

## Erstes Kapitel.

### Die deutsche Kunst in ihren Werken von Asmus Jakob Carstens bis zu Peter von Cornelius.

Gibt es denn aber wirklich eine deutsche, eine national-deutsche Kunst? höre ich hier Manchen fragen; ist nicht die Kunst wie die Poesie ein Allgemeines, ein allgemein Menschliches, über nationale und lokale Besonderheiten erhaben? Viele glauben und behaupten so, aber sie irren; die Kunst ist national und muss es sein, wenn sie wirklich lebendig leben soll im Künstler und im Publicum, in den Schaffenden und in den Empfangenden.

Es hat Zeiten gegeben, wo die Kunst nicht national war, es sind Zeiten gewesen, in welchen jedes Mal der Verfall begann oder bereits begonnen hatte.

Es ist mit den Völkern wie mit den Individuen: sie haben ihre charakteristischen Eigenschaften und Besonderheiten und können diese nicht ablegen und ändern, ohne einen grossen Theil ihrer eigenthümlichen Kraft zu verlieren. In seinem individuellen Charakter liegt die producirende Kraft des Menschen, aus der Wirkung seiner persönlichen Besonderheit gegen das Allgemeine und in dem Allgemeinen entsteht, was er denkt und was er schafft, und gerade das Persönliche, Individuelle und Besondere, welches sich in den Gedanken und Werken ausspricht, ist es auch wieder, was

uns, die Empfangenden, die Hörer und Beschauer, anzieht und zur Theilnahme anregt. Zwar kann der Einzelne sich zur allgemeinsten idealsten Anschauung erheben, sich über sein Ich und dessen Grenzen hinaus zu schwingen streben, aber sein Werk muss dennoch seines Meisters persönliches Leben und Denken und Wollen zeigen und durchfühlen lassen, sonst wird es kalt und starr; ohne Poesie ist keine Kunst, und Poesie entspringt nur dem individuellen Gefühl und Willen; ein Kunstwerk, welches nach abstracten allgemeinen Gesetzen entstehen könnte, würde, wie ohne Begeisterung geschaffen, nirgends Begeisterung erregen. Und was bei dem Einzelnen gilt, gilt auch bei der Gesammtheit.

Warum ziehen uns die Werke aus der Zeit des Phidias selbst in ihren zertrümmerten Resten mehr an, als die späteren Werke aus der Kaiserzeit, in welchen doch die höchste Formvollendung uns entgegentritt? Weil wir darin das individuelle Leben des griechischen Volkes spüren, den lebendigen Herzschlag hellenischer Poesie und Religion. Bei einer späteren grossen Kunstepoche zeigt sich dasselbe. Die Werke der italienischen Schulen bis zu den Nachfolgern Rafael's, Titian's und Buonarotti's sind ganz bestimmt italienische Kunstwerke.

Getragen von der eigenthümlichen Kultur ihres Landes in ihrer Zeit, haben sie einen ganz bestimmten nationalen Charakter, wie auch die Dichter jener Zeit, der Dante, der Ariosto, der Tasso. Freilich ist diese Kultur auf einer so hohen Stufe und beruht auf so allgemein menschlichen Grundlagen, dass das national Besondere darin eine weniger hervorragende Stelle einnimmt.

Und die Niederländer! Wer die Werke der Periode kennt, welche zwischen den Eyck und Rubens inne liegen, in welcher die vlaemischen Künstler ihre Kunst in Italien suchten, wird gewiss zugeben, dass darin wenig wirklich Erquickliches geschaffen worden ist; erst nachdem mit Rubens die vlaemische Kunst sich ganz und gar ihrer

heimischen Anschauung wieder hingegeben hat, tritt sie mit gleichem Recht neben der italienischen auf; erst nachdem sie nicht mehr italische Weise nachahmt, kann sie mit der italischen Kunst wetteifern. Man braucht dabei gewiss nicht zu verkennen, was in den Jahren der Selbstentäusserung und der Nachahmung fremder Muster gewonnen worden und gelernt worden ist.

Und so könnte ich dasselbe in der Kunstgeschichte aller Völker nachweisen. Nehmen wir die Geschichte unserer eigenen Kunst. Warum doch ist uns der Dürer und seine Zeitgenossen so genehm? Wir können uns doch gewiss nicht die Bizarrerie und selbst die häufige Unschönheit seiner Formen und seiner Darstellungsweise verläugnen, noch auch seiner und seiner Zeit- und Kunstgenossen Unvollkommenheit und Barbarei gegenüber den gleichzeitigen Italienern. Ist es nicht das nationale Gefühl, welches uns mit ihnen verbindet, finden wir nicht den Zug innerer Verwandtschaft mit ihnen in ihren Werken? Der Deutsche des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts steht dem Deutschen des neunzehnten Jahrhunderts noch immer nahe, und wenn unser Geschmack seitdem sich geläutert hat, unsere Weltanschauung sich unendlich erbreitet hat, und wenn wir jetzt mit allen anderen Völkern die gleichen Anschauungen über das Schöne und Grosse im Leben und in der Kunst theilen, wir fühlen dennoch in den alten deutschen Meistern ein Herz schlagen, welches unsern Herzen verwandt ist und dessen Gefühl wir verstehen, weil es fühlt, wie wir fühlen.

Denn auf das Gefühl kommt es in der Kunst an; wie ihm das Herz schlägt, so dichtet der Dichter und bildet der Künstler, und was nicht vom Herzen kommt, geht nicht zum Herzen.

Und gäbe es Künstler und Dichter, welche sich von den Banden der Vaterlandsverwandtschaft und Vaterlandsliebe losgemacht hätten, welche wirklich auf der Höhe eines allgemeinen Menschenthums ständen, und es hat deren

gegeben, sie beabsichtigten und erstrebten wenigstens diesen Standpunct: ihre Werke würden unser Herz nicht erwärmen. Wir würden sie vielleicht anstaunen, aber sie nicht lieben.

In späteren Zeiten erstrebte man überall eine allgemeine Weltbildung, eine Humanität, welche über die nationalen und persönlichen Beschränkungen sich erheben sollte. Die Akademien, überall gleich und eigentlich eine einzige Akademie, lehrten ein allgemein gültiges Schema für Form und Inhalt, abstrahirt aus idealen Kunst- und Schönheitsbegriffen.

Und wie kalt und nüchtern sind die Werke dieser Kunst, bei allem Aufwand von Talent und hoher Kunstfertigkeit! Nur die Realisten dieser Periode, die Genremaler, welche, aus dem Volke hervorgegangen, in und mit demselben lebten, haben Wärme und Leben bewahrt, und in ihren Werken liegt das werthvollste Product einer eifrig kunstbessenen, sehr thätigen und productiven Zeit; die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts sind diejenigen, welche die Kunstgeschichte in ihrer Zeit vor Allen nennt und rühmt, und mit Recht.

Unsere neuere deutsche Kunst ist wieder national geworden, und nur seitdem sie es geworden, ist sie wieder herrlich aufgeblüht. Wo auch im Einzelnen fremde Anklänge ertönen, wo Einflüsse aus der Fremde sich geltend machen, im Ganzen und Allgemeinen ist unsere Kunst eine deutsche.

Die Wahl der Gegenstände, ihre Auffassung, ihre Darstellung, Alles ist anders und ganz verschieden. Welche Gegenstände wir auch behandeln, wir behandeln sie anders, als unsere Nachbarn, wir zeichnen anders und malen und meißeln anders, weil wir anders fühlen.

Die alten Akademiker lassen sich gar wohl mit Gottsched und Genossen vergleichen, sie glaubten an die Unfehlbarkeit der Regel und blickten nebenbei auf Frankreich, als auf den Muster und Ton angehenden Ort. Zwar

war der allzu tolle Wust, den das siebenzehnte Jahrhundert in die Kunst gebracht, bereits abgestreift, man hatte sich ernüchert, man studirte eifrig den Rafael den Titian und den Correggio, auch wohl die Antike, und glaubte ihre guten Eigenschaften vereinigen und übertreffen zu können; aber die Unnatur der Zeit und der Sitte durchdrang Alles, und die abstracte Bewusstheit hinderte jede individuelle Willensäußerung und damit alles frische Leben.

An technischer Fertigkeit fehlte es keineswegs, im Gegentheil, die Herren Professoren des vorigen Jahrhunderts verstanden ihr Handwerk sehr wohl, und wir sehen mitunter Werke jener Zeit, welche die Geschicklichkeit der Modernen kühn in die Schranken fordern können. Aber die Seele fehlte; nach Regeln kann man nicht empfinden und nicht erfinden, und so lief Alles auf pathetische Phrasen hinaus oder auf ein Spiel des Witzes und süßliche Ziererei.

Da kam durch Winckelmann und Lessing ein neues Wesen in die geistige Welt; die griechischen Götter entstanden zum zweiten Male und fegten gewaltsam die gepuderten und ungepuderten falschen römisch-französischen Olympier von ihrem usurpirten Sitze.

Wie einst die Götterbilder aus der Erde gegraben wurden und die Kunst umwandelten, so wurden sie nun auch geistig wieder entdeckt und wirkten wieder auf gleiche Weise. Da entstand die classische französische Schule durch David und bei den Unseren der wunderbare Carstens und Schick und Wächter.

Wie Goethe und Schiller sich an den Griechen begeisterten und ihre Dichtung läuterten, so erhoben sich die Maler und Bildner an den Mustern der griechischen Kunst und durchdrangen sich mit dem Geiste der Alten. Carstens ist ganz ein Dichter im Sinne der Alten, und Schick's Apollo ist ganz rafaclisch, ohne dass man ihn eine Nachahmung Rafael's nennen könnte; er hat wie Rafael die Antike studirt und mit ähnlichem Erfolg.

Leider fanden unsere grossen Künstler keinen Boden

in ihrer Zeit und in ihrem Vaterlande. Carstens starb früh in Rom, von Wenigen gekannt und geschätzt, Schick fand mehr Anerkennung, aber sie ward ihm nicht förderlich, und auch er starb bald. Die gewaltigen Weltereignisse, welche in Frankreich die Kunst hoben, zerstörten sie in Deutschland, wo der Krieg unsinnig wüthete, und die deutsche Kunst war so gut wie gestorben, bis auf das Wenige, was sich kümmerlich in Rom erhielt.

Was noch in Deutschland für das Schöne begeistert war, hatte sich der Dichtkunst zugewandt und begnügte sich mit der Kunst des Wortes und der Schaubühne, und es hat wohl kaum seit den Zeiten der Barbarei eine Periode gegeben, wo das deutsche Volk so durchaus der bildenden Kunst entfremdet war, wie die beiden ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts. Die Rückwirkung auf die Künstler konnte nicht ausbleiben; ohne Publicum, kümmerlich erhalten durch persönliche Protection, lebten sie auf fremdem Boden und in sich hinein; ohne äusseren Anlass zu schaffender Thätigkeit, ohne den Sporn öffentlichen Wettseifers, schufen sie nur zu eigenem Genügen, und so entstand jene wunderbar subjective Kunst, wie sie in Koch's und einigen andern Bildern uns erscheint.

Inzwischen war in der deutschen Dichtung, die auch die wildesten Kriegesstürme überdauerte, eine grosse Wandlung eingetreten. Der nationale Sinn, zu arg beleidigt und gedrückt, war erwacht; der Deutsche fing an, sich als solchen zu fühlen und alles Fremde als ihm feindlich zu hassen. Der ewige Zwiespalt zwischen dem romanischen und dem germanischen Character trat wieder hervor, die deutschen wehrten sich der überalpischen Weise, der römisch-griechischen Traditionen, sie wandten sich ab vom classischen Alterthum und flüchteten in ihre eigene Ruhmeszeit, ins Mittelalter.

Der Friede kam und fand den deutschen Geist und die deutsche Poesie auf diesem Wege, er förderte sie darauf weiter.

Wir durften ja nun endlich deutsch sein, so suchten wir statt der klassischen fremden Ideale einheimische, und gewohnt, zurückzublicken statt voraus, fanden wir sie in der deutschen romantischen Vorzeit; wir wurden romantisch und wurden es gründlich.

Die Romantik aber brachte das Christenthum mit, der Glaube war fortan ein nothwendiges Element für die Poesie. Das Mittelalter war katholisch gewesen und ascetisch, so wurden wir denn auch katholisch und gaben uns die grösste Mühe, so ascetisch zu werden, wie es eben ging.

Die bildende Kunst, welche allmählich wieder auflebte und Hoffnung fasste, folgte der allgemeinen Richtung; sie wandte sich ab von den antiken Mustern und der classischen Form und suchte nach anderen nationalen Formen. Da fand sie die Kunst des Mittelalters und nahm sie zum Mustér, und es geschah das Seltsame, dass man die Kulturstufen von drei Jahrhunderten rückwärts übersprang, um mit den Anfängen wieder zu beginnen.

