völlig gleichsteht, sondern daß wir uns gar mancher Künstler zu rühmen haben, welche überall in erster Linie genannt werden, wo man ein Herz hat für das Wohl und das Wehe deutscher Kunstentwicklung.

Es ziemt mir nicht, die Meister zu nennen, deren Namen uns Allen auf der Lippe schweben. Ich nenne nur den Namen eines großen Todten, ich nenne nur den Namen Rietschel's.

Aber gestattet ist mir, auf die schwerwiegende Thatsache hinzuweisen, welche gute Stätte seit dieser Zeit die Pflege der großen monumentalen Kunst auch in Sachsen gefunden hat.

Zuerst die Ausführung umfassender Freskomalereien im Thronsaal des königl. Schlosses durch Bendemann. Sodann die Errichtung großer öffentlicher Bauwerke. Unstreitig gehören das Dresdner Theatergebäude und das Neue Museum zu den schönheitvollsten und vollendetsten Schöpfungen der gesammten neueren Baugeschichte. Im bewußten Gegensatz gegen den engen Hellenismus Schinkel's und gegen den rathlosen Eklekticismus der Münchner Bauten griff Semper mit unbeirrbarer Sicherheit wieder auf die reinen und bildsamen, den Baubedürfnissen unserer Zeit am meisten entsprechenden Formen der italienischen Hochrenaissance zurück und suchte diese selbständig weiter zu bilden. Und in echt monumentaler Weise boten diese großen Bauwerke zugleich den Schwesterkünsten, der Bildnerei und Malerei, die reichste Gelegenheit, sich in gleicher Monumentalität

zu entfalten und zu bethätigen. Es ist die Grundbedingung aller gedeihlichen Kunstentwicklung, daß die drei bildenden Künste in lebendigem Zusammenwirken sich ihrer inneren Einheit und Zusammengehörigkeit bewußt bleiben; wo das Gefühl dieser inneren Einheit schwindet, verliert sich die Architektur in das kahle Handwerk, und die Bildnerei und Malerei verlieren an innerem Gehalt und an stilistischer Strenge.

Und mit ehrfurchtsvoller Dankbarkeit blicken wir zu Sr. Majestät, unserem allergnädigsten König, daß unter Seiner segensreichen Regierung mit hoher ständischer Bewilligung der Fond für öffentliche Kunstzwecke gegründet wurde, dessen Bestehen und Wirken in hehrer Vorbildlichkeit laut die Lehre predigt, daß die Kunst nicht eine eitle Ergößlichkeit, nicht ein entbehrlicher Luxus, sondern vielmehr die wesenhafte Wurzel und Blüthe aller höheren menschlichen Bildung und Daseinsbefriedigung und als solche ein lebendiges und unverbrüchliches Anliegen des gesammten Staats- und Volkslebens sei. Bereits liegen in Bildnerei und Malerei sehr erfreuliche Ergebnisse vor. Gegenüber dem zersplitternden Tagesmarkt galt es insbesondere auch, der Malerei, soweit dies in den Kräften des Staates steht, wieder die Möglichkeit inhaltsvoller Kunstaufgaben zu sichern. Im engen Kreis verengert sich der Sinn, es wächst der Mensch mit seinen größeren Zwecken. Und wie für die Kunst selbst, so können auf die Dauer auch für Staat und Volk die wohlthätigsten Folgen nicht fehlen. Die künstlerische Ausschmückung der Kirchen und öffentlichen Gebäude, der städtischen Plätze und Straßen ist trefflich geeignet, den im Volke fast erstorbenen Kunstsinne wieder zu wecken und mittelbar und unmittelbar auf Handwerk und Gewerbfleiß bildend und veredelnd hinüberzugreifen.

Angeblicks dieses frischen Lebens, meine ich, haben wir allen Grund, uns des heutigen schönen Tages zu freuen. In

unserer Akademie feiern wir zugleich einen guten Theil der Errungenschaften und Hoffnungen der heutigen deutschen Kunst.

Das Ziel, das der deutschen Kunst der Gegenwart durch diesen wiedergewonnenen Begriff der künstlerischen Monumentalität gestellt ist, ist das unbezweifelbar richtige; denn es ist das von allen großen Kunstzeiten erkannte und erstrebte. Sache der Künstler ist es, dieses hohe Ziel nimmer aus dem Auge zu lassen und mit dem tiefsten sittlichen Ernst danach zu ringen, es mehr und mehr zu verwirklichen.

So kehrt der Schluß dieser Rede wieder in ihren Anfang zurück. Die würdigste Festfeier des heutigen Tages ist das innige Dankgefühl gegen unser erhabenes Königshaus, das der Kunst immerdar ein gnädiger Schützer und Förderer gewesen, ist das Dankgefühl gegen die hohe Staatsregierung, welche die Angelegenheiten der Kunst und unserer Akademie mit so warmer Umsicht und Fürsorge verwaltet und leitet. Und die würdigste Festfeier des heutigen Tages ist die ernste Einkehr des Künstlers in sich, die gewissenhafte Selbstbesinnung auf die Würde und Weihe seiner hohen Bestimmung.

Der heutige Künstler wird nicht, wie in den glücklichen Zeitaltern naturwüchsigter Kunstblüthe, von der allgemeinen Zeitstimmung gehoben und getragen, und es wird in Leben und Denkart noch gar gewaltiger geschichtlicher Wandlungen und Entwicklungen bedürfen, bevor eine solche seltene Gunst der Umstände wieder eintritt. Um so unablässiger hat der Künstler über sich zu wachen, daß er von diesen Irrungen und Hemmnissen einer unkünstlerischen Gegenwart und Wirklichkeit nicht beirrt und erdrückt werde. Mehr als je gilt auch hier das Wort des alten Dichters, daß vor die Tüchtigkeit die unsterblichen Götter den Schweiß setzten.

Das Reich der Kunst ist weit. Wie die einzelnen Künste

selbst, so stehen auch insbesondere innerhalb der Malerei Historie, Genre und Landschaft in gleicher Weise im Dienste des weltgeschichtlichen Geistes. Aber in jeglicher Kunstart und Kunstgattung ist der Künstler nur insoweit in Wahrheit Künstler, als er der Träger und Priester der ewigen und unverleglichen Ideen und Formgesetze des Guten, Wahren und Schönen ist.

Bei Enthüllung des Denkmals von Karl Maria v. Weber.

(1860.)

Endlich ist der feierliche Augenblick gekommen, den wir so lange ersehnten. Wir stehen vor dem Ehrendenkmal Karl Maria's v. Weber.

Ein früher Tod überraschte den großen Künstler mitten in der Vollkraft seiner schöpferischen Thätigkeit auf einer Reise in London. Achtzehn Jahre ruhten seine irdischen Ueberreste in fremder Erde. Im December 1844 wurden sie der Heimath zurückgegeben und auf dem hiesigen katholischen Kirchhof feierlich bestattet. Am frischen Grabe gelobten sich edle Männer, dafür zu wirken, daß ein Standbild in Erz auch der ferneren Nachwelt bekunde, wie theuer Weber dem deutschen Volke gewesen.

Heut ist die alte Schuld gelöst. Die huldvolle Gegenwart Sr. Majestät des Königs und des erhabenen königlichen Hauses, die ehrende Theilnahme der höchsten Behörden des Staates und der Stadt, der freudige Zudrang von Tausenden, die begeisterte Mitwirkung der Sänger und Musiker Dresdens zur Verherrlichung dieses Festes bezeugen laut und bedeutsam, wie verehrt und unverlöschlich das Gedächtniß des Gefeierten in allen Ständen und Geschlechtern des deutschen Volkes lebt.