Der Deutsche ist von Haus aus subjectiv, und die Romantik öffnete der Persönlichkeit Thür und Thor, jede Excentricität war berechtigt.

Die unter dem Einflusse der Verlassenheit gepflegte persönliche und eigensinnige Richtung, welche die wenigen deutschen Künstler eingeschlagen hatten, ward durch diese allgemeine Sinnesrichtung sehr gefördert; das innerliche Wesen, das Vertiefen in die eigene Subjectivität, bildete sich auch in der Kunst aus; das ascetische Christenthum verschmähte und verdamnte ohnehin das Sinnliche; so wandte sich die Kunst ausschliesslich dem geistigen Inhalt ihrer Aufgabe zu und verachtete die Form. Die technische Fertigkeit war ohnehin durch mangelnde Uebung verloren, sie ward jetzt auch verschmäht; mit den wenigsten Mitteln seinen Willen auszusprechen, ward die Aufgabe, die Zeichnung nur blieb und endlich der blosse Umriss. Jahre lang haben unsere grossen Meister sich genügen lassen, Cartons

zu zeichnen, ohne jemals an ihre Ausführung in Farbe und Wirkung zu denken.

Gerade aber dieses Absehen von dem Aeusserlichen, das Vertiefen in den Geist des Gegenstandes hat Gewaltiges hervorgebracht. Cornelius und Overbeck, man braucht nur ihre Namen zu nennen; Aehnliches, wie ihre Werke hat keine Nation der neueren Zeit geschaffen, und ich möchte zweifeln, ob die geistige Gewalt des Einen, ob die Gefühls-Innigkeit des Anderen jemals übertroffen wurde.

Mit diesen beiden Meistern nun und ihren Genossen und Schülern beginnt die moderne deutsche Kunst; sie schufen die Muster, die nach Inhalt und Form lange Zeit gültig waren.

---

Werfen wir nach dem Rückblick auf den Weg, welchen wir selber gemacht haben, um dahin zu gelangen, wo wir sind, einen Blick auf unsere Nachbarn, die Franzosen, denn sie haben lange Zeit den grössten Einfluss auf uns geübt und üben ihn noch; sie haben zu lange die Weltherrschaft auch in der Kunst besessen, und nur mit Mühe hat sich unsere Kunst von dieser Herrschaft losgemacht.

Beinahe gleichzeitig wie bei uns hat sich bei ihnen die Kunst regenerirt und umgewandelt, und in ähnlicher Weise wie bei uns; nur ist der Verlauf dieser Umwälzung ein anderer und seine Erfolge sind andere gewesen.

Wie unsere neudeutsche Kunst wesentlich auf dem Gedanken beruht und von diesem aus schafft, so beruht die französische Kunst wesentlich auf der Form und schafft von der Form aus; durch alle Veränderungen, welche sie erlitten, in allen Phasen und Umwandlungen behält sie diesen Charakter bei, von den Akademikern der letzten Jahrhunderte an bis zu den Naturalisten.

Wer wird läugnen wollen, dass auch auf diesem Wege grosse Erfolge erzielt werden können und erzielt worden sind, und äusserlich vielleicht noch grössere, wie auf dem



anderen? ist es doch zunächst die Form, durch welche die Kunst zur Erscheinung kommt und ihre Wirkungen erreicht.

Jene akademische Kunstweise, welche für unsere Kunst so verderblich war, dass in der Zeit, wo sie herrschte, fast nichts geschaffen wurde, was eine dauernde Bedeutung, eine innere Lebensfähigkeit hatte, war es für die französische Kunst keineswegs. Die akademische Kunst, welche bei uns ein fremdes, von aussen eingeführtes Wesen war, welches uns selbst entfremdete, war es in Frankreich nicht, sie war ein Product der französischen Kultur und Sinnesart, sie war in Frankreich national und einheimisch.

Denn in Frankreich gab es bis zur zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts kein Volk, obschon es eine Nationalität gab; diese concentrirte sich gänzlich im Könige, in dem Hofe und in der vornehmen Gesellschaft.

Ludwig's XIV. Wort: *L'État c'est moi*, war gar keine Aufschneiderei, keine Anmassung, es war der richtige Ausdruck für das Wesen des Landes und des Volkes.

Und in dieser Verkörperung hatte das französische Volk, wie in der Politik, so auch in der Wissenschaft und in der Kunst die erste Stelle in Europa errungen oder doch sich angemasst, und alle Welt beugte sich unter seiner Herrschaft.

Der Vorort der Kunst war nicht mehr Rom, es war Paris; in der alten Hauptstadt der Künste schleppten diese nur noch ein herkömmliches Leben, die Reste vergangener Lebenskraft hin; neben der alten Akademie von San Luca, worin die italienische Kunst ihre letzte Lebensthätigkeit äusserte, entstand in Rom selbst eine französische Akademie, eine nationale Kunstschule auf dem fremden, dem classischen und historischen Boden der Kunst.

Uns scheinen ihre Producte meistens kalt und fremd und unerquicklich, aber für das Publicum, für welches sie geschaffen wurden, waren sie es nicht; jene hochgebildete

Gesellschaft, welche das französische Volk repräsentirte, entzückte sich an den Gebilden, welche ihrer Bildung und ihren Anschauungen vollkommen entsprachen; die Künstler und ihr Publicum waren eins und einverstanden.

Und unter so günstigen Umständen erwachsen bedeutende Kunstkräfte, ich brauche nur an Lebrun und seine Zeitgenossen zu erinnern, welche ohne Zweifel das Bedeutendste geschaffen haben, was ihre Zeit überhaupt in der bildenden Kunst geschaffen hat.

Es war auch hier das nationale Wesen, welches die Künstler trug und hob; sie lebten mit ihren Landes- und Zeitgenossen in derselben Sinnesrichtung und verkörperten die Ideen, welche Jedermann anerkannte, die Gedanken, welche Jedermann verstand und mitdenken konnte; Jedermann, das heisst die gute Gesellschaft, der Hof, denn von Anderen war damals in Frankreich keine Rede, der Staat war der König, das Volk war der Hof, Frankreich war in Versâilles.

Aber ein solches Volk in einem solchen Zustande konnte nicht dauern. Die höchstgesteigerte Bildung eines geschlossenen Kreises übersteigerte sich; die höchste Verfeinerung führte zur aberwitzigsten Unnatur, eine bis ins Kleinste geregelte Sitte hinderte jede individuelle Entwicklung; die festgeschlossene Grenze, welche die Gesellschaft umschloss, hinderte jeden freien Blick auf Welt und Menschen; wer nicht als Marionette am leitenden Faden mittanzten wollte, musste ein Sonderling werden.

Seit dem Verluste der individuellen Freiheit entschwand jede Kraft, im behaglichen Schlender gesicherten Daseins blieb nur noch das Streben nach bequemem Genuss, jeder Ernst verschwand, und wenn der Geist nicht verflüchtete, so diente er doch nur noch, um mit seiner Hülfe besser und feiner zu geniessen. Die Männer wurden Weiber und die Weiber wurden Männer; es entstand ein allgemeiner Bankerott an Seele und Charakter. Und die Kunst folgte getreu auf dem Wege, welchen die Nation in ihren Repräsen-

tanten ging; es war die Zeit der Boucher, der Watteau und ihrer Genossen.

Da erhob sich das Volk von Frankreich und erschlug seine entarteten Vertreter; es wäre kaum nötig gewesen, sie wären ohnehin gestorben.

Aber ehe die brutale Gewalt eingriff und aufräumte, war in den Geistern bereits die Revolution ausgebrochen, und auch in der Kunstwelt. Was unter uns Deutschen Winckelmann, Lessing und Goethe kritisch beobachtend, enthusiastisch schildernd und dichtend aus der antiken Kunst gewonnen und gelernt hatten, lernte und gewann Louis David künstlerisch schaffend, und sein erstes Auftreten fegte mit Einem Schlage die ganze zierliche und feine Hofkunst hinweg. Der Hof war todt, die alte Gesellschaft war todt und ihre Kunst starb ihr nach: es folgte das Volk und des Volkes Kunst, eine leidenschaftliche, gewalthätige, heroische Kunst, tragisch und pathetisch, häufig phrasenhaft und bombastisch übertreibend, aber ernst und selbstbewusst und willenskräftig, eine männliche und vor Allem eine moralische Kunst.

Denn auch die Kunst hat ihre Moral; sie besteht darin, dass sie ihre Aufgabe redlich und um ihrer selbst willen zu erfüllen strebt. Früher schon hatten sich kritische Stimmen erhoben, welche selbst innerhalb der überbildeten vornehmen Gesellschaft auf die Unnatur der Zustände und der aus diesen erwachsenen Kunst hindeuteten und ein Mittel dagegen in der Rückkehr zur schlichten Natur-Nachahmung suchten; besonders war es Diderot, welcher, wie Rousseau auf dem Gebiet der Moral und Sitte, auf dem Gebiet der bildenden Kunst in sehr bemerkenswerther Weise reformirend bestrebt war, und einige Maler, wie Greuze, Chardin und andere, wandten sich der Darstellung des gewöhnlichen Lebens zu, dem Genre, wie es unsere Zeit mit Vorliebe und Geschick ausgebildet hat; aber vor jenem gewaltigen Pathos des David und seiner Schüler und Nachahmer verschwanden alle diese kleineren Kräfte und Bestrebungen.

So sehr auch David und seine Schüler bestrebt waren, vom Geist heraus zu schaffen und das, was ihre Seele als politisches und moralisches Ideal erfüllte, bildend darzustellen, so ist doch in allen ihren Werken das Aeussere, die Form vorherrschend.

Die „plastische Schule“ lebte in der classischen antiken Welt; die Darstellung einer aus der Antike entlehnten idealen Schönheit ist der erste Zweck ihrer Kunstthätigkeit, ihre Ideen und die Gegenstände ihrer Werke sind eigentlich immer nur die Träger dieser Form und häufig nur da, um Gelegenheit zu geben, diese Formen anzuwenden.

Zur Zeit der Revolution, wo alle Seelen mit den Kämpfen der Rednerbühne und des Schlachtfeldes erfüllt waren, suchten sie ihre Gegenstände im heroischen Alterthume Griechenlands und Roms; als die Zeiten ruhiger und die Welt wieder zahm wurde, wandten sie sich zu den lieblicheren Szenen der griechischen Mythe. David begann mit dem Raube der Sabinerinnen, mit den Helden von Thermopylae und den Horatiern, und endete mit Venus und den Grazien, und seine ganze Schule ging mit ihm; nur Wenige machen eine Ausnahme, wie zum Beispiel Gros, und selbst diese nicht ganz. Es ist in dieser ganzen Schule das vorherrschende Streben, die Formenschönheit des Menschen in antikem Sinne vor Augen zu stellen; dies ist der Hauptzweck, dem alle anderen dienen.

Und diese Schule ist lange herrschend gewesen und hat auch bei uns grossen Einfluss geübt, ja, fast bis in unsere Tage herunter.

Aber die Zeiten änderten sich und die Leute.

Auf die Republik nach antikem Muster, auf die Kämpfe der Tribünen und der Strassen folgte eine Soldatenzeit voll Siegesprunk und Triumphpomp, und auf diese Niederlagen und gewaltsame Ernüchterung.

Das französische Volk war an die Stelle der französischen Gesellschaft getreten und hatte die im Rausche des Sieges übernommene Rolle griechisch-römischer Republi-

kaner und Welteroberer abgelegt; die Pariser waren wieder Pariser geworden; man war des tragischen Pathos müde, man fand die nackten Helden mit Helm und Schild und die Weisen in der Toga langweilig, und war selbst der süßen Venus und der holden Grazien müde geworden; die Zeit verlangte nach Anderem.

Da erschienen die Romantiker und kehrten, wie die Classiker die Nymphen und Schäferinnen hinausgekehrt hatten, ihrerseits die Helden und Götter hinaus.

Nur sind die französischen Romantiker durchaus nicht unseren Romantikern ähnlich: die romantische Schule der Franzosen in Dichtung wie in bildender Kunst ist durchaus verschieden von unserer romantischen Schule.

Wie jene Classiker ihr höchstes Ziel darin setzten, die ideale Schönheit der antiken Form zu erreichen, so suchten die Romantiker ihr höchstes Ziel in der malerischen Farbe und Wirkung; wie jene sich bestrebten, den Menschen in idealer Vollkommenheit darzustellen, möglichst getrennt vom Zufälligen und Besonderen, so suchten diese gerade im Zufälligen und Besonderen, in der charakteristischen Individualität den Reiz, welchen jene Werke nicht mehr übten.

Vor Allem war es das Mittelalter mit seinen bunten und fantastischen Costümen, was anzog, und dann der Orient. Ohne viel Wahl wurde gemalt und gemeißelt, was nur originell und seltsam erschien, was neu war und auffallend und stumpfe Nerven reizen konnte; es ist die Zeit der Mord- und Hinrichtungs-Scenen, der historischen Momente, in welchen gar häufig die Kostüme, Sammet und Atlas und Pelz und Harnische die Hauptrolle spielen, biblische Geschichten und mittelalterliche Dichter werden ausgemalt, insofern sie Gelegenheit bieten zu fantastisch fremdartigen Darstellungen, Hässliches, ja, Abschreckendes wird mit Vorliebe dargestellt; das Schöne ist aus der Mode gekommen, man sucht das Interessante.

Auch hier ist es wieder das Aeussere, die Erscheinung,

welche den ersten Rang behauptet, die Idee, der Gedanke ist meistens nur das Mittel zum Zweck; natürlich nicht ohne Ausnahmen in einzelnen Fällen.

Schon die Natur der Gegenstände, welche man darstellte, brachte es in vielen Fällen mit sich, dass die Künstler mehr auf das innere Seelenleben des Menschen eingehen mussten. Die classische Welt ist eine in sich abgeschlossene, Götter, Helden und Menschen der alten Welt sind uns nur in bereits künstlich begrenzter Form bekannt geworden, ihre Gefühle und Leidenschaften, ihre ganze Lebensthätigkeit bewegt sich in einem bestimmten Kreise; nun aber erschloss sich die Kunst die ganze Welt in Zeit und Raum. Da man den Menschen nicht mehr in seiner edelsten Gestalt idealisiren konnte oder wollte, musste man ihn von der Seite der Seele und des Gemüthes auffassen und konnte, befreit von den Mühen und Schwierigkeiten der Formvollendung, Studium und Auffassungsgabe dem inneren und individuellen Leben zuwenden.

In dieser Richtung haben die französischen Romantiker die Kunst sehr gefördert; an Aufgaben, wie sie sich zum Beispiel de la Roche gestellt und gelöst hatte und einige Andere, hatte man sich früher nicht gern gewagt, noch sie in solcher Weise zu lösen verstanden.

Die classische Schule hatte Alles in der Zeichnung gesucht; von der marmornen Antike ausgehend, verachtete sie die Farbe und die Reize des Colorits und Helldunkels; Rafael und Michel Angelo galten; Titian und Correggio hiessen untergeordnete Meister, über Rubens zuckte man die Achseln, Rembrandt war verachtet.

Die romantische Schule schlug gerade in das Gegentheil um: jetzt galt die Farbe Alles: Rubens wurde vor Allem nachgeahmt und Rembrandt, und hatten die Classiker ihre Gestalten in harte und nüchterne Tageshelle hingestellt und äusserste Deutlichkeit bis in den letzten Winkel hinein erstrebt, so suchte man jetzt die weichen Schatten und die Mysterien des Helldunkels.

Zur selben Zeit war in Belgien die Rubens'sche Schule nicht erwacht, nein, vom Tode auferstanden. Seit dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts etwa war in Belgien die Kunst allmählich eingeschlafen, wie alles Andere. Unter einer ruhigen, bequemen, halb national-aristokratischen, halb fremden Herrschaft war in dem einst so rührigen Lande ein vollkommener behaglicher Stillstand eingetreten; Rubens hatte seinen Wirkungskreis noch meistens im Lande und unter seinem Volke gefunden, — van Dyck schon nicht mehr, und ihre Nachfolger schleppten sich gemüthlich in herkömmlichen, allmählich handwerksmässigem Treiben weiter, ohne Geist und ohne Fortschritt, einige Zeit noch von alten Traditionen lebend und dann jählings und tief verfallend.

Und dann kam die Revolution und die französische Herrschaft, und mit ihr die classische Kunstweise; die David'sche Schule herrschte in Brüssel und Antwerpen eben so unumschränkt, wie in Paris.

Da erwachte die vlaemische Nationalität wieder — Belgien machte sich unabhängig, und wie das Vaterlandsgefühl Alle durchdrang, so auch die Künstler, zwar nicht die alten, aber die jungen, und diese suchten und fanden die nationale Kunst wieder, sie suchten sie bei ihrem grössten Meister und fanden sie bei ihm. Wappers und bald nach ihm Andere schienen plötzlich wieder aus Rubens' Werkstatt hervorgegangen zu sein und machten ihrem Meister keine Unehre.

Die romantische Kunstrichtung in Deutschland wie in Frankreich suchte nach der Farbe und nun schien sie plötzlich gefunden.

Diese neuen belgischen Meister haben einen unendlichen Einfluss gehabt, in Frankreich wie in Deutschland; unsere deutschen Kunstjünger sind scharenweise nach Antwerpen gewandert und haben an den Ufern der Schelde die eigentliche kastalische Quelle der Kunstbegeisterung und Kunstbefähigung gesucht, wie sie so Viele früher und später in Paris gesucht haben.

Sie haben manches Gute mit nach Hause gebracht, auch viel Schlimmes und Hinderliches; aber so lange eine Kunst lebendig bleibt, fördern auch wohl scheinbar verderbliche Einflüsse dieselbe.

Auch die Romantiker und Coloristen haben ihre Zeit gehabt, und gerade durch die Coloristen ist die nächste Umwandlung hervorgebracht.

Das Streben nach dem Colorit machte ein aufmerksames Naturstudium nötig, nicht im Sinne der Classiker mit vorwiegender idealer Tendenz, sondern ein ganz realistisches, ins Einzelne gehendes und im Einzelnen haftendes Studium. Das Portrait, welches unter den idealistischen Anschauungen vernachlässigt worden war, kam wieder zur Geltung und ward mit grossem Erfolg studirt und gefördert; man ward auf individuelle Schönheiten der individuellen Natur aufmerksam und suchte sie möglichst individuell wieder zu geben, und so trat auf einmal an die Stelle der Schönheit die Wahrheit und sollte fernerhin allein Mass und Gesetz geben. Die Realität der umgebenden Welt drängte sich den Künstlern mächtig auf, und sie stürzten sich frisch hinein. Principien und Regeln, Traditionen und Schule wurden beiseite geworfen und die Natur — das heisst, die individuelle Natur des einzelnen Geschöpfes und Momentes — war an die Stelle aller Ideale getreten; diese Natur sollte fernerhin alles Mass und alle Form geben; fort mit Aesthetik, ja, fort mit der Poesie; was ist, wie es ist, ist recht und gut und schön, und die Natur kann nicht irren, also auch nicht die Kunst, wenn sie ihr folgt.

Die Kunst war aus dem Epos und der Tragödie der classischen Kunst in den Roman der Romantiker übergegangen, aus diesem in die platte Prosa.

Noch einen Schritt weiter, und man verfiel geradezu in Trivialität und absichtliche Hässlichkeit, in die liebe bequeme Gemeinheit und Gedankenlosigkeit.

Auch diesen Schritt hat die französische Kunst in späterer Zeit gethan, und leider hat ihr ein grosser Theil



des Publicums Beifall gezollt, und leider hat auch ein Theil unserer deutschen Künstler ihrem Beispiel zu folgen sich bestrebt.

Aber auch auf diesem scheinbar so verderblichen Wege hat die französische Kunst Fortschritte gemacht: sie hat in der Technik der Farbe und Behandlung die grössten Schwierigkeiten überwinden gelernt und in dieser Beziehung eine erstaunliche Meisterschaft erreicht.

Ihr Beispiel in dieser Richtung wirkt mächtig auf alle anderen Kunstschulen ein, auch auf die unsrige, und wüssten wir diese neue Errungenschaft mit Maass und Richtigkeit anzuwenden, wir würden sehr gewinnen.

Alle Eigenschaften kann man freilich nicht verbinden denn eine hebt oft die andere auf; jener Eklekticismus der Mengs'schen Schule stellte ein Unmögliches zur Regel auf; wollten wir in anderer Weise ebenso eklektisch verfahren, wir würden ebenso wenig erreichen, wie jene.

Es möchte scheinen, als ob ich mich auf fremdem Gebiet grenzenlos ergehe und verirre: wollte ich doch von der neuen deutschen Kunst und ihren Fortschritten und ihrer Entwicklung reden; aber, wie ich schon sagte, nur ein Vergleichen mit Anderen kann uns lehren, was wir sind und was wir sein und werden können: des Nachbars Vor- und Rückschritte zeigen uns unseren Weg.

Und dann ist die Welt nicht mehr wie früher gar so gross und weit, und kein Kreis ist mehr so streng in sich geschlossen.

Alles tauscht sich aus, die Verbindungen sind leicht, eine Kenntnissnahme von allem, was in der Kunst geschieht und geschaffen wird, steht fast Jedem offen.

Bisher hatte die französische und belgische Kunst einen grossen und vielfachen Einfluss auf die unsere gehabt; sie hatte uns häufig in Einzelnen und im Einzelnen von unserem consequenten Wege abgeleitet, dennoch sind wir ihm im Ganzen und Grossen treu geblieben, und gerade das, was wir auf diesem Wege erreicht haben, unser Eigenstes,

fängt später an, auf unsere so expansiven Nachbarn einzuwirken.

Die deutsche monumentale und besonders die deutsche religiöse Kunst gewann während ihrer Blütezeit sowohl in Frankreich, wie in Belgien viele und bedeutende Anhänger, und wirkte mit besserndem moralisirendem Einfluss gegen die äusserliche und verflachende Modekunst jener Tage, und wenn wir von unseren Nachbarn mit Nutzen technische Fertigkeiten und Vollkommenheiten lernten, so lernten unsere Nachbarn allmählich von uns, dass es mit dem blossen Pinsel und Meissel und der geschickten Hand doch nicht ganz gethan ist; die Deutschen erfüllen ihre gewöhnliche Aufgabe, sie denken und erfinden, sie träumen und dichten, und, wie sie es so oft gethan, sie bringen Ernst und Begeisterung zurück in eine frivole, materialistische und gleichgültige Welt.

---

An der neuen Pinakothek in München hat W. von Kaulbach in einer Reihe von Frescobildern darzustellen versucht, wie König Ludwig Kunst und Künstler von Rom nach München übersiedelte und was sie danach in dieser neuen Heimat geleistet und gethan haben.

Man sollte eigentlich Niemandem bei Lebzeiten ein Denkmal setzen, und wenn er es zehntausend Mal verdient hätte; besonders sollte man im Lapidarstyl nicht humoristisch sein wollen und in monumentaler Kunst keine Witze machen; aber das Denkmal, von welchem ich eben rede und welches der Künstler seinem Mäcen, sich selbst und verschiedenen Freunden und Genossen gesetzt hat, ist zu bezeichnend für die Entwicklungs-Geschichte der neueren deutschen Kunst, wie die Künstler diese Geschichte auffassen, als dass ich nicht hier daran anknüpfen müsste.

Im ersten Bilde, denn darauf kommt Alles an, ist, allegorisch in Kaulbach's Weise, dargestellt, wie die Vorfechter der neuen deutschen Kunst gegen den akademischen „Zopf“ zu Felde ziehen.

Auf einem Altar, in dessen hohlem Inneren die drei Künste im Dunklen bei Lampenschein eingesperrt sind, steht ein dreiköpfiges Ungeheuer, drei mit Zopfperücken bedeckte abscheuliche Gesichter. Von einer Seite dringen auf dem Pegasus reitend heran Cornelius, mit einem zweihändigen Schwert auf das Ungeheuer losschlagend, Overbeck mit einer Kirchenfahne und Veit, der noch einen Vierten, den man verschieden deutet und welcher, mit einem Fuss auf einer Schildkröte ruhend, nicht recht mitkommen kann, am Kragen mit fortreisst. Unter den Hufen des Pegasus liegt gegen den Altar gelehnt ein Professor mit Perrücke und Orden entschlafen, mit einem Arm die Gliederpuppe liebend umfassend, im andern Mappe und Buch. Von der anderen Seite kommen unter dem Schutze der Pallas Winckelmann, der dem Ungeheuer ein Tintenfass an den Kopf schleudert, Carstens mit griechischem Schild und Schwert und Thorwaldsen mit dem Bildhauerschlägel, und weiter zurück steigt Schinkel aus dem Meere hervor, von einigen übelwollenden Fröschen angequakt.

Was weiter in den übrigen Bildern folgt, berührt nur die locale Kunstgeschichte von München und König Ludwig's Schöpfungen; dieses Bild aber zeigt, wie die Künstler unserer Zeit ihre eigene Entstehungs-Geschichte auffassen.