Und wie könnte es auch anders sein!

Wohl haben Mozart und Beethoven das Recht höchsten Ruhmes, wenn von der Herrlichkeit deutscher Musik die Rede ist. Aber ein großer ursprünglicher Zug ist Weber eigen und ausschließlich angehörig, der ihn zum Liebling des gesammten Volkes macht und seine Schöpfungen leben und wirken läßt, so lange das deutsche Gemüth lebt. Weber ist der volksthümlichste, der deutscheste unserer großen Tonichter.

Derselbe schlichte, innige, schwärmerische und doch thatkräftige Sinn, der zur Zeit der Napoleonischen Weltherrschaft in Kunst und Dichtung die Romantiker hervorrief, fand in Weber seinen tiefsten und großartigsten Ausdruck. In langer Jugendzeit hatte Weber tastend und suchend die verschiedensten Richtungen und Tonweisen angeschlagen, er hatte keine gefunden, in welcher seine volle Eigenthümlichkeit lag. Da entzündeten die großen Bewegungen der Zeit blitzartig seinen Genius. Mit seinen gewaltigen Melodien stürmte Deutschlands Jugend in den letzten großen Freiheitskrieg, mit seiner gewaltigen Schöpfung »Kampf und Sieg« feierte Deutschland am mächtigsten und ergreifendsten seine nationale Wiedergeburt. Und als in den ersten Jahren des langentbehrten süßen Friedens die einschmeichelnden Melodien der Italiener die deutschen Bühnen beherrschten, da war es vor Allem Weber, welcher dem Fremden gegenüber das Banner der deutschen Musik aufrecht erhielt und zum glänzendsten Siege führte.

Und was war das Erobernde und Sieghafte, das Weber in unsere deutsche Musik brachte? Es war der Drang nach dem Naturwüchsigem und Volksthümlichen. Was die romantischen Dichter wollten, aber nicht konnten, das wollte der große Tonichter auch, und konnte es. Der »Freischütz«, die erste rein deutsche Oper, führte uns hinein mitten in die ewig junge altdeutsche Volksfage mit ihrem Zauberglauben und ihrer holden Wald- und Naturfrische; »Euryanthe«, die große, stilvolle, roman-

tische Oper, umfängt uns mit dem unverlierbaren Reiz mittelalterlicher Minne und Ritterlichkeit; in »Preciosa« ersteht die süße Lust des ungebundenen Wander- und Bagabundenlebens, im »Oberon« die liebliche Wunderwelt des Feen- und Elfenmärchens. Und dies Alles geschieht mit einer Kraft der dramatischen Charakteristik und mit einer Anmuth und Fülle der reichsten Melodiengestaltung, daß wir in Wahrheit sagen können: Was individuelle Färbung, was Localton in der Musik ist, das haben wir erst durch Weber erfahren und empfunden. Weil Weber so unmittelbar aus der Volksphantasie schöpfte, drang er so tief in das Volk ein. Weil Weber das geheimste und tiefste Sehnen der Vaterlandsliebe, die schlichte Innigkeit und Naturfreude, die sinnige Romantik des deutschen Volksgemüthes in der gehaltvollsten, klangreichsten und faßlichsten Melodie aussprach, fand sich das deutsche Volksgemüth in Weber wie in keinem anderen seiner großen Ländichter wieder.

Dieser Grundgedanke war es, den der berühmte Bildner dieser Statue durchführte, als er Weber darstellte, die Linke auf das Notenpult gestützt, in der rechten die Rose und der deutsche Eichenzweig, und das Haupt in milder Neigung nach oben gewendet, gleichsam den Tönen lauschend, die ihm aus höherer Geisterwelt herüberklingen.

Darum ist auch der Standort dieser Statue dem Wesen des Gefeierten tief entsprechend. Das Gesicht ist der Kunststätte zugekehrt, deren Stolz und Ruhm er war; im Hintergrund die grüne Natur, ringsum die weihevollen Stimmung der Ruhe, der Abgeschlossenheit, der in sich gesammelten Stille.

Und doch mischt sich in die volle Festfreude ein ununterdrückbares Gefühl der Wehmuth. Der Meister, der diese Statue geschaffen hat, ist, von Krankheit gefesselt, nicht unter uns. Aber durch sein Werk spricht er zu uns; durch sein Werk, das innerhalb des vollsten plastischen Stilgefühls in dem weichen

und harmonischen Fluß seiner Linien ein Stück Musik in sich selbst trägt.

So falle denn die Hülle des Standbildes, das wir fortan der liebenden Pflege und Obhut der kunstfinnigen Bewohner Dresdens übergeben. Sie falle, auf daß Allen sichtbar werde das Denkmal, das wir zu Ehren des großen deutschen Dondichters errichtet haben, zu Ehren des großen und unvergeßlichen Karl Maria v. Weber.

Bei der Enthüllung des Gellertdenkmals in Gaiinichen.

(1865.)

„Die Stätte, die ein guter Mensch betrat,
Ist eingeweiht; nach hundert Jahren klingt
Sein Wort und seine That dem Enkel wieder.“

Unwillkürlich müssen wir dieses schönen Goethe'schen Spruches gedenken in dem feierlichen Augenblicke, da wir hier in der Geburtsstadt Gellert's das Ehrendenkmal Gellert's festlich enthüllen.

Was ist es, das uns zur Errichtung dieses Standbildes drängte? Was ist es, das uns Alle, die wir hier versammelt sind, mit der gleichen weihervollen Stimmung und Empfindung durchdringt und erhebt?

Es ist das dankbare Angedenken an den größten Sohn dieser Stadt, der durch die Kraft seines Geistes und Herzens sich zu einer Höhe der geschichtlichen Bedeutung emporhob, daß ihn seine Zeitgenossen bewundernd den Praeceptor Germaniae, den Lehrer Deutschlands, nannten, und daß auch wir noch, obgleich vertieft und bereichert durch die tiefgreifenden Errungenschaften unserer großen classischen Literaturepoche, nach wie vor in ihm einen der ersten und wirksamsten Begründer und Förderer unserer gesammten Bildung, Sitte und Denkart verehren.

Als Gellert in die deutsche Literatur trat, waren die schweren Wunden, welche der schreckliche dreißigjährige Krieg Deutschland

geschlagen hatte, noch immer nicht völlig vernarbt. Deutschland, das soeben noch die große That der Reformation gethan, war durch diesen Krieg in eine Barbarei zurückgesunken, die es zum Spott und Hohn aller anderen Länder machte. Und als allmählig neuer Wohlstand aufblühte und mit diesem aufblühenden Wohlstande sich auch wieder Sinn für Zucht und Sitte, Bedürfniß nach tieferen geistigen Anliegen regte, da hielt die Dichtung nicht gleichen Schritt mit der Wissenschaft. Schon erfüllte Leibniz ganz Europa mit seinem Ruhm, schon waren Thomafius und Wolff aufs Emsigste bemüht, die Forschung und Einsicht der Wissenschaft auch zum Allgemeingut der allgemeinen Bildung zu machen; die Dichtung, die doch recht eigentlich auf das tiefste Leben und Weben der eigenen Volksthümlichkeit angewiesen ist, äffte nur französische Vorbilder nach, wie die deutschen Höfe und der deutsche Adel französische Sprache und Sitte nachäfften. Seit Luther war Gellert der Erste, welcher es wagte, in der Dichtung wieder von ganzem Herzen ureigen deutsch zu sein, Volksschriftsteller und Volksdichter im höchsten und schönsten Sinne, der unmittelbare Ausdruck seiner Zeit und Stammesart, der Erwecker und Befruchter des deutschen Volksgemüths.

Gellert wie kein Anderer löste dem deutschen Bürgerthume die Zunge; dem Bürgerthume, wie es schlicht religiös, tüchtig und ehrbar war und darum nach gesunder Gestaltung der Sitte und Denkart strebte.

Das innerste Wesen Gellert's war schlichte Demuth und Frömmigkeit, lebendige und gemüthswarme Religiosität des Herzens. Von Kindheit auf lebte das tiefste Gefühl für Tugend und Gottesfurcht in ihm; die unausgesetzten körperlichen Leiden seiner späteren Jahre stimmten ihn nur noch weicher. Man muß die Lebensbeschreibungen Gellert's lesen, um diese reine und edle Persönlichkeit von Grund der Seele liebegewinnen. Wir lächeln über manches Enge, Beschränkte, Schwächliche

und Empfindende an ihm, wir beklagen den verzehrenden Trübsinn, an welchem sein Mannesalter krankte; aber er war trotz alledem eine bedeutende und vorstrebende Natur; schwunglos, aber herzlich; nüchtern, aber mild und zartfühlend; bescheiden, aber fest und sicher; ängstlich und furchtsam, aber ernst und voll großer Zwecke; gedrückt und in sich gekehrt, aber voll reinsten Menschenliebe und den Blick immer auf das Allgemeine gerichtet.

Am wirksamsten unter allen Werken Gellert's sind von jeher seine Fabeln und seine komischen Erzählungen gewesen. Von Grund aus heimisch, unmittelbar aus der nächsten Gegenwart und Wirklichkeit, aus den alltäglichen Vorfällen des menschlichen Lebens genommen, in treuherzigem, allgemein faßlichem, echt volksthümlichem Ton vorgetragen, drangen sie auch wieder unmittelbar in alle Schichten des Volkes. Manchmal stört uns freilich in den lehrhaften Nutzenwendungen das geschmacklose Böpfchen platten Moralisirens; aber die menschlichen Schwächen und Unarten sind mit einer so harmlosen, liebenswürdigen, kindlich gutmüthigen, ehrbaren, neckend schalkhaften Satire geschildert, daß die Figuren und Sprüche der Gellert'schen Fabeln bald im ganzen Volke in Ernst und Scherz sprichwörtliches Ansehen gewannen. Gellert's Fabeln und Rabener's Satiren waren für unsere Urgroßväter und Großväter wie eine weltliche Hauspostille. Gellert's Fabeln verbreiteten sich überall hin, soweit die deutsche Zunge reicht; tief in den Thälern von Welschtirol, wohin kaum noch eine deutsche Bibel dringt, findet man Gellert's Fabelbuch. Und auch noch heute bewahren diese Fabeln ihre unzerstörbare Anziehungskraft. Es gehört wahrlich nicht zu den löblichen Eigenschaften heutiger Erziehungskunst, wenn sie die kernhafte Nahrung Gellert's durch modische Spielereien ersetzen will, welche nicht werth sind, neben Gellert genannt zu werden.

Und nicht minder theuer und unverlierbar ist dem deutschen Volke Gellert als geistlicher Liederdichter geworden. Gesänge, wie jener Morgengesang »Mein erst Gefühl sei Preis und Dank«, oder das Weihnachtslied »Das ist der Tag, den Gott gemacht«, oder das Osterlied »Jesus lebt, mit ihm auch ich«, oder andere Lieder, wie »Wie groß ist des Allmächtigen Güte«, »Wenn ich o Schöpfer Deine Macht«, »Auf Gott und nicht auf meinen Rath«, »Nach einer Prüfung kurzer Tage« werden leben, so lange evangelische Christen leben.

Selbst Gellert's Lustspiel und Romandichtung, so veraltet und fast unlesbar sie uns jetzt dünkt, stand in demselben Zuge seiner ureigen deutschen, echt volksthümlichen Natur und Gesinnung. Es waren echt deutsche Familiengemälde ihrer Zeit und Umgebung, Darstellungen innerer sittlicher Kämpfe, Mahnungen zur Tugend und Herzensreinheit.

Man kann die tiefgreifende Wirksamkeit Gellert's nicht besser schildern, als es Goethe gethan hat. Als Jüngling schrieb er: »An Gellert, an Tugend und an Religion glauben, ist bei unserem Publico Eins«, und noch als Greis sagte er in »Dichtung und Wahrheit«, Gellert's Schriften seien für lange Zeit das Fundament der sittlichen Cultur der Deutschen gewesen.

Daher die beispiellose Verehrung, mit welcher die Zeitgenossen zu Gellert emporblickten. Wer weiß nicht von jenen rührenden Zügen, mit welchem sie ihm ihre Huldigungen darbrachten? Prinz Heinrich von Preußen schenkte dem kranken, bewegungsbedürftigen Dichter sein Pferd, das er in der Schlacht bei Freiberg geritten, und als dieses gestorben, ersetzte es der Kurfürst von Sachsen durch ein neues. Ein preussischer General verschonte im siebenjährigen Kriege die Stadt Hainichen mit Einquartierung, lediglich, wie er ausdrücklich sagte, aus Wohlwollen gegen Professor Gellert und dessen Schriften. Friedrich der Große, sonst den deutschen Literaturbewegungen völlig ab-

gewendet, nannte Gellert den weisesten aller deutschen Gelehrten. Ein armer Bauer fuhr im Anfang eines strengen Winters einen Wagen voll Brennholz vor Gellert's Thür und ersuchte ihn, dasselbe als Zeichen der Erkenntlichkeit anzunehmen. Als Gellert einmal aus Karlsbad zurückkehrte, küßte ihm die Magd eines Postmeisters unaufhörlich die Hände, weil er der Mann mit dem großen Ruhm sei, der die schönen Bücher geschrieben.

Einst hatte Gellert in heiliger Rührung gesungen: »O Gott, wie muß das Glück erfreuen, der Retter einer Seele sein!« Diese tiefste Freude war Gellert in reichstem Maße zu Theil geworden. Er war der Seelsorger, der Gewissensrath seines ganzen Volkes und Zeitalters.

Der volksthümliche Ton, welchen Gellert angeschlagen, wurde durch Lessing, Goethe und Schiller zu reinster Kunstvollendung emporgeführt. Unsere staatlichen und gesellschaftlichen Zustände sind freier und gesunder geworden. Die Ziele, welche sich jetzt das deutsche Volksleben stellt, sind weiter und höher. Was Wunder daher, daß jetzt gar Mancher meint, auf Gellert vornehm herabblicken zu dürfen. Die gerechte geschichtliche Einsicht wird niemals in diese dünnelhafte Verkennung Gellert's einstimmen.

Und so lassen Sie mich mit einem deutschen Dichterworte schließen, wie ich mit einem deutschen Dichterworte begonnen habe. Von Gellert vor Allem gilt das Wort Schiller's:

Denn wer den Besten seiner Zeit genug
Gethan, der hat gelebt für alle Zeiten.“

Bei der Enthüllung des Winkelmannsdenkmals in Dresden.

(1872.)

»Denn er war unser!« Dieses Wort rief Goethe seinem verewigten großen Freund Schiller nach, als die Bühne zu Weimar im Mai 1815 den zehnjährigen Todestag Schiller's in pietätvoller Erinnerung feierte. Wir unsererseits können dies stolze Wort auf Winkelmann anwenden.