Sie haben Recht; aus dem Kampfe gegen die patentierte akademische Kunst des Zopfes, aus dem Kampfe des Individuums gegen die Alles gleichmachende Regel entspringt die Kunst wie alle Poesie, sie ist persönliche Eigenschaft des freien Menschen, und kein Machtspruch des Herrschers, kein Gesetz des Staates vermag sie zu verleihen; alle Poesie ist Opposition gegen die bestehende Regel, es ist die Opposition des sich zu befreien strebenden Geistes gegen die Bande der körperlichen Welt.

Asmus Jakob Carstens wurde 1754 im Herzogthum Schleswig geboren und starb bereits nach vierundvierzig Jahren in Rom, verkannt von seinen Zeit- und seinen Kunstgenossen, verjagt und angefeindet von den Kunst-Poten-

taten in den Akademien. Er liebt es, mit seinem nordischen Ursprung zu coquettiren, und unterzeichnet seine Zeichnungen häufig mit dem Beisatz „ex chersonesu cimbrica“ zu seinem Namen. Man hat auf diesen nordischen Ursprung oft ein grosses Gewicht gelegt und Wunder gerufen über dieses Licht aus borealischer Gegend; man hat dabei vergessen, dass gerade, als Carstens erwuchs, in Dänemark die Regierung bestrebt war, für die Bildung des Volkes im liberalsten Sinne zu wirken, und dass nirgendwo die Ideen der Zeit, und die allerfreiesten, von den Machthabern so gefördert wurden, wie es in den dänisch-deutschen Grenzlanden geschah, bis die Excesse der französischen Revolution diesem Liberalismus siegreiche Gegner erweckten.

Die liberalen Ideen jener Zeit aber entsprangen grösstentheils aus den Ueberlieferungen des classischen Alterthums, seiner Dichter und Philosophen. Alle mittelalterlichen Traditionen waren abgethan und todt; je weniger man noch das Leben und Wesen des griechischen Alterthums wirklich ergründet hatte, um so mehr schwärmte man dafür, atheniensische Demokratie und spartanisches Heldenthum waren das Muster für Staatseinrichtung, die Unsterblichkeit der Seele, welche man als Dogma der Kirche nicht mehr acceptirte, wurde aus Platon bewiesen, Homer ward übersetzt und ward ein deutscher Dichter, der Grund- und Urquell aller Poesie. Antike Kunst ward allseitig Muster. Schiller sang:

Liebe Freunde, es gab bess're Zeiten  
Als die unsern, da ist nicht zu streiten,  
Und ein grosses Volk hat einst gelebt.  
Würde die Geschichte davon schweigen,  
Tausend Steine würden redend zeugen,  
Die man aus dem Schooss der Erde gräbt.

Goethe reiste nach Italien, um im Anschauen antiker Kunst sich erst ganz zu vermenschlichen.

Der Ausdruck dieser Sinnesweise in der bildenden

Kunst ist Carstens' Werk, und zwar das Werk eines hochbegabten Mannes.

Von Carstens' Werken sind mir aus eigener Anschauung bekannt: „Oedipus bei Theseus in Kolonos“ (1796), „Die Ueberfahrt des Megapenthes“ (1794), „Der Tyrann Megapenthes, der zur Oberwelt zurück will, wird mit Gewalt zu Charon's Nachen zurückgeführt“ (beide nach Lucian), „Ajax, Phönix und Odysseus im Zelt des Achilles“ (1794), „Die Parzen“ (1791), „Oedipus erfährt die Räthsel seiner Geburt“, „Homer trägt den Griechen seine Gesänge vor“, „Die Urgötter, nach Sanchuniathon“, „Die Nacht mit ihren Kindern, Schlaf und Tod mit den Parzen, der Nemesis und der verhüllten Schicksalsmutter Ananke“, (sämmtlich Zeichnungen). Ferner: „Eteokles eilt zum Kampf“, „Das goldene Zeitalter“, „Apollo, die Musen und Charitinnen“ (datirt von 1793), alle drei in Aquarell, eine Aquarell-Copie von J. Koch, von der Carstens'schen Composition nach „Platon's Gastmahl“, wo Alcibiades den Sokrates bekränzt, und die Zeichnung: „Das Traumorakel des Amphiaraos“. Morpheus steht bei der Sibylle; aus den Pforten der Träume gehen hervor: aus der elfenbeinernen, deren Träume täuschen, das Bild der Freiheit; aus der hörnernnen, deren Träume wahr werden, der Despotismus.

Dieses letzte Bild, datirt 1795, ist eine allerdings sehr dunkle Allegorie auf die damaligen Zeitereignisse in Frankreich, auf den Ausgang der französischen Revolution, der damals alle edleren Geister tief betrübte.

Das Gegenständliche, bezüglich auf die dargestellten Begebenheiten in diesen Bildern, liegt uns freilich sehr fern und ist auch keineswegs die künstlerische Hauptsache darin. Wir sehen allerdings daraus, dass keineswegs der Künstler seiner eigenen Zeit so fremd war, wie es so oft, bald lobend, bald tadelnd, behauptet worden ist; die Bestrafung des Tyrannen Megapenthes, welche der Künstler zweimal in reicher Darstellung behandelt, die Anspielung auf den Untergang der Freiheits-Ideale seiner Zeit beweisen, dass

er mitlebte und mitfühlte, dass er seine Ideen in griechische Dichtungen und Formen versteckte. Wer wird es ihm verargen? Wurde doch in seiner Zeit und noch später das Festhalten am Vaterländischen entschieden getadelt und verlacht.

Was Carstens' Werke vor Allem auszeichnet, ist, dass er das rein Menschliche darzustellen suchte. Wie er seine Figuren meist von Costümen, Kleidern und Beiwerken entblösst, so befreit er sie von Zeit und Ortsbedingungen, und nur was nach alledem noch bleibt, das ist der Gegenstand seiner Darstellung. Es sind keine Götterideale, die er malt, es sind Menschen, aber Menschen, wie sie sich in einem erhabenen Menschengeste wieder spiegeln, nicht wie die Natur sie in den Individuen ausprägt; seine Darstellungen sind das directe Gegentheil realistischer, objectiver Anschauung. Aehnlichen Sinnes schuf Michel Angelo; oft hat man behauptet, Carstens sei sein Nachahmer, und es ist doch gar nicht wahr; aber Carstens ist, man möchte sagen, eine Wiedergeburt desselben Geistes, derselben Sinnesart in anderer Zeit und Verhältnissen.

Es ist viel gesagt und geschrieben worden über den Künstler und seine Werke, manche davon sind in Kupfer gestochen, aber dennoch wird dieser Künstler niemals populär werden, und wenn noch Bücher über ihn geschrieben würden; mir klingt es aus seinen Bildern wie ein Triumphgesang, ein Loblied auf die ewige Schönheit des Menschen.

Um den Werth der, auf den ersten Blick ziemlich unscheinbaren Werke und den Meister, welcher sie schuf, richtig zu würdigen, muss man seine eigenthümliche Entwicklung und den Gegensatz, welchen seine Kunstanschauung gegen die seiner Vorgänger bietet, in's Auge fassen, zugleich auch die unendliche Wirkung, welche der Meister und seine Werke auf alle späteren und auf Künstler geübt hat, welchen Talent und Glück es gönnten, eine viel grössere Bedeutung und eine viel höhere Kunststufe einzunehmen.

Carstens ist kein akademischer Künstler, er ist nicht nach den Regeln der Schule gebildet, hat nicht nach ihren Regeln geschaffen, er hat sich von Anfang aus und durch seine ganze Laufbahn hin in beständiger Opposition gegen die Akademien, ja, sogar gegen den grössten Theil der Künstler seiner Zeit befunden, und zwar mit Bewusstsein.

Carstens ist Autodidakt; was Anderer Lehre ihm genützt hat, ist gar wenig, und seine Hauptlehrmeister, die Antiken, Rafael und Michel Angelo, hat er auf eine ganz eigenthümliche, im akademischen Sinne unerhörte Art benutzt.

In seiner Lebensgeschichte, welche sein Freund Fernow mit grosser Ausführlichkeit veröffentlicht hat (das Leben des armen Künstlers bot gar wenig interessante Begebenheiten und meistens traurige!), wird seine Jugend und Studiengeschichte von ihm selbst mit der liebenswürdigsten Naivetät erzählt. Er war auf dem Lande geboren, in der Nähe von Schleswig, in einem Lande und in Kreisen, wo nie Kunst geblüht hatte, ja, wo kaum Kunde von solcher war. Aber er hatte eine Mutter, welche in der Jugend spielend etwas gezeichnet und gemalt hatte, und das Talent zur Kunst und die Liebe zur Kunst war ihm angeboren.

Früh verwais't, musste er sich anderen Lebensberufen widmen, und drang erst nach grossen Schwierigkeiten durch zu einer Laufbahn, von welcher ihm seine widerwilligen Vormünder voraussagten, dass sie ihm Unglück bringen würde. Sie hat ihm dessen, im Sinne gewöhnlicher Lebensanschauung, genug gebracht.

Aus dem Kampf mit dem bürgerlichen Philisterium kaum entronnen, gerieth er in den Kampf mit dem künstlerischen Philisterium: geordnete Lebenskreise dulden kein Genie.

Es würde zu weit führen, wollte ich hier auf das Einzelne weiter eingehen, es fällt mir jedoch eine charakteristische Anekdote aus Carstens' Leben ein, welche den armen kunstenthusiasmirten Landjungen in sonderbarer Weise mit einem grossen Meister seiner Zeit in Verbindung bringt.

Als Carstens' Mutter noch lebte, unterstützte sie seinen Wunsch, ein Maler zu werden, und die Weisen der Familie wandten sich an den Maler Wilhelm Tischbein, um ihren Jungen dort in die Lehre zu bringen.

Tischbein, ein berühmter Meister, Professor, Rath, am Hofe des Herzogs von Braunschweig, Freund von Goethe und den grössten Männern seiner Zeit, wollte auch wohl den Jungen in die Lehre nehmen, sogar gratis, stellte aber die Bedingung: der Lehrling sollte zugleich die Bedientenrolle übernehmen und hinter der Kutsche stehen, wenn der Herr Rath zu Hofe führe. Das schien denn doch dem guten Jungen zu stark, die Sache zerschlug sich, und es vergingen Jahre, bis er endlich dennoch zum Kunststudium gelangte.

Carstens, und desshalb ist er der Vater und Begründer aller neuen deutschen Kunst geworden, begriff die Kunst anders, als die zeitgenössischen Künstler; die Form war ihm nur Mittel, seine Gefühle und Gedanken zu äussern, bei jenen war die Form das Wesen, und Gefühl und Gedanken nur da, um diese Form zu motiviren. Diese Abneigung gegen die bedeutungslose Form an sich ging bei Carstens so weit, dass er selbst Studien nach der Antike und nach der Natur nur ungern und selten gezeichnet hat, copirt hat er niemals.

Er war ein Dichter, malerische Darstellung war seine Sprache, nichts mehr.

Aber wie der Dichter sein Mittel, die Sprache, zur höchsten Schönheit und Vollkommenheit zu steigern sucht, so suchte auch Carstens die malerische Form zur höchsten Vollkommenheit zu steigern, zur Bedeutung, welche den Gedanken und Gefühlen, die sie aussprechen sollte, angemessen war. Wie in der Antike ihm die höchste Kunstschönheit erschienen war, so erschien ihm in den Werken der alten Dichter und Philosophen die höchste Poesie.

Nicht aber wie bei seinen Vorgängern und Zeitgenossen nur in Bezug auf nachzuahmendes Muster, als Canon und



Regel, nicht auch, wie theilweise bei Goethe, mit antiquarischem Interesse verwebt, sondern er hatte sich ganz hineingelebt in die antike Welt, sie war ihm eigen geworden, er ahmte die Alten nicht nach, er dachte und fühlte und bildete wie sie.

Desshalb auch ist in Carstens' Werken durchaus nicht die Nachahmung antiker Sculptur zu spüren, seine Figuren erinnern nicht an antike Statuen und Reliefs; seine Bilder sind malerisch componirt und würden sich malen lassen, freilich wohl nicht im Sinne modernster Malerei.

Es ist in seinen Werken etwas, das an Michael Angelo erinnert, eine ähnliche Sinnesart und manchmal ähnliche Darstellungsweise.