Der Entschluß der Dresdner Künstlerschaft, den hundertjährigen Todestag Winkelmann's durch ein aus ihrer Mitte hervorgegangenes ehernes Denkbild zu ehren, ist aus dem frohen Bewußtsein entsprungen, daß auch Winkelmann selbst jederzeit dankbar aussprach, daß wesentlich in Dresden die Anfänge Winkelmann's liegen, daß Dresden recht eigentlich die geistige Geburtsstätte Winkelmann's, die Wiege seiner werdenden Größe und geschichtlichen Bedeutung war.

Erst in Dresden erkannte Winkelmann fest und klar seinen inneren Beruf, der bisher nur dunkel in ihm gegährt hatte; in Dresden that er seine erste große schriftstellerische That, deren Grundanschauung ihm unwandelbar der Leitstern seines ganzen Lebens geblieben ist.

Unter ungünstigeren Verhältnissen, unter widrigeren Schicksalen hat nie ein geschichtlicher Heroß seine geschichtliche Mission

angetreten, als Winckelmann. Er, der von der Natur bestimmt war, der begeisterte Erkenner und Verkünder des Schönen zu werden, hatte seine Jugend verleben müssen im Druck und in der Niedrigkeit eines armen Schuhlickersohnes. Er, dessen Seele nach der Herrlichkeit der Griechen lechzte, hatte seine Schuljahre in Schulen verbringen müssen, deren Lehrer er später selbst als *ἀνομοι*, d. h. den Musen fremde, bezeichnete, und hatte auf der Universität dem Studium der Theologie obliegen müssen, das ihm innerlich so widerstrebte, daß er am Schlusse seiner Universitätszeit, wie er selbst spottend erzählt, nur mit knapper Noth ein sehr kahles Theologenzugniß erhielt. Und sodann war er in eine Lehrerstelle in einem öden märkischen Landstädtchen gekommen, die so dürftig besoldet war, daß er sich auf die Freistücke der Eltern seiner Schüler gewiesen sah. Aber sein Muth blieb ungebrochen, der Ruf seiner inneren Natur war unbeirrbar. Während er, — so lauten seine eigenen Worte — Kinder mit grindigen Köpfen das ABC lesen ließ, betete er Gleichnisse aus dem Homer, grub in der Nachbarschaft nach Urnen, schaute überall aus, wo sich beachtenswerthe Bilder fanden, träumte von Forscherreisen nach Italien, nach Griechenland und nach Aegypten. Da war es ihm endlich im Sommer 1748 gelungen, bei dem Grafen Büchau in Röthnitz bei Dresden eine Stellung als Bibliothekar zu erlangen. Es war der lockende Anreiz der großen Dresdner Kunstschatze, welche ihn zu der Bewerbung um diese Stelle getrieben hatte. Und an diesen großen Dresdner Kunstschatzen ist Winckelmann Winckelmann geworden.

Dresden war damals der einzige Ort Deutschlands, welcher eine Antikensammlung besaß. Die Aufstellung in den Pavillons des Großen Gartens war äußerst ungünstig. Winckelmann selbst klagt später einmal von Rom aus, daß er das Vorzüglichste der Dresdner Antiken nicht angeben könne, weil sie wie

Heringe gepacket standen, und zu sehen, aber nicht zu betrachten waren. Aber der Sinn Winckelmann's wurde geweckt; das eigenste Wesen griechischer Kunst, ihre stille Einfalt und Großheit zündeten für immer in seiner verständnißinnigen Seele. Und eben war die Gemäldegalerie im vollsten Erblühen; 1753 wurde die Sixtinische Madonna erworben. Wir wissen aus Winckelmann's eigenen Bekenntnissen, wie tief und sinnig er sich auch in diese Welt hineinschaute. Bald siedelte Winckelmann nach Dresden über. Er verkehrte mit Künstlern und Kunstfreunden, mit Deser, mit Lippert, mit Hagedorn; er zeichnete, er trieb Anatomie. Der große Plan seines Lebens war gefaßt. Rührend sagt Winckelmann in einem Briefe aus dieser Zeit: »Gott und die Natur haben wollen einen Maler, einen großen Maler aus mir machen, und beiden zum Troß sollte ich ein Pfarrer werden; nun sind Maler und Pfarrer an mir verdorben, allein mein ganzes Herz hängt an der Kenntniß der Kunst und der Alterthümer.«

Im Jahre 1755 schrieb Winckelmann seine erste Schrift: »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst.« Zwei Ziele treten in dieser Schrift scharf hervor: ein geschichtliches und ein polemisches. Zum ersten Male seit langen Jahrhunderten ist in dieser Schrift die Antike nicht mehr mit der herkömmlichen Brille der Franzosen gesehen, sondern mit dem reinen, klaren, unverfälschten Auge eines wiedergeborenen Hellenen, dem die alten Kunstwerke für Alles, was die Natur in ihn gelegt hatte, nur die antwortenden Gegenbilder sind. Und er, der rings umwogt war vom herrschenden Rococo, das sich soeben im Zwinger und in der katholischen Kirche unvergleichliche Meisterwerke geschaffen hatte, spricht in tiefster und genialster Ursprünglichkeit das große Lösungswort aus, daß der einzige Weg, groß, ja womöglich unnachahmlich zu werden, die Nachahmung der Alten sei, d. h.

derselbe Weg, welchen auch Michel Angelo, Raffael und Poussin eingeschlagen. Treffend hat man diese Schrift Winckelmann's seine »Reformationsthesen« genannt.

Noch in demselben Jahre, im Herbst 1755, ging Winckelmann nach Rom. Er war 38 Jahre alt. Er kam als ein Lernender, und es ist rührend, zu sehen, wie unablässig er bemüht ist, sein Auge zu erziehen und sich über die gewaltigen künstlerischen Eindrücke, die auf Schritt und Tritt auf ihn einbringen, scharf und gründlich Rechenschaft abzulegen. Bald ist er der erste Kunstkenner Roms. Mit Stolz konnte er von sich sagen: »Ich glaube, ich bin nach Rom gekommen, Denjenigen, die Rom nach mir sehen werden, die Augen zu öffnen.«

Die reichste und reifste Frucht dieser begeisterten Studien ist Winckelmann's »Kunstgeschichte«. Sie ist eine der urgewaltigsten Schöpferthaten des menschlichen Geistes. Ein seit Jahrhunderten verlorenes Land wurde wieder entdeckt. Bisher hatte man die alten Kunstdenkmale immer nur ganz ausschließlich antiquarisch betrachtet; Winckelmann weiß, daß es sich in der Kunst nicht bloß um den Inhalt, sondern eben so sehr und noch mehr um die Form handelt. Bisher hatte man die alten Kunstdenkmale ohne geschichtliche Sonderung unterschiedslos zusammengeworfen; Winckelmann sondert scharf die Stilunterschiede der einzelnen Völker und Epochen, verfolgt streng geschichtlich Ursprung, Wachsthum und Verfall der Kunst bei Aegyptern, Etruskern, Griechen und Römern, und erklärt mit bewunderungswürdigem Tiefblick die Ursachen dieses Steigens und Fallens aus den Einwirkungen des Klimas und der Religion, aus den maßgebenden Bedingungen der jedesmaligen allgemeinen Culturzustände. Winckelmann war der Erste, welcher, an Montesquieu geschult, in die Wissenschaft wieder den Begriff der geschichtlichen Entwicklung brachte. Und dies alles geschieht mit einer genialen Sehkraft, welchem ein zweites Beispiel nicht

an die Seite gestellt werden kann. Winckelmann gebot nur über einen sehr geringen Denkmälervorrath. Die Aegineten, die Parthenonswerke, die Werke der Skopas-Praxitelischen Schule waren noch nicht entdeckt. Was ihm als Höchstes galt, der Torso von Belvedere, der Laokoon, der Vaticanische Apollo, die Niobegruppe, die Medicaische Venus, sind jetzt in die zweite Linie herabgedrückt. Und doch wußte Winckelmann eine so volle Anschauung der alten Kunst zu gewinnen, daß, obgleich wir jetzt in allen Einzelheiten genauer unterrichtet sind, doch noch Keiner erstanden ist, der von erhöhtem Standpunkte das erweiterte Gebiet mit gleicher Weihe geschaut und geschildert hätte.

Die Wirkung dieses gewaltigen Werkes war eine unermessliche. Zwar stand Winckelmann in seinem eigenen Zeitalter in erhabener Einsamkeit; nur Lessing vermochte, nach Winckelmann's Vorgange, die Stilunterschiede der bildenden Kunst und der Dichtung, welche Winckelmann nicht ausreichend beachtet hatte, selbständig weiter zu führen. Aber in der nächsten Generation erwuchs die Saat vollkräftig und tausendfältig. Das Alterthum war wieder erstanden in seiner ganzen Herrlichkeit. Wenn F. A. Wolf an Winckelmann rühmt, daß er etwas an den Alten gewonnen habe, was die Philologen von der Gilde meist gar nicht lernen, nämlich den Geist des Alterthums, so ist der große Aufschwung der Philologie, wie er durch F. A. Wolf eingeleitet und begründet wurde, wesentlich auf die großen Anregungen Winckelmann's zurückzuführen. Herder und Frd. Schlegel, welche die griechische Literaturgeschichte schufen, bekennen sich als Winckelmann's Schüler. Und kurze Zeit darauf wandelte auch die Kunst- und Literaturgeschichte des Mittelalters und der modernen Zeit in denselben Pfaden.

Und wäre Goethe's »Iphigenie«, wäre »Hermann und

Dorothea« und die römischen Elegien, wären Schiller's vollendetste Dramen denkbar ohne jenes Schauen und Erkennen plastischer Großheit, welches Winckelmann in die Gemüther gelegt hatte?

Und zumal die bildende Kunst! Wäre Carstens, wäre Thorwaldsen, wäre Schinkel jemals entstanden ohne Winckelmann?

Wohl ist es wahr, daß es eine arge Einseitigkeit ist, wollen wir jetzt die Kunst ausschließlich nur in die Schranken des Griechenthums bannen. Das moderne Empfinden und Bedürfen kann mit diesen, wenn auch noch so großen und schönheitsvollen, so doch auf ein ganz anderes Lebensdasein gebauten Formen nicht mehr auskommen. Es bestand und es besteht zu Recht, wenn die Romantiker wieder in das Mittelalter zurückgriffen, und wenn wir jetzt wieder in die volle Kunst der Renaissance eingetreten sind, die zwar auf den ewig maßgebenden Formen der Antike fußt, diese aber in den Geist der neuen Zeit übersehte und schöpferisch umbildete und fortbildete. Aber wir sollen uns hüten, uns der Antike entwachsen zu meinen. Nur wer die Antike kennt, vermag die Natur groß und klar und schönheitsvoll zu sehen.

In dieser Gesinnung tiefinnigster Dankbarkeit begehen wir die heutige Feier.

Winckelmann schließt seine herrliche Beschreibung des Vaticanischen Apollo mit den Worten, daß er diese Beschreibung als einen Kranz betrachte, den er zu den Füßen des Gottes niederlege, weil er unvermögend sei, sein Haupt zu erreichen. Auch wir weihen dieses Denkmal, das pietätvolle Künstlerhand gebildet hat, nicht in der düsterhaften Meinung, als könnten wir den Ruhm Winckelmann's verherrlichen oder gar erhöhen, sondern wir wollen nur Zeugniß ablegen, daß wir wissen, was wir Winckelmann schulden.

Der Lorbeer wird in wenigen Tagen verwelkt sein, ja selbst das Erz ist vergänglich, aber unverwelkbar und unvergänglich, in Wahrheit aere perennius, ist das Schaffen und Wirken Winckelmann's, das segensreich fortlebt von Geschlecht zu Geschlecht, und das nicht vergehen kann, so lange der Mensch seine höchsten Güter in der idealen Verklärung echter Kunst und Schönheit sucht.

Am Grabe von Julius Schnorr v. Carolsfeld.

(1872.)

Wenige Jahre sind vergangen, da standen wir an derselben geweihten Stätte. Wir trauerten um einen jungen hochgefeierten Künstler, der, ein Meister des Gesanges und der dramatischen Darstellung, mitten in voller Jugendkraft herausgerissen wurde aus seiner ruhmreichen Siegesbahn. Tief ergriffen schauten wir damals auf den greisen Vater, dem sein Stolz und seine Hoffnung in diesem gottbegnadeten Sohn früh in das Grab sank.

Und heute trauern wir um ihn, den verehrten Altmeister. Und die Feierlichkeit der Bestattung und die große Zahl Derer, die gekommen sind, ihm diese letzte Ehre zu erweisen, bezeugt laut und unzweideutig, wie tief und innig wir uns bewußt sind, welch einen seltenen Mann wir in dem geliebten Todten verlieren.

Wohl ist es uns ein Trost, uns sagen zu dürfen, daß er sein schönes und reiches Leben voll und ganz ausgelebt hat, daß er der deutschen Kunst erst entrisen wurde, als die letzten Tage seines hohen Greisenalters seine sonst so unverwüßliche Geistesfrische und nie rastende Thatkraft zu trüben und zu erlahmen begannen; aber wir sind doch nicht minder tief bewegt, denn wir wissen und fühlen in edlem und reinem Schmerz, daß wir in diesem großen Todten nicht bloß einen der edelsten und reinsten Menschen, nicht bloß einen der höchsten Meister

deutscher Kunst, einen der Besten unseres großen Zeitalters begraben, sondern Denjenigen, der in innigster Strebens- und Schaffensgemeinschaft mit seinen großen Kunstgenossen Cornelius und Overbeck der jahrhundertlang verkommenen deutschen Kunst ganz neue Wege und Ziele gezeigt, der in innigster Strebens- und Schaffensgemeinschaft mit seinen großen Kunstgenossen Cornelius und Overbeck eine ganz neue, in ihren Leistungen und Wirkungen unvergilgbare Kunstepoche gegründet hat.

Das ist der höchste Ruhm, den sich der Mensch erringen kann, wenn die Geschichte seines Lebens, weit über die Einzelschranken hinausgreifend, zugleich die Geschichte einer ganzen Zeitströmung, die Geschichte einer epochemachenden Richtung ist, wenn innerhalb seines Gebietes keine große That, kein großes Ereigniß genannt werden kann, mit welchem nicht sein Name in der einen oder der anderen Weise fest und untrennbar verknüpft ist. Und dieser höchste geschichtliche Ruhm gehört Schnorr. Wo immer von jener Epoche des deutschen Kunstlebens die Rede ist, welche wir in gerechter Würdigung ihrer Bedeutung das Wiederaufleben der deutschen Kunst zu nennen gewohnt sind, da ehren und feiern wir sein Angedenken.