Vergleiche hinken: Der Zögling des grössten fürstlichen Hauses, zugleich des kunstfreundlichsten Hauses des kunstfreundlichsten Landes der Welt, in dessen glänzendster Zeit ist freilich ein anderer Heros geworden als der Sohn des Dorf Müllers in einer entlegenen bäurischen Provinz des deutschen Nordens, welcher, um seine Kunst mühsam aus sich selbst zu erlernen und nicht darüber zu verhungern, Porträts in Röthelzeichnung und in Miniatur machen musste. Wer will ermessen, was die Umstände aus dem Menschen machen?

Carstens war sein eigener Meister und sein eigener Schüler, ein Autodidakt und im Sinne seiner akademischen Kunst- und Zeitgenossen eher ein Dilettant als ein Künstler.

Diese Entstehung giebt seinen Werken einen besonderen Charakter: so vollkommen sie auch im Ganzen gedacht und gemacht sind, so vollkommen in ihnen sich Form und Inhalt entsprechen, so sind sie doch nicht immer im Einzelnen und überall vollkommen; sie sind fast alle, und so dachte sie sich der Künstler, nur Entwürfe und Vorarbeiten für spätere Ausführung.

Es ist der malende Dichter vielmehr, welcher aus diesen Werken zu uns spricht, als der bildende Künstler, und wenn die bildenden Künstler ein Verfahren wie das, aus welchem

Carstens' Werke hervorgingen, häufig als ein dilettantisches mehr dem enthusiastischen Liebhaber als dem über sein Werk kühlen Meister angemessenes bezeichnen, so mögen sie von ihrem Standpunkte nicht ganz Unrecht haben und Carstens' Kunst und Weise mag wirklich eine in gewissem Sinne dilettantische Kunst und Weise sein.

Von den Zeichnungen scheint mir die bedeutendste „Die Parzen“, obschon diese Zeichnung aus früherer Zeit als die anderen und nicht einmal ganz fertig ist. Die drei Schicksals-Göttinnen spinnen den Lebensfaden und singen im Chor die Rathschlüsse des geheimnissvollen unwandelbaren Geschickes. Es ist in diesen Gestalten eine so grossartige Einfachheit und eine so erhabene Gewalt des Ausdruckes und der Form, dass man sie den grössten Werken aller Zeiten zur Seite stellen darf. Die gewaltige poetische Conception ist mit dem allerwenigsten Aufwand zur vollkommensten Erscheinung gebracht, und die Form ist mit der staunenswerthesten Sicherheit und Bestimmtheit wie hingeschrieben.

Unter den übrigen, weit mehr durchgearbeiteten und ausgeführten Zeichnungen sind die Ueberfahrt des Megapenthes (nach Lucian) und Oedipus bei Theseus wohl die besseren. Ersteres Blatt zeigt eine reiche, vielgestaltige Composition und in den einzelnen Figuren und Gruppen Formen, welche an Michel Angelo erinnern; letzteres ist ansprechend durch den ernsten, gefühlvollen Ausdruck. Weniger erfreulich sind die übrigen Zeichnungen, welche Gegenstände von geringerem Interesse darstellen und in welchen die Formenbildung nicht so vollkommen, ja, sogar mit einer gewissen Unbestimmtheit und Unsicherheit erscheint; es ist in solchen Werken des Künstlers, wo sich das, was die Künstler ihm zu seiner Zeit vorwarfen, zeigt, der Mangel an fachmässiger, ich sollte sagen: handwerksmässiger, Fertigkeit und Meisterschaft. Der Künstler, welcher zu seinen Gedanken die Formen selbstschaffend suchte und welchem alle blosser Nachahmung, selbst die der Natur,

der Kunst unwürdig erschien, konnte natürlich nicht die sichere Routine erlangen, welche die Schule in herkömmlichem Studiengang selbst dem mittelmässigen Talente für blossen Fleiss verleiht.

Carstens' Kunstweise, von den meisten seiner Zeitgenossen verworfen, hat dennoch die allergrösste Wirkung auf die spätere deutsche Kunst gehabt, und durch diese wirkt ihr Einfluss fort und weiter auf alle Kunst unserer Zeit.

Der arme Künstler, welcher bei seinen Lebzeiten so verlassen und verstossen da stand, ohne Schüler, von Wenigen nur verstanden und geschätzt, geht in der Geschichte der neueren Kunst als Führer vor einer Schaar von Künstlern her, welche allseitig als die grössten Meister anerkannt sind, welche seit Rafael's und Michel Angelo's Zeiten gelebt haben; er hat den grössten Einfluss auf Koch und Schick gehabt, und hat Thorwaldsen's erste Schritte zur höheren Kunst geleitet; an diese aber knüpft sich wiederum alles an, was in unserer Zeit in der Kunst bedeutend und folgerich geworden ist. So zieht in der Geschichte der Kunst jener arme Bauernjunge, welchem der Herr Rath und Professor erlauben wollte, hinter seiner Carrosse zu stehen, auf glänzendem Triumphwagen dahin, gefolgt von den grössten Geistern und Meistern, verehrt von allen, welche das Schöne und Grosse zu schätzen wissen, während die Herren Rätthe, Professoren und Akademiker, welche ihn lebend von ihren Akademieen relegirten und seine Werke tadelten und verhöhnten, bereits in Schatten und Schweigen versunken sind und immer tiefer versinken, als hätten sie nie gelebt.

Eigen ist es, dass gerade das Formelle der Carstens'schen Kunst die bedeutendste Wirkung auf seine grossen Nachfolger ausgeübt hat, während es ihm in seiner Kunst doch nur ein Secundäres und Untergeordnetes war! Aber es erklärt sich leicht: das bedeutungslose, abstracte Ideal der Mengs'schen Zeit und der Akademie konnte nicht zeugen und fortwirken, weil es kein inneres Leben hatte; eine absolute Schönheit, welche bloss in einer Verbindung

von äusserlichen Eigenschaften bestand und ohne Zweck und Bedeutung auf sich selbst ruhte, war in der That ein Unding, und wer sie verfolgte, war auf einem hoffnungs- und ziellosen Wege; es musste dieser Weg verlassen werden, man musste wieder von innen heraus schaffen lernen, die Form aus der Bedeutung und das Schöne in dem Charakteristischen finden lernen. Diesen Weg zeigte Carstens, und diesen Weg gingen nach ihm unsere grossen Meister; den Weg führten sie ihre Schüler, und auf diesem Wege ist die deutsche Kunst geworden, was sie ist; möchte sie nur, unbeirrt durch verlockende Scheintheorien, darauf beharren!

Eine besondere Gruppe unter den älteren Kunstwerken bilden die Werke von Schick, Wächter, Hetsch und den anderen württembergischen Malern, welche um den Anfang unseres Jahrhunderts gewissermaassen eine eigene Schule bilden, deren Blüthe noch in der akademisch-classischen Zeit begann und bis in die Zeit der Romantiker und fast noch darüber hinausreichte.

Auch in der Geschichte unserer neueren Kunst bilden diese Meister eine besondere Gruppe; sie füllen den Zeitraum, welcher zwischen der Periode der antikisirenden Kunst-richtung und jener liegt, in welcher die Romantik die Herrschaft gewann, aber sie bilden kein verbindendes Glied zwischen diesen verschiedenen Epochen und Richtungen; es ist zwar auch bei diesen Künstlern die Wendung vom Aeusserlichen und Formellen zum Innerlichen und Geistigen, vom Fremden zum Nationalen nicht zu verkennen; sie ist aber nicht so entschieden und energisch, wie bei den Deutsch-Römern: Koch, Overbeck und Cornelius.

Diese württembergische Schule, wenn man sie eine Schule nennen kann, steht in naher Beziehung zu der französischen Schule ihrer Zeit; David ist von grossem Einfluss auf sie gewesen. Auch von der älteren akademisch-idealen Kunstweise haben sie Anklänge behalten, die Lehren der

Karlsschule, von welcher ihre Anfänge ausgingen, haben Spuren hinterlassen. Dabei herrscht in ihren Werken ein gewisses elegisch-weichliches Gefühl, welches nahe an Sentimentalität streift. Die „Cornelia, Mutter der Gracchen“, von Hetsch (gemalt 1794) würde neben Bildern aus David's Schule durchaus nicht fremd erscheinen; das Bild zeigt alle Eigenschaften, welche die Werke dieser Schule auszeichnen, nur weniger Energie und Kraft; eine bestimmte, elegante, sehr durchgebildete Zeichnung, anspruchslose Farbe, wenig malerische Wirkung, eine entschiedene Anlehnung an die Formen statuarischer Kunst, daneben aber eine gewisse Zärtlichkeit und Süsse in den Physiognomieen; man könnte glauben, eine Dame hätte es gemalt.

Hetsch war der erste Meister von Gottlieb Schick, dem grössten und bedeutendsten Künstler dieser Gruppe. Schick war ein ausserordentlich begabter Künstler, welchem leider nur eine kurze Laufbahn vergönnt war, während deren er aber einige sehr bedeutende Werke geschaffen hat.

Was Carstens nicht konnte und worüber er viele Vorwürfe bekam: malen, seine Bilder in Farben und Wirkung ausführen, das konnte Schick. Sein Apollo unter den Hirten macht nicht nur durch die edle Zeichnung, sondern auch durch die klare harmonische Farbe einen erfreulichen, wohlthuenden Eindruck; zwar ist es nicht im modernen Sinne schön gemalt, es ist weder Bravour der Palette noch des Pinsels darin, es erinnert an rafaalische Malerei aus früherer Zeit.

Wie Carstens' Bilder ganz im antiken Sinne geschaffen, zeigt doch dieses Bild ein näheres Eingehen auf individuelle Natürlichkeit, wenn auch in sehr geringem Maass; schon die Ausführung in Farben bringt dieses mit sich, und einige leise Züge von Sentimentalität zeugen von der Zeit, in welcher das Bild entstand.

Trotz aller Fortschritte, welche die Kunst seitdem gemacht hat, wird dieses Bild eine Perle in jeder Sammlung bleiben, wie es auch den Beschauer unwiderstehlich anzieht und fesselt.

Schick ging, nachdem er seine Studien in Stuttgart unter Hetsch und unter Mitleitung von Dannecker gemacht hatte, nach Paris und ward Schüler von David. Aus dieser Periode ist seine „Eva, welche sich im Bache spiegelt“, ein Bild, an welchem man eben nicht viel loben kann; es zeigt die Richtung der David'schen Schule auf edle Körperformen im Sinne der antiken Kunst, auf vollendete Zeichnung und Modellirung; es ist aber ersichtlich ein Schülerwerk und in seinen einzelnen Theilen von ungleichem Werth und ungleicher Vollendung.

Der Künstler hat sich jedoch bald von dieser Schule losgesagt und einen anderen Weg gesucht und gefunden. Zwar ist sein „David vor Saul“ in den Formen noch ganz und gar davidisch, sowohl was die Anordnung des Ganzen, wie die Zeichnung des Einzelnen betrifft, es sind aber bereits Anklänge an seine spätere Weise darin zu spüren, das Seelische macht sich schon mehr geltend neben der bloss äusserlichen Form, und auch die Malerei zeigt schon mehr Streben nach Naturwahrheit und Farbe.

„Das Opfer Noah's“, zwei Jahre später gemalt als das vorgenannte Bild (1805), zeigt bereits den Meister in völliger Entfaltung seines Talents und seiner Eigenthümlichkeit. Es ist ein schönes Werk, worin sich ein inniges, warmes Gefühl in schönen und edeln Formen ausspricht. Im Ganzen wie im Einzeln erinnert es an rafaelische Werke, nur sind die Formen weniger kräftig und nicht so bestimmt durchgebildet, wie bei Rafael; wie im Ausdruck der Figuren eine gewisse weiche Zartheit vorherrscht, so herrscht in den Formen eine gewisse Glätte und Eleganz, die wohl etwas mehr Kraft und Energie wünschen lässt.

Von eigentlich malerischer Farbe kann bei diesem Bilde überhaupt nicht die Rede sein, obschon ein entschiedenes Bestreben darnach nicht zu verkennen ist; der Künstler hat sich auch in der Farbengebung Rafael zum Muster genommen, und wie bei diesem und den gleichzeitigen Römern ist die Farbe in der Weise der Fresco-

malerei behandelt; es ist mehr colorirte Zeichnung, als wirkliche Malerei.

Eberhard v. Wächter wird gewöhnlich mit Schick zusammen genannt, weil er Zeit- und Schulgenosse desselben ist und weil seine Kunst sich auf ähnlichem Gebiete bethätigt; er ist jedoch in keiner Weise mit jenem zu vergleichen. Wächter's Werke sind bei allem Ernst der edelsten Gesinnung und Absicht immer sehr unvollkommen geblieben, es fehlt ihnen an künstlerischer Vollendung, sowohl in der Zeichnung, als in der Farbe.