Es ist ein großes vielgestaltiges Entwicklungsleben, das sich in Schnorr's langer thatenreicher Künstlerlaufbahn vor Augen stellt. Wie lieblich und anmuthig sind seine frommen Jugendbilder, wie so ganz durchhaucht von dem frischen Frühlingshauch des neuen deutschen Kunstgeistes, wie so innig und schlicht und klar in ihrer schönheitsvollen Künstlerandacht! Noch schüchtern und befangen in Empfindung und Behandlung, und doch wie unwiderstehlich herzzgewinnend durch ihre innere Wahrhaftigkeit, die fern ist von aller sentimentalen Ascetik, an welcher so viele Bilder seiner nächsten Mitstreibenden fränkeln! Und wie trat er, der in Rom alle großen Anregungen der Antike und der süblichen Landschafts- und Menschenwelt, alle großen Anregungen

des vertrauten Verkehrs mit Niebuhr und Bunsen und Cornelius in jugendlich hingebender und doch selbstschöpferischer Begeisterung in sich aufnahm, mit jedem Tage mehr und mehr heraus aus der Enge und Befangenheit seiner ersten romantischen Anfänge! Wie sinnig und groß weiß er in dem großen Freskocyclus der Villa Massimi die anmuthsvolle Heiterkeit der Ariost'schen Dichtung zu monumentaler und doch heiterer Hoheit zu verklären! Wie wunderbar schönheitsvoll und lebenswarm erfaßt er die antike Idylle der Homerischen Naufikaa, die Götterfülle der Homerischen Hymnen! Wie groß gesehen und wie plastisch ausgeführt sind die großen Landschaftszeichnungen aus dem Sabiner- und Albanergebirge, an Hoheit des Stils und an Poesie der Empfindung seine Vorgänger Koch und Reinhart weit überragend! Und wenn wir seine großen Schöpfungen in München betrachten, die Nibelungensäle und die Fresken aus der deutschen Kaisergeschichte, in welch mächtiger Glanzfülle zeigt sich da, namentlich in den Cartons, deren malerische Ausführung leider oft Schülerhänden anvertraut werden mußte, daß es die große Empfindungs- und Formenwelt Raffael's und Michel Angelo's ist, von welcher Schnorr's hohe und reine Künstlerseele getragen wird, wie weiß er die schärfste Naturwahrheit, die kühnsten Wagnisse charakteristischen Seelenausdrucks, das volle Hineingehen in die lebendigste Bewegtheit heldenkräftiger Körpererscheinung so fest und unbeirrt sicher zu verbinden mit der unverbrüchlichen Hoheit des großen historischen Stils, mit der unverbrüchlichen Klarheit und Uebersichtlichkeit streng monumentaler Compositionsweise! Lediglich Schnorr's und Cornelius' Verdienst ist es, daß auch alle anderen Völker, soweit sie überhaupt ernster historischer Kunst zustreben, der Münchner Schule den Preis unbedingtester vorbildlicher Ueberlegenheit zuerkennen. Wo aber finde ich Worte, von Schnorr's letztem

Werk, von seiner Bilderbibel, würdig zu sprechen? Ich erinnere nur an Das, was er in seiner herrlichen Vorrede selbst sagt, daß es ihn drängte, nachdem er Königshäuser und Willen geschmückt hatte, auch Antheil zu nehmen an der Arbeit der Erziehung der Jugend und des Volkes. Schnorr's Bilderbibel ist ein allgemein verbreitetes, ein wahres und echtes Volksbuch, ein löstliches Besizthum der gesammten Nation geworden. Es ist das Ewige und Unwandelbare; in der Sprache ewiger und unwandelbarer Kunstschönheit.

Tief erschüttert stehen wir am Sarge des Dahingeshiedenen! Es trauern nicht bloß seine Freunde, es trauern nicht bloß seine Schüler, denen er allezeit ein zielzeigender, unerschöpflich lebenswürdiger Führer und Leiter war, es trauert die deutsche Kunst, es trauert das deutsche Volk. Aber das Erhebende und Trostreiche in dieser Trauer ist, daß, wenn von irgend einem, so von diesem Todten das Wort gilt: non omnis moriar, ich sterbe nicht ganz.

Seine sterbliche Hülle senken wir in die öde Gruft hinab; sein unsterblicher Geist, sein Schaffen und Wirken, lebt in uns fort immerdar!

Have pia anima!

Ein letzter treuer und inniger Abschiedsgruß Dir, Du unsterblicher unvergeßlicher Meister, Dir, der Du ein so großer und reiner Mensch warst!

Verzeichniß

der

sämmtlichen Schriften Hermann Hettner's.

1

2

3

1843.

De logices Aristotelicae speculativo principio. Doctor-
Dissertation. Halle.

1844.

* Zur Beurtheilung Ludwig Feuerbach's. Wigand's Vierteljahrschrift.
Bd. 2, S. 75—90.

1845.

* Gegen die speculative Aesthetik. Wigand's Vierteljahrschrift. Band 4,
S. 3—41.

Pallade Tritogeneia. Annali dell' istituto archeologico. Vol. XVI.
p. 112.

Neu entdecktes Mosaikbild in Rom. Weferztg. Jahrg. 1845, Nr. 98.

1846.

* Die Neapolitanische Malerschule. Schwegler's Jahrbücher der Gegen-
wart. Jahrg. 1846. S. 109—122.

* Drangsale und Hoffnungen der modernen Plastik. Ebend. Jahrg. 1846,
S. 1003—1039.

Die heutigen Windelmännchen. Ebend. Jahrg. 1846, S. 793—797.

* Der Landschaftsmaler Ernst Willers. Eine Charakteristik. Olden-
burg. C. Sonnenberg.

Herkules und Hebe. Eine Gruppe von A. Zichau in Rom. Weferztg.
Jahrg. 1846, Nr. 101.

1847.

* Zur Charakteristik der neueren Historienmalerei. Schwegler's Jahrb. der
Gegenwart. Jahrg. 1847, S. 32—41.

Anmerkung. Die in den „Kleinen Schriften“ aufgenommenen Abhandlun-
gen sind durch einen Stern (*), die im Buchhandel einzeln erschienenen Werke
durch gesperrten Druck hervorgehoben.

1848.

Vorschule zur bildenden Kunst der Alten. 2 Bde. Oldenburg, Schulze'sche Buchhandl.

Zur Vorschule der bildenden Kunst der Alten. Heidelberger Jahrbücher der Literatur. 41. Jahrg., S. 410—415. (Selbstanzeige.)

Anzeige von: Viehoff, Commentar zu Goethe's Gedichten. Ebend. 41. Jahrg. S. 508—515.

Anzeige von: Danzel, Gottsched und seine Zeit. Ebend. Jahrg. 41, S. 761—771.

Ludwig Feuerbach's Vorlesungen in Heidelberg. Noad's freie deutsche Kirchenzeitung. Jahrg. 1848, Nr. 15.

1849.

Anzeige von: Stephani, Ueber die Laokoongruppe. Heidelberger Jahrb. der Literatur. Jahrg. 42, S. 859—869.

1850.

Die Romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller. Braunschweig, Vieweg und Sohn.

Anzeige von: Welcker, Alte Denkmäler. Zeitschrift f. Alterthumswissenschaft. Jahrg. 8, S. 60—79.

Die Kunst und die Zukunft. Anzeige von Richard Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft. Deutsche Monatschrift. Jahrg. 1850, II. Quart., S. 386.

Anzeige von: Schiller's Anthologie. Herausgegeben von Bülow. Bl. f. literar. Unterhaltung. Jahrg. 1850, Nr. 220 und 221.

*Die altfranzösische Tragödie. Ebend. Jahrg. 1850, Nr. 256—258.

Anzeige von: Danzel, Lessing. Ebend. Jahrg. 1850, Nr. 272—274.

Fanny Lewald, ein Literaturbild. Ebend. Jahrg. 1850, Nr. 308—311.

Anzeige von: Gervinus, Shakespeare. Deutsche Monatschrift. Jahrg. 1850, I. Quartal, S. 222.

1851.

Hebbel und die Tragikomödie. Bl. f. literar. Unterhaltung. Jahrg. 1851, Nr. 12.

Anzeige von: Otto Müller's Roman „Georg Volker“. Ebend. Jahrg. 1851, Nr. 46.

Verzeichniß sämtlicher Schriften Hermann Gertner's. 557

Anzeige von: Bachmayer „Trank der Vergessenheit“. Ebend. Jahrg. 1851, Nr. 112.

1852.

*Goethe und der Socialismus. Pruz, Deutsches Museum. Jahrg. 1852. 2. I. S. 121—132.

Anzeige von: Fanny Lewald, Schottland und England. Bl. f. liter. Unterhaltung. Jahrg. 1852. Nr. 117.

Das Athendäum und die Romantik. Ebend. Jahrg. 1852, Nr. 131.

Wie die Alten ihre Tempel bemalten. Allgem. Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur. Jahrg. 1852, S. 928 bis 936.

Kurze Korrespondenzen aus Athen. Deutsche Reichszeitung. Jahrg. 1852, Nr. 99, 105, 121, 127.

Megaspiläon. Ebend. Jahrg. 1852, Nr. 174 und 175.

Der Ursprung der Kunst. Pruz, Deutsches Museum. Jahrg. 1852, II. S. 172 bis 186.

Anzeige von: Stahr, Weimar und Jena. Bl. f. literar. Unterhaltung. Jahrg. 1852, Nr. 34.

Das moderne Drama. Braunschweig, Bieweg und Sohn.

1853.

*Ludwig Tieck als Kritiker. Bl. f. literar. Unterhaltung. Jahrg. 1853, Nr. 16.

Anselm Feuerbach's hinterlassene Schriften. Bd. 2—4. Herausgegeben mit Vorrede. Braunschweig, Bieweg und Sohn.

1854.

Griechische Reisskizzen. Braunschweig, Bieweg und Sohn.

Robinson und die Robinsonaden. Berlin, W. Herz.

*Ueber Hamlet, eine Skizze. Gutzkow's Unterhaltungen am häusl. Herd. Jahrg. 1854, Bd. 2, S. 88 bis 93.

Anzeige von: D. Müller, Charlotte Adernann. Augsh. Allgem. Btg. Jahrg. 1854, Nr. 47.

Anzeige von: Karl Biedermann, Deutschland im 18. Jahrhundert. I. Thl., Nationalztg., Jahrg. 1854, Nr. 381.

1855.

- *Das neue Museum in Dresden. Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Ztg., Jahrg. 1855, Nr. 84, 86 und 89.

1856.

Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. I. Die englische Literatur von 1660—1770. Braunschweig, Vieweg und Sohn (4. Aufl. 1881).

Die Bildwerke der königl. Antikensammlung zu Dresden. Katalog. (4. Aufl., 1881.)

Zur Geschichte der Dresdner Gemälde-Galerie. Augsb. Allgem. Ztg., Jahrg. 1856, Nr. 195.

Verein für historische Kunst. Ebend. Jahrg. 1856, Nr. 329.

1857.

Das königl. Museum der Gypsabgüsse zu Dresden. Katalog. (4. Aufl., 1881.)

Die Goethe- und Schillergruppe von Ernst Rietschel. Augsb. Allgem. Ztg., Jahrg. 1857, Nr. 9.

*Das Wellington-Denkmal. Ebend. Jahrg. 1857, Nr. 264.

Die deutschen Universitäten und die deutsche Literatur. Ebend. Jahrg. 1857, Nr. 304.

1858.

Belgische Bilder. Dresdner Journal. Jahrg. 1858, Nr. 271.

In Sachen der Dresdner Dreifußbasis. Archäologische Ztg. Bd. XVI, im Anzeiger S. 203—206.

1859.

Aus Dresden. Kunstakademie und Kunstverein. Augsb. Allgem. Ztg. Jahrg. 1859, Nr. 81.

Rietschel's Lutherdenkmal. Ebend. Jahrg. 1859, Nr. 108.

Das Lutherdenkmal in Worms. Ebend. Jahrg. 1859, Nr. 240.

Anzeige von: R. G. Wenzel, Aus Weimars goldenen Tagen. Ebend. Jahrg. 1859, Nr. 305.

Das beabsichtigte Schillerdenkmal in Berlin. Ebend. Jahrg. 1859, Nr. 308.

Verzeichniß sämmtlicher Schriften Hermann Hettner's. 559

* Alfred Rethel. *Nekrolog*. Ebend. Jahrg. 1859, Nr. 364 und 365.

* Ein Bild aus Lessing's Knabenzeit. *Bl. f. literar. Unterh.* Jahrg. 1859, Nr. 32.

Ueber die Persönlichkeit Voltaire's. *Westermann's Illustr. Deutsche Monatshefte*. Bd. VI, S. 70—78.

Ueber die Persönlichkeit Rousseau's. Ebend. Bd. VII, S. 55—60.

Friedrich Melchior Grimm. *Brug, Deutsches Museum*. Bd. IX, Nr. 41, S. 529—536.

1860.

Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. II. Die französische Literatur im achtzehnten Jahrhundert. Braunschweig, Vieweg und Sohn. (4. Aufl. 1881.)

Dresdner Kunstbericht. *Nationalztg.* Jahrg. 1860, Nr. 407.

Johann Joachim Winckelmann. *Westermann's Illustr. Deutsche Monatshefte*. Bd. VIII, S. 194—209.

Zur Kunstgeschichte Unter-Italiens. Anzeige von: H. W. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unter-Italien. Herausgeg. v. Quast. *Augsb. Allgem. Ztg.* Jahrg. 1860, Nr. 217.

1861.

Ernst Rietschel. (*Nekrolog*.) *Nationalztg.* Jahrg. 1861, Nr. 117.

Wilhelm von Humboldt's Aesthetische Versuche über Goethe's Hermann und Dorothea, mit Vorwort herausgeg. Braunschweig, Vieweg und Sohn. (4. Aufl. 1882.)

* Ernst Rietschel. *Grenzboten*. Jahrg. 1861. Bd. II. S. 241—248 und 294—309.

* Shakespeare's Wintermärchen, bearb. von Dingelstedt. *Augsb. Allgem. Ztg.* Jahrg. 1861, Nr. 36.

Das List-Denkmal von Kiez. *Augsb. Allgem. Ztg.* Jahrg. 1861, Nr. 59.

* Goethe's Iphigenia in ihrem Verhältniß zur Bildungsgeschichte des Dichters. Braunschweig, Vieweg u. Sohn. — Veränderter Abdruck in *Westermann's Illustr. Deutschen Monatshefte*. Bd. X, S. 157—166

1862.

Ein Bild aus Lessing's Knabenzeit. *Dresdner Journal*. Jahrg. 1862 Nr. 126.

560 Verzeichniß sämtlicher Schriften Hermann Goltner's.

Christian Thomafius. Weftermann's Illuftr. Deutfche Monatsfh. Bd. XI, S. 541—552.

Literaturgefchichte des achtzehnten Jahrhunderts. III. Die Deutfche Literatur im achtzehnten Jahrhundert. 1. Buch. Vom weftphälifchen Frieden bis zur Thronbefteigung Friedrich's des Großen, 1648—1740. Braunfchweig, Vieweg u. Sohn. (3. Aufl. 1879.)

Affyriſche Bildwerke in der Dresdner Antikenfammlung. Dresdner Journal. Jahrg. 1862, Nr. 239.

1863.

*Baron Stodmar. Retrolog. Deutfche Reichszeitung. Jahrg. 1863. Nr. 203.