Wächter ist nicht ganz so begabt gewesen, wie der Ebengenannte. Sein „Hiob unter seinen Freunden“ ist zwar mit einer grossartigen Einfachheit componirt und gezeichnet, doch zeigt sich nicht die selbstbewusste Sicherheit, die aus Carstens' Werken so mächtig hervortritt, noch der edle Schönheitssinn wie in dem Schick'schen Bilde. Ein trauriger Ernst, eine tiefe Schwermuth spricht aus dem Bilde, das alle anderen ausgestellten Werke des Künstlers an Werth weit überragt. In seinen übrigen Zeichnungen und Bildern ist eine gewisse Schwäche, die Ideen sind weder bedeutend noch deutlich ausgesprochen und nur ein kleines Bild „Der Tod des Sokrates“ macht eine Ausnahme, worin sich wieder wie in dem Hjob die Resignation in das unvermeidliche Schicksal ausspricht, — ein Gefühl, welches den Künstler durchaus erfüllt zu haben scheint.

War es des Künstlers eigenes Schicksal, was ihn so trüb stimmte, war es die traurige Zeit, in welche der beste Theil seiner Mannesjahre fiel, ich weiss es nicht. Er hat eine inhaltschwere Zeit durchlebt und eine Umwandlung der politischen und socialen Zustände des Vaterlandes gesehen und eine Regeneration der vaterländischen Kunst, wie sie einzig in der Geschichte dasteht. 1762 geboren, starb er uralt erst in den funfziger Jahren dieses Jahrhunderts.

Ich muss nochmals auf Schick zurückkommen, wegen eines kleinen Werkes, welches merkwürdig ist, nicht wegen seines eigenen Werthes, sondern weil es eine plötzliche

Wendung des Künstlers zeigt in eine veränderte Gedanken- und Sinnesrichtung hinein, in die christlich-religiöse Richtung. Es ist „Jesus als Knabe träumend im Schoosse der Engel“, eine Skizze zu einem grösseren Gemälde, vor dessen Ausführung der Künstler starb (1812).

Ein seltsames Werk, seltsam im Gedanken und seltsam in der Form. Auf Wolken liegt der Knabe Jesus schlafend, ganz nackt; rings herum knien Engel anbetend, schützend und verehrend; der schlafende Knabe aber streckt träumend seine Hände wie sehnsüchtig nach einem Kreuze, welches am Himmel in einer Strahlenglorie erscheint.

Es ist ein eigenthümlich träumerisch-poetisches Gefühl, aus welchem dieses Bild entstanden ist; man kann vielleicht dunkel nachfühlen, was der Künstler gedacht und gewollt hat, schwerlich aber es sich zur klaren Anschauung bringen.

Wäre es aber dem Künstler auch gegönnt gewesen, dieses Werk auszuführen, auf welches er einen grossen Werth legte, es wäre dennoch nicht geworden, was es werden sollte, ein christlich-frommes Kunstgebilde.

Aus der antiken Welt- und Kunstanschauung, worin die Künstler jener Zeit sich hineingelebt und gedacht hatten, ging kein directer Weg in die christliche Welt und Kunst hinüber; Poesie und Literatur mussten ihn erst vorbahnen, und dann noch war es für die bildende Kunst nöthig, einen gewaltigen Umweg einzuschlagen, ja, geradezu erst rückwärts zu gehen, um sodann auf neuer Bahn vorzuschreiten.

Es hatte allerdings zur Zeit, als Schick dieses sein letztes Werk schuf, in der Poesie eine gewaltige Umwälzung begonnen; die Romantiker waren von dem klaren Olymp und Helikon in die mondbeglänzten Zaubernächte des Mittelalters hinab gestiegen, und das ganze empfängliche Publicum war ihnen gern gefolgt; Tieck und Schlegel hatten auch der bildenden Kunst einen neuen Glauben gepredigt sowohl nach Inhalt, wie nach Form und hatten unter den Künstlern begeisterte Anhänger gefunden, ja, es wird uns berichtet, dass es geradezu Tieck's „kunstliebender



Klosterbruder“ war, welcher Schick veranlasste, sich der Darstellung christlicher Gegenstände zuzuwenden.

Auch das wiedererwachende Nationalgefühl griff mit ein; man ward sich plötzlich bewusst, dass die Antike ein Fremdes sei oder doch nur ein allgemein Menschliches, und man wollte nicht mehr kosmopolitisch denken und handeln, sondern wieder deutsch und vaterländisch, die schöne Humanität genügte nicht mehr, man wollte wieder christlich fromm werden und in diesem Sinne bilden, wie die mittelalterlich-deutschen Künstler es gethan hatten.

Um dies aber zu können, musste man zuerst mit der Antike und allen aus ihr entsprungenen Anschauungen und Formen durchaus brechen, und zwar so gänzlich, dass man selbst das Vorbild eines Rafael und Michel Angelo verlassen musste, weil deren Kunst zum grossen Theil auf den Anschauungen und Formen der antiken Kunst beruht.

Schick's verfehelter Versuch, mit den Formen antiker Kunstschönheit christlich romantische Ideen zu verkörpern, steht nicht allein da, noch manche andere Künstler, auch in anderen und ausserdeutschen Schulen, haben dasselbe versucht, es ist ihnen aber allen ebenfalls misslungen.

In den folgerechten Gang der Entwicklung unserer Kunst greifen alle die zuletzt erwähnten Künstler wenig ein; ihre Thätigkeit füllt gewissermaassen nur ein Zwischenraum aus zwischen zwei getrennten Epochen, und ihre Werke, insofern sie nicht an sich von Bedeutung sind, wie Schick's „Apollo“ und Wächter's „Hiob“, bieten eben kein anderes Interesse, als dass sie Zeugniß geben, dass auch in der schlimmsten Periode unserer Geschichte es nicht an strebsamen Künstlern gemangelt hat; sie waren vom Glück und von den Umständen zu wenig begünstigt, das Vaterland war in tiefstes Elend versunken, Krieg und gewaltsame staatliche Umwälzungen hinderten jede friedliche Entwicklung, es fehlte in Deutschland sowohl an Kunstsinn wie an Kunstverständniß; wie auf politischem Gebiet, so beherrschte uns Frankreich auch auf dem Gebiete der

Kunst; das Wenige, was unsere Höfe und unsere vornehme Welt noch von der Kunst forderten und bedurften, lieferte Paris — die kunstfördernden Bestrebungen Goethe's und seiner weimarischen Freunde konnten wenig nützen, ihre Mittel waren zu schwach, aber auch mit grösseren hätten sie wohl nichts Bedeutendes hervorgerufen.

Es musste erst im Volke selbst wieder Kunstsinn und Kunstbedürfniss erwachen und dies erwachte erst, nachdem das Volk wieder Selbstgefühl und National-Bewusstsein erlangt hatte; eine deutsche Kunst konnte erst wieder erblühen, nachdem das deutsche Volk wieder erstanden war.

Was für die neue deutsche Kunst mit Carstens begonnen hatte, die Umkehr von äusserlichen Schönheits-Idealen zu innerer Wahrheit und charakteristischer Formengebung, ward von Cornelius fortgesetzt, und mit entscheidendem Erfolge.

Jener hatte mit dem Widerstande seiner Kunstgenossen zu kämpfen, er ward nur von Wenigen verstanden, sein Beispiel wirkte nur in wenigen Jüngern fort, welche erst später zu Ruhm und Bedeutung kamen, es verging noch eine ganze Reihe von Jahren, ehe die Principien, welche Carstens gelehrt hatten, zu grösserer und endlich zu allgemeiner Geltung kamen.

---

Von Carstens und denen, welche ähnlicher Richtung folgen, bis zu Cornelius, ist ein weiter Sprung, nicht nur der Zeit nach, mehr noch nach ihrem Wesen und ihrer Kunstweise. Zwischeninne stehen Joseph Koch, Reinhardt und einige weniger bekannte Künstler, die aber am wesentlichsten in der Landschaftsmalerei wirkten. Die beiden Tischbein und die Brüder Riepenhausen, welche freilich auch dahin gehören, indem sie sich dem Mittelalterlichen, dem Romantischen zuwandten, gehören doch ihrer Kunstweise nach eigentlich noch in die Periode vor Carstens.

Hierher gehören auch noch einige seltsame Werke eines späteren Nachzüglers auf der Bahn der altdeutschen

Richtung, frühe Arbeiten von Karl Ballenberger aus Frankfurt a. M., welcher in seiner Art ganz allein steht. Diese Bilder sind in so absichtlich alterthümlicher und gesucht strenger und steifer Weise gezeichnet und gemalt, so voll von absichtlichen Anachronismen, in Bezug auf Costüm und Umgebung, dass sie wohl als Curiosa interessant sein können, als Kunswerke aber kaum geniessbar sind.

Einige Werke von J. A. Ramboux, zwei Portraits, gehören auch hierher und müssen, wenn man überhaupt die Nachahmung altdeutscher Malweise zugiebt, als in dieser Weise ausgezeichnete und ganz vortreffliche Werke gerühmt werden. Jene strenge detaillirte Nachbildung des Individuellen und Besonderen des Modelles, die kindlich naive Auffassung und Nachahmung des Gegebenen, mit allen kleinsten Einzelheiten, kann wohl nicht weiter getrieben werden; die eigentlich malerische Farbe und Behandlung verschwindet natürlich unter der Zeichnung.

Ein anderes Werk, welches ebenfalls dieser Periode und ihrer Kunst-Auffassung angehört, ist ein Carton von J. A. Ramboux, „Boccaccio“ betitelt, welcher jedoch bereits jener Wendung der Romantik angehört, welche später allgemein wurde — die Wendung vom Norden zum Süden, vom Germanischen zum Romanischen, welche unsere Dichter genommen hatten, die, bald der christlich-germanischen Tugendfrömmigkeit müde, sich wie Rinald in Armidens Zauberhaine verloren.

Ein Anklang an den nordischen Ernst und die trübe Frömmigkeit der ersten Romantiker zeigt sich in den kleineren Bildern, welche das Hauptbild umgeben und Scenen der Pest von Florenz zum Gegenstand haben, wovon die Erzählung ja auch dem Decameron selbst als steigende Vorrede vorangeht. Innerhalb dieser Umrahmung sehen wir die heitere Gesellschaft, welche sich jene unübertrefflichen Geschichtchen erzählt, um das umgebende drohende Elend zu vergessen.

Durch den alterthümlich strengen Styl der Zeichnung

erhält diese Gruppe eine eigenthümlich ernste Haltung, und einen etwas trüben Ausdruck; man kann sich allenfalls denken, dass sie eben eine von den tugend-musterhaften Geschichten anhören, womit Boccaccio seine lockere Sammlung abschliesst und gewissermaassen durch den Schluss zu rehabilitiren sucht.

Andere, oft genannte Künstler der römisch-deutschen Gruppe sind die Brüder Riepenhausen, welche man immer zusammen nennt, weil sie alles, was sie schufen, gemeinschaftlich machten; sie hatten unter der Herrschaft der Goethe'schen Kunstprincipien ihre Laufbahn begonnen, waren für und mit ihnen thätig, antike Kunstwerke nach den Winken der alten Schriftsteller zu reconstruiren, und gingen später zu den Romantikern über; ihre Werke sind jedoch nicht von Bedeutung.

Aus gleicher Zeit und Kunstrichtung stammt ein grosses Gemälde von J. Friederich Dieterich (geb. 1787, gest. 1846), einem Künstler, welcher ausserhalb seiner württembergischen Heimath wenig bekannt ist. In diesem figurenreichen Bilde zeigt sich ebenfalls jenes Bestreben, einen bedeutsamen Inhalt mit individuell-natürlichen Formen zu gestalten. Ueberall zeigt sich die treue Nachahmung des gegebenen Modells, nicht aber in der Weise neuerer materialistischer Auffassung und Darstellungsweise; sondern ängstlich detaillirend, ich möchte sagen: anatomirend, folgt die Zeichnung allen Linien und Formen der gegebenen Natur und stellt alles Einzelne neben einander.

In der Farbe und Behandlung herrscht ein ähnliches Verfahren, wodurch das Ganze die Harmonie verliert und hart und trocken wird.

Dem Ganzen gebricht es nicht an Ernst und Würde, einzelne Figuren sind gross und schön empfunden, besonders der am Himmel erscheinende Gott Vater, zu welchem der Künstler wahrscheinlich durch ein älteres italienisches Vorbild inspirirt worden ist. Anderes ist wiederum kleinlich und dürftig und mager.