*Der Bau der Kreuzfchule; Gothik oder Renaissance. Dresdner Journal. Jahrg. 1863, Nr. 45.

Zur Gefchichte des Lutherdenkmals. Augsb. Allgem. Ztg. Jahrg. 1863, Nr. 9.

1864.

Anzeige von: Tom Dieß, Photographifche Nachbildungen von Raffael's Amor und Psyche in der Farnesina. Allgem. Augsb. Ztg. Jahrg. 1864, Nr. 40.

Der Orden der Illuminaten. Weftermann's Illuftr. Deutfche Monatsfh. Bd. XV, S. 479—488.

Gothhold Ephraim Leffing. Ebenb. Bd. XVI, S. 88—100.

Literaturgefchichte des achtzehnten Jahrhunderts. III. Die Deutfche Literatur im achtzehnten Jahrhundert. 2. Buch. Das Zeitalter Friedrich's des Großen. Braunfchweig, Vieweg und Sohn. (3. Aufl. 1879.)

1865.

Gottfried Herder. Weftermann's Illuftr. Deutfche Monatsfh. Bd. XVIII, S. 24—46 und 157—170.

*Ludwig Schnorr von Carolsfeld. Augsb. Allgem. Ztg. Jahrg. 1865, Nr. 224.

1866.

*Goethe's Stellung zur bildenden Kunft feiner Zeit. Weftermann's Illuftr. Deutfche Monatsfh. Bd. XX, S. 83—99.

In Sachen der beabfichtigten Breslauer Kunftakademie. Nationalztg. Jahrg. 1866, Nr. 577.

Verzeichniß sämtlicher Schriften Hermann Heitner's. 561

*Joh. Schilling's Gruppen für den Treppenaufgang der Brühl'schen Terrasse in Dresden. Rügow's Zeitschrift für bildende Kunst. Bd. I, S. 133—135.

Einleitung zu Adolf Stern's Bibliothek der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts. (Brief an den Herausgeber.) Berlin. Albert Eichhof.

Bilder aus der deutschen Sturm- und Drangperiode. Westermann's Illustr. Deutsche Monatszh. Bd. XXI. Wilh. Heinse, S. 248—256. Reinh. Lenz, S. 385—391. Maler Müller, S. 464—470. Klinger, S. 592—605.

1867.

*Peter von Cornelius. Westermann's Illustr. Deutsche Monatszh. Band XXII, S. 230—236.

1868.

Lessing's Dramen, mit Einleitung herausgeg. in Brodhaus' Bibliothek der Deutschen Nationalliteratur d. achtzehnten und neunzehnten Jahrh.

Dichtungen von Maler Müller, mit Einleitung herausgeg. Ebenb.

Anzeige von: E. Gruner, The Terracotta Architecture of North Italy. Rügow's Zeitschr. f. bildende Kunst. Bd. III, S. 79.

1869.

Raffael und die Anfänge der deutschen Reformation. Rügow's Zeitschr. f. bild. Kunst. Bd. IV, S. 153—158 u. 187—190.

Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. III. Die Deutsche Literatur im achtzehnten Jahrh. 3. Buch. Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur. Erste Abth. Die Sturm- und Drangperiode. Braunschweig, Vieweg und Sohn. (3. Aufl. 1879.)

1870.

Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. III. Die Deutsche Literatur im achtzehnten Jahrh. 3. Buch. Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur. Zweite Abth. Das Ideal der Humanität. Braunschweig, Vieweg und Sohn. (3. Aufl. 1879.)

1871.

Photographien nach Gegenständen aus dem königl. historischen Museum zu Dresden. Herausgeg. mit erläuterndem Text. München, Franz Hanfstaengl.

562 Verzeichniß sämmtlicher Schriften Hermann Goltner's.

*Moriz von Schwind. Westermann's Illustr. Deutsche Monatshefte. Bd. XXX,
S. 208—218.

1872.

Der Maler Müller und Goethe's Aufenthalt in Rom. Spener'sche Zeitg.
Jahrg. 1872, Nr. 216.

1873.

Vorwort zu: A. Hauptmann, Moderne ornamentale Werke. Dresden,
George Gilbers.

*Heinrich Knopf, ein Plattner? Lützow's Zeitschr. f. bild. Kunst. Band
VIII, S. 151 u. 152.

Zur Streitfrage über Nicolo Pisano, die Kanzel von Pisa. Lützow's
Zeitschr. f. bild. Kunst. Bd. VIII, S. 305—317.

Die deutsche Literatur auf den deutschen Universitäten. Spener'sche Zeitg.
Nr. 79.

1874.

Neue Erwerbungen der königl. Antikensammlung. Dresdner Journal.
Jahrg. 1873, Nr. 168.

Der Zwinger in Dresden. Text mit XIII Tafeln in Lichtdruck. Leipzig,
Seemann. — *Der Text gleichzeitig in Lützow's Zeitschrift f. bild. Kunst.
Bd. IX, S. 229—241.

1875.

Beer, Michael. Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. II, S. 250.

Bernhardt, Aug. Ferd. u. Sophie. Ebend. Bd. II, S. 458 u. 459.

Alfred Rethel. Mittheilungen d. Gesellsch. f. vervielf. Kunst. Nr. 4.

Petrarca und Boccaccio. Deutsche Rundschau. Bd. II, S. 228—244.

1876.

Bode, Joh. Joachim Christoph. Allgem. Deutsche Biographie. Bd. II,
S. 795.

Brentano, Clemens. Ebend. Bd. III, S. 310.

Brentano, Sophie. Ebend. Bd. III, S. 313.

Bürger, Gottfried Aug. Ebend. Bd. III, S. 595.

Burgsdorf, Wilh. von. Ebend. Bd. III, S. 617.

Verzeichniß sämtlicher Schriften Hermann Goltner's. 563

1877.

Georg Forster's Briefe. Herausg. von Hermann Goltner. Herausg. mit Vorwort.

1878.

*Wolf Graf v. Baudissin. Deutsche Rundschau. Bd. XV, S. 455—460.
Zur Charakteristik der Dominikanerkunst im vierzehnten Jahrhundert.
Lützow's Zeitschr. für bild. Kunst. Bd. XIII, S. 1—11.

1879.

*Gottfried Semper. Westermann's Illustr. Deutsche Monatszh. Bd. XLVII,
S. 326—342.
Guhrauer, Gottsch. Ed. Allgem. Deutsche Biographie. Bd. X, S. 99.
Italienische Studien. Zur Geschichte der Renaissance. Braun-
schweig, Vieweg und Sohn.

1880.

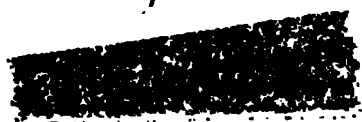
Anzeige von: Förster, Farnesinastudien. Deutsche Literaturztg. Nr. 9.
Anzeige von: E. Guhl, Künstlerbriefe. Ebend. Nr. 24.
Ein Gespräch mit Meißner. Gegenwart. Nr. 14, S. 219.

1881.

Anzeige von: Victor von Strauß, Schi-King, das kanonische Lieberbuch
der Chinesen, übersetzt und erklärt. Deutsche Rundschau. Bd. XXVIII,
S. 155.
*Die Franziskaner in der Kunstgeschichte. Nord und Süd. Bd. XIX,
Heft 57, S. 398—403.

1882.

Anzeige von: Anselm Feuerbach, ein Vermächtniß. Deutsche Literaturztg.
Nr. 17.



UNIVERSITY OF MICHIGAN



3 9015 03009 7110