Die streng altdeutsche Richtung wurde denn doch bald gemildert und allmählich verlassen, das Beispiel der grossen Italiener konnte seine Wirkung nicht verfehlen; die Anhänger der frommen Kunst wurden mehr und mehr von den früheren Florentinern und besonders von Fra Angelico, wohl auch von Fra Bartolommeo und Perugino angezogen.

Cornelius hat sich wohl mehr in dem Sinne von Carstens an Michel Angelo erbaut; eine Art von directer und persönlicher Verbindung zwischen dem früher verstorbenen Carstens und diesen Meistern entstand durch Koch, welcher Carstens' treuer Anhänger gewesen war und jetzt mit dieser neuen Schule in innige Verbindung trat.

Joseph Anton Koch (geb. 1768) ist dadurch in der Geschichte unserer neueren Kunst merkwürdig, dass er während der ganzen Periode von der akademischen Kunstzeit bis zur vollständigen Entwickelung der neuen Kunstblüthe mitwirkend thätig war, wenn auch nicht gerade in erster Reihe.

Er war zuerst Schüler der Karlsschule und empörte sich gegen deren perrückenhafte Kunst-Disciplin, versuchte seine Kunst sodann an verschiedenen Orten und an verschiedenen Gegenständen, ging nach Rom, schloss sich dort eng an Carstens an, wie seine Zeichnungen nach den antiken Dichtern bethätigen; machte später die romantische Wendung mit und starb erst spät (1839) als eine Art von Nestor der römisch-deutschen Künstlerschaft.

Von seinen historischen Darstellungen sind seine Dante-Scenen die bedeutendsten und Einiges darunter vortrefflich gedacht und dargestellt; im Allgemeinen jedoch entbehren die figürlichen Darstellungen der rechten Vollendung; es ist mehr ein dilettantisches Versuchen darin, als ein wirklich künstlerisch bewusstes Schaffen; das Skizzenhafte herrscht zu sehr vor und fällt um so mehr auf, als derselbe Künstler in der Landschaft gerade mit der meisterhaftesten Bestimmtheit auftritt und die Darstellungsformen beherrscht, wie wenig Andere.

Die Wahl schon des Gegenstandes, das Unternehmen, Dante's Gedicht in Bildern nachzuschaffen, zeigt deutlich den neuen Weg, den die deutschen Künstler am Ende des Jahrhunderts einschlugen. Den Anhängern des classischen Alterthums, die mit den klaren Formen der Griechen erfüllt waren, wäre es sicher nicht in den Sinn gekommen, des urmittelalterlichen Dichters Ideen zu Gegenständen ihrer Kunst zu machen; es musste ihnen dies wie ein Rückschritt zur Barbarei erscheinen. Besonders in der Form, in welcher Koch diese Gegenstände behandelt, muss man allerdings zugeben, dass es ein solcher Rückschritt war.

Koch aber war in Tyrol geboren, in einem Lande, wo katholische Religiosität ohne Unterbrechung und ungestört geherrscht hatte und wohinein die philosophischen und antiken Anschauungen nie gedrungen waren; so mochte ihm der katholische Dichter näher stehen, als er seinen Zeitgenossen damals stand, die ihm doch bald auf demselben Wege folgen sollten.

Koch ist als Landschaftsmaler, ich möchte ihn lieber einen Landschaftsdichter nennen, sehr bedeutend, und das erklärt die Pietät, mit der man seinen Namen immer nennt; ausserdem muss man bedenken, dass er zu den Wenigen gehört, in welchen die deutsche Kunst in der verfallensten Zeit fortlebte.

Die formelle, antikisirende Kunst hatte für Deutschland ausgelebt, es entstand eine neue Richtung. Die Sinnesart der Künstler ward wieder national, eine deutsche; fortan galt es nicht die Darstellungsform, es galt den Inhalt.

Es ist unserem Volke eigen, dass es vor Allem ein Seelenleben führt und oft das äusserliche Leben darüber vernachlässigt. Wir leben gern in uns hinein, und wie wir gewissenhaft unser Inneres beschaulich studiren, so suchen wir auch in der uns umgebenden Welt vor Allem das innere Wesen und die Seele der Dinge und halten die äussere Form gar gerne für Schein und Unwesentliches.

Unser grösster Dichter, so herrlich er sich später ver-

klärte, hatte doch in seinem grössten Werke gerade dieses Vertiefen in sich selbst, das grübelnde Suchen nach dem Unfindbaren auf's gewaltigste dargestellt; er hatte in dem Faust das ganze deutsche Wesen in eine Figur zusammengezogen, und dieses Werk war vor Allem populär geworden. Auch die religiösen Anklänge darin und das Mittelalterliche, so sehr sich der Dichter in seinem Werke selbst dagegen wehrte, heimelte jeden Deutschen an; der Faust hat die Deutschen eine geraume Zeit mehr beschäftigt, als selbst die gewaltigsten Ereignisse und Begebenheiten des wirklichen Lebens.

Auch die Künstler wandten sich ihm zu und suchten des Dichters Werk sichtbar zu verkörpern. Die neuerwachte Liebe zum Altdutschen, denn ein neues gab es ja noch nicht, kam dazu, und so konnte ein Werk entstehen und Beifall finden, wie Cornelius' Bilder zum Goethe'schen Faust. Zwar der Dichter selbst fand diese Uebersetzung seiner Poesie nicht nach seinem Geschmack; er hatte seinen Formensinn an anderen Mustern gebildet, wie die waren, denen der Maler folgte; der Maler hatte aber dennoch das Richtige getroffen. Auch in seinen Zeichnungen zum Nibelungenlied.

So sehr auch diese Darstellungen den Charakter von Anfängen haben, so sind sie doch gewissermaassen der Grenz- und Grundstein der wiederaufgelebten nationalen Gesinnung in der deutschen Kunst; fortan stehen wir mit beiden Füßen auf deutschem Boden.

Des alten Homer müde, hatte man ein deutsches Epos gesucht und das Nibelungenlied gefunden, es galt für mehr und grösser als die Ilias und die Odyssee, die Sage trat wieder in ihre Rechte, die Heldenlieder tönnten uns wieder in die Ohren mit dem Reiz der Neuheit und dem Zauber entlegenster Vorzeit; man suchte Formen für diese Gestalten, und Cornelius fand sie.

In diesen ersten Werken, ja, in den Werken noch früherer Zeit, aus den ersten Jünglingsjahren des Meisters,

von welchen sich noch Einiges erhalten hat, erkennt man sogleich die gewaltige Kraft, die sich später so glorreich entwickeln sollte.

Einerseits zeigt sich das Anlehnen an die altdeutsche mittelalterliche Kunst, anderseits, und das ist wesentlich bezeichnend für die neu eingeschlagene Richtung, das Streben nach der Darstellung des innerlichsten Wesens, der Seelenstimmung, für welche die äusserliche Erscheinung nur das Mittel bildet. Ganz im Gegensatz zu den antikisirenden Künstlern, welche sogar den Affect der Leidenschaften unterdrücken und mässigen zu müssen glaubten, um nicht die edle Form und das Maass der Schönheit zu verletzen, ist es bei Cornelius gerade der Affect und die Leidenschaft, welche das Hauptmoment der Darstellung bildet und der sich die Form unterordnen muss.

Wie bei Albrecht Dürer das Charakteristische das Wesen der Darstellung ist, so auch bei Cornelius, aber reichere Mittel und ein weiterer Gesichtskreis erlauben dem neueren Meister, in schöneren Formen zu charakterisiren, als sie den alten gelangen.

Sehr interessant ist es, in einem Landschaftsbilde von Koch eine Staffage von Cornelius zu betrachten. In vielen Figuren und reichen Gruppen wird Jakob's Rückkehr mit seiner Familie und seinen Heerden nach der Heimath dargestellt. Energische Bewegungen und eine bestimmte charakteristische Zeichnung zeigen in diesen Figürchen die reiche Phantasie des Künstlers und die Leichtigkeit, mit der er componirt; die Art der Darstellung aber und die Malweise erinnert an die altdeutschen Meister, doch ist sie nicht so trocken und peinlich, wie man es an anderen Anhängern des alterthümlichen Styles wohl findet: im Gegentheil, es herrscht Fülle und Anmuth in dieser Darstellung.

Auch Cornelius hatte sich, wie Carstens, selbstständig und nicht in regelmässigem akademischen Schulgange gebildet, obgleich er der Sohn eines Malers und Inspectors der Düsseldorfer Akademie war; aber diese Akademie, schon



von ihrer Gründung an wirkungslos, war damals ein verfallendes und verwahrlostes Institut, dem der Krieg und die Fremdherrschaft bald den Todesstoss gab.

So hatte denn das Talent des Knaben und Jünglings dort wenig Pflege, aber es fand auch keine Hindernisse und ward nicht beirrt; vom Vater früh schon mit dem Handwerk der Kunst vertraut gemacht, musste der bald verwaiste Jüngling sich von Anfang an nach allen Seiten hin praktisch bewähren und hat bereits in jungen Jahren Vieles und Mancherlei schaffen müssen und geschafft.

Seine Werke aus dieser seiner Jünglingszeit sind freilich ziemlich seltsam und nicht sehr erfreulich; man sieht an ihnen deutlich, wie sehr die Kunst zu jener Zeit in Deutschland verlassen und verfallen war.

Ich kenne zwei Gemälde aus seiner frühesten Zeit: „Die klugen und thörichten Jungfrauen“ und „Pallas lehrt die Weberei“ (von 1808 und 1809); beide sind entstanden noch vor den Werken, in welchen sich sein Genius eigentlich zuerst in seiner eigenthümlichen Weise entfaltet hat, vor den Zeichnungen zum Faust und zum Nibelungenliede. In der „Pallas“ herrschen noch Anklänge an die akademisch antikisirende Kunstweise vor; der Künstler will in antikem Sinne und mit antiken Formen bilden, aber diese Formen sind höchst mangelhaft gebildet, es fehlt noch überall an der rechten Sicherheit, und aus dem Bestreben nach dem Charakteristischen in den Formen, welches sich auch in diesem Bilde bereits zeigt, entsteht Härte, Trockenheit und Unschönheit; Kraft und Wille sind wohl schon da, aber die Kraft ist noch nicht geübt und der Wille noch nicht selbstbewusst geworden.

Aehnliches zeigt sich in den „klugen und thörichten Jungfrauen“, es herrscht jedoch in diesem Bilde eine grössere Freiheit und Sicherheit, als in dem vorigen. Wie in der „Pallas“ Anklänge an antike Muster vorherrschen, so hier solche an altdeutsche Kunst, und damit ist der Künstler seinem eigentlichen Wesen, wie es sich später entfaltet hat, bereits näher gerückt.

Ich halte das Bild für unvollendet, eine blosser Unter- malung, wenn auch eine ausgeführte und sorgfältige. Die Farbe ist blass und wie für spätere Lasuren bestimmt, und die Zeichnung ist scharf und hart, die Modellirung flach, das Ganze jedoch sehr sorgfältig behandelt.

Wollten wir diese Bilder als solche mit denen der gleichzeitigen früher erwähnten Künstler vergleichen, so würden sie sehr zurückstehen müssen; denn in Bezug auf künstlerische Vollendung können sie sich mit jenen nicht messen, es sind jenen gegenüber Schülerwerke; aber — der Schüler verräth auch in den Schülerwerken schon eine Energie und eine Originalität, welche jenen Meistern nicht in dem Maasse gegeben sind. So wunderbar das Bild von den klugen und thörichten Jungfrauen erscheint, so erkennt man doch darin auf den ersten Blick einen ungewöhnlichen Künstler. Man mag über den seltsamen Ausdruck in diesen Figuren und Gesichtern lächeln, man mag jene Härte und allseitige Bestimmtheit der Contouren und Formen unerfreulich finden, man mag das Ganze für sehr geschmacklos erklären, aber man kann nicht umhin, die Kraft zu fühlen, welche sich in allem diesem kundgiebt. Es ist bereits die strenge und scharfe Charakteristik, die knappe Zweckmässigkeit der Composition darin, welche den Meister in seinen späteren Werken vor allen auszeichnet, das energische Wesen, das von innen und von der Seele aus die Formen bestimmt und bewegt.

Es sind Jugendarbeiten, der Künstler machte sie im Alter von zweiundzwanzig bis dreiundzwanzig Jahren, und sie tragen den Charakter von Jugendarbeiten. Kurz darauf schuf er die schon bereits erwähnten Compositionen zum Faust und zu den Nibelungen und schlug damit den Ton an, welcher nachher aus allen seinen Werken mit gewaltiger Kraft und Majestät hervortönt.

Cornelius ist nicht nur durch sein ungewöhnliches schöpferisches Talent der Leiter und das Vorbild aller neueren deutschen Kunst geworden, sondern mehr noch

dadurch, dass er mit bestimmtem Willen und Bewusstsein seine Kunst auf nationalen Boden gestellt hat; er wagte es zuerst, ein deutscher Künstler sein zu wollen. Carstens war es seinem innersten Wesen nach gewesen, aber in seinem Selbstbewusstsein gehörte er mehr einer idealen, allgemein menschlichen Welt an; Cornelius fühlte sich als Deutschen und schuf als Deutscher, er verliess die Wege des antiken Ideals, verliess die akademischen Muster und Vorbilder, und knüpfte an die Kunstweise wieder an, welche die deutschen Künstler im sechszehnten Jahrhunderte verlassen hatten, um sich den Italienern und der Antike anzuschliessen.

So war der neue Weg gefunden, auf welchem fortan unsere Kunst so grossartige Fortschritte machen sollte.

Zwar schienen diese Anfänge rückwärts zu führen. Viele, welche diesen Weg betraten, malten und bildeten nur trockene Nachahmungen unvollkommener mittelalterlicher Werke, und die Nachbildungen wurden oft noch unerquicklicher als die Originale: Andere verloren sich in süsslich kindisch-fromme Spielereien. Auch in Cornelius' Nibelungen und in seinem Faust ist manches, was bizarr erscheint, gezwungen und absichtlich alterthümlich und sonderbar; aber alles dieses verschwindet vor dem gewaltigen Ausdruck innersten Seelenlebens und vor der Kraft der Charakteristik in der Form.

Aber auch diese Werke und die altdeutschen Bestrebungen waren nur Stufen, auf welchen der Künstler sich zu Grösserem erhob.

Aber neben der Rückkehr zu vaterländisch-nationaler Denk- und Kunstweise ist noch ein Anderes bei der Regeneration unserer Kunst von grösstem Einfluss gewesen nämlich die wiedererwachte christlich-kirchliche Frömmigkeit.

Die Romantiker wollten die ganze Welt umgestalten: Philosophie und Politik, Poesie und alle Künste sollten andere Zwecke verfolgen und zu diesen Zwecken auf anderem Wege gelangen, als bisher, und alle diese sollten in der

Religion vereint ihre höchste Ausblüthe finden; es ist ihnen nur gelungen, für eine Zeit lang eine beinahe allseitige Verwirrung und Verirrung auf allen diesen Gebieten hervorzubringen; nur auf dem Gebiete der bildenden Kunst ist der Erfolg ihrer Bestrebungen wirklich fördernd und heilsam gewesen, wenn auch wahrscheinlich ein anderer, als der, welchen sie erstrebten.

Es ist uns heute beinahe unbegreiflich, wie es möglich war, mit Wissen und Willen aus jenem klaren Geisteslicht, welches Lessing, Schiller und Goethe überall hin verbreitet hatten, in eine dunkle, trübe Traumwelt zurückzukehren und, statt an lebensvoller Wirklichkeit und an den Meisterwerken der grossen Meister sich zu erleben, wie die Seelen der Abgeschiedenen in Aïdes' Reich schattenhaft mit Schatten zu verkehren; dennoch gefiel dieser Wechsel den weichen Gemüthern jener Zeit, und diese weichen Gemüther bildeten und bilden wohl noch die Mehrzahl in unserem Volke.

Welche Wirkung diese Bestrebungen auf unsere Poesie und Literatur geübt haben, brauche ich nicht weiter zu berühren; das Urtheil darüber ist längst gefällt. Was die bildende Kunst betrifft, so waren es die Ansichten Goethe's, der in jener Zeit wohl das richtigste und bewussteste Urtheil über dieselbe besass und aussprach, wenigstens in Deutschland, welchen die Romantiker, die Tieck, Schlegel, Novalis, anders lehrend entgegentraten.

Es ist nicht zu läugnen, dass die Goethe'schen Kunstansichten bei aller Klarheit eine gewisse Kälte haben und verbreiten; die gar zu hoch gesteigerten Ansprüche an die Reinheit der Form, die geforderte Steigerung zu idealer Menschlichkeit und ein rein objectives Verfahren mit dem Gegebenen lassen der Individualität des Künstlers zu wenig Spielraum in seinem Werke, und nur was der Künstler aus seiner Seele in sein Werk legt, spricht wieder zur Seele des Beschauers.

Die Romantiker machten die Kunst von den Banden und Regeln der ästhetischen Formbedingungen frei, sie

wiesen den grössten Werth im Kunstwerk dem individuellen Gefühle des Künstlers zu, sie glaubten sogar, aus diesem ganz allein schon schaffen zu können. Begeisterung, Inspiration sollte Alles thun.

Die jungen Künstler, welche wirklich Begeisterung im Herzen fühlten, liessen es sich nicht zweimal sagen; sie verwarfen alles bisher Geglaubte und Gelernte und fingen auf ihre eigene Weise an. Da die Romantiker nun aber auch allen Ursprung, sowie auch die Summe aller Poesie und Kunst nur in der Religion finden wollten und diese nur in der Kirche, so wandten sich die begeisterten Künstler vor Allem der Religion zu, sie wurden Christen und Katholiken, sie arbeiteten nicht nur zum Ruhme der Kunst, sondern mehr noch zur Ehre Gottes, und damit kam Wärme und Ernst in die Kunst, und das war vor allem nöthig, Overbeck fasste diese Richtung am wärmsten und energischsten auf und ward ihr Apostel.

Aber es musste bei aller Frömmigkeit doch eine Form gefunden werden, worin diese sich aussprechen konnte, denn das Kunstwerk ist nur zur Hälfte geistig; die Form nun suchte man in der Nachahmung der altdeutschen Kunst.

Die altdeutsche Kunst, sobald sie die unbeholfenen Anfänge und die römisch-byzantinischen Traditionen verlässt, folgt für die Form der individuellen Natur, ohne alle ideelle Bedenken. Ihr einziges Bestreben ist Charakteristik und Ausdruck. Auf dieselbe Weise suchten auch die Künstler, welche die neue Aera unserer Kunst begannen, eine ihrem Sinne entsprechende Form zu finden. — Auf diesem Wege begegneten sich Overbeck und Cornelius.

Dass dabei Anfangs ziemlich sonderbare Werke entstanden, ist erklärlich; frühe Werke von Overbeck, von Schnorr und Anderen sehen uns gar seltsam an und mehr noch so, als Cornelius' Nibelungen, in welchem die Nachahmung der Altdeutschen doch nicht ganz so streng und beschränkt erscheint.

Kunstfreunde und Kenner erhoben bei dem ersten

Auftreten der neuen Kunstrichtung ein Jammergeschrei über die Umkehr zur Geschmacklosigkeit und Barbarei, besonders aber entsetzten sich die Akademien und ihre Professoren.

Wie einst Carstens mit der Kopenhagener Akademie zerfallen war und dann mit der Berliner, wie Cornelius mit der Düsseldorfer, deren Direktor, Langer, ihm als Zögling gerathen hatte, lieber Goldschmied zu werden oder sonst ein ehrliches Handwerk zu ergreifen, da er doch kein besonderes Talent zeige, so war Overbeck mit der Wiener Akademie zerfallen und wurde sogar mit mehreren anderen Gleichgesinnten als widerspenstiger Schüler fortgejagt.

Alle diese nun zogen nach Rom und vereinigten sich durch Freundschaft und gleiches Streben; es kamen noch Schadow und Veit dazu, und es bildete sich eine eigene Art von deutsch-römischer Kunstschule, von den Widerstrebenden und Widerwilligen als die Nazarener verschrien, eine wirkliche Akademie in dem Sinne, wie die ältesten Akademien sich gebildet hatten; ihre Wirkung ist durch Lehre und Beispiel ausserordentlich gross und weitreichend gewesen.

Jener römisch-deutschen Künstler-Colonie, die mit aller Gluth romantischer, frommer und patriotischer Begeisterung eine ganz neue Kunstrichtung eingeschlagen hatte, wurde das Glück, gleich anfangs mächtige Gönner und Schätzer zu finden; je mehr die akademische Welt sie angefeindet hatte, um so mehr befreundete sie ein Theil des deutschen Publicums, besonders einige geistreiche und einflussreiche Deutsche in Rom.

Was auch bei unseren romantischen Dichtern von grosser Bedeutung war und wurde, ihre innige und gesellschaftliche Verbindung mit Kreisen vornehmer poetisch gesinnter Personen, mit geistreichen, einflussreichen Männern und begeisterten Frauen wurde auch den deutschen romantischen Künstlern nützlich; die Dichter und Schriftsteller, welche ihre Phantasien verwirklicht zu sehen meinten,

priesen sie, die Gesellschaft, welche immer das Neueste liebt, fand sie höchst interessant, der mächtige Einfluss der die neue religiöse Richtung fördernden Partei kam dazu, der endliche, lang' ersehnte Friedenszustand und die dadurch erwachte enthusiastische Neigung zu Poesie und Kunst; genug, der romantischen Kunstschule wurde des Schicksals Gunst zu Theil; endlich einmal nach Jahrhunderten fand deutsche Kunst eine vaterländische Anerkennung und Förderung.

Der preussische Consul Bartholdy liess durch Cornelius, Overbeck, Koch, Veit und Schadow einen Saal seines Hauses *al fresco* malen, ein damals selbst in Rom unerhörtes Unternehmen, welches vollendet das grösste Aufsehen machte; ihm folgte der Marchese Massimo, und diesen Anfängen folgte später, durch sie hervorgerufen, die grossartigen Unternehmungen König Ludwig's I. von Bayern.

Cornelius schuf in der Villa Massimi Compositionen zu Dante's Paradies. Wenn man diese Zeichnungen mit den früheren des Künstlers vergleicht, mit denen zu den Nibelungen und zum Faust, so kann man einen ungemainen Fortschritt nicht verkennen. Der Künstler hat sich von den Banden mittelalterlicher Beschränktheit bereits befreit und schafft, seiner selbstständigen Anschauung gemäss, mit Freiheit und unbeirrt; seine Zeichnung hat alle die scharfe Charakteristik behalten, aber bereits die grossartige Einfachheit und den gewaltigen Styl gewonnen, welche die späteren Werke des Künstlers so weit über alle Werke der Anderen hinaufstellt und schon zeigt sich in der Anordnung dieses Werkes, jener tiefe Gedankenreichtum und die philosophische Klarheit, womit er später die höchsten und tiefsten Ideenkreise beherrscht und zur bildlichen Erscheinung bringt.

Mit diesen Werken befinden wir uns auf dem Boden der Gegenwart, der deutschen Kunst unserer Tage.

Mit den Wandgemälden, welche Cornelius in König Ludwig's von Bayern Auftrag in der Glyptothek in München ausführte, beginnt die neue Epoche der deutschen Kunst,

und nicht nur in historischem Sinne, weil mit jenem Auftrage jenes grossartige Mäcenatenthum in Wirkung trat, welchem wir die Blüthe der neueren Kunst mit verdanken, nicht nur, weil sich an diese Werke die Rückkehr des Meisters nach Deutschland und die Gründung und Umgestaltung der Düsseldorfer und der Münchener Kunstschule anknüpfen, aus welchen fast alles irgendwie Bedeutende unserer heutigen Kunst hervorging, sondern mehr noch, weil in diesen Werken die geistige Richtung, welche unsere Kunst seitdem bestimmt, zuerst klar und selbstbewusst zur Erscheinung kam.

Die zu mittelalterlicher Anschauung und Formgebung zurückkehrende Romantik war hinfort überwunden, sie hatte den Dienst, welchen sie der deutschen Kunst leisten sollte, geleistet: sie hatte die akademisch-conventionelle Kunstweise abgethan, sie hatte die eklektisch-idealen Schönheitsprincipien überwunden, sie hatte, wie eine Krankheitskrise die schädlichen, hemmenden, lähmenden Stoffe ausscheidet und die Organe zu neuer Lebensthätigkeit herstellt, die Künstlerwelt von allen Hemmnissen, Lähmungen und Beschämungen falscher Theorieen befreit; damit war ihre Mission erfüllt. Fernerhin war das Künstlerrauge frei auf das Charakteristische der Erscheinung gerichtet und der Künstlergeist auf die Bedeutung des Gegenständlichen seines Werkes, die Individualität war befreit und konnte nach eigener Inspiration aus eigenster Empfindung wirken.

Es war nöthig gewesen, die missverstandene Antike und selbst Goethe's „heiligen Homer“ für eine Zeit lang zu vergessen, es war nöthig gewesen, selbst die Schönheit eine Zeit lang zu verachten und zu meiden, wie der Tannhäuser der Sage aus dem Venusberg in die Kirche zu flüchten, um die im erschlaffenden Schönheitsdienste gesunkenen Kräfte durch Busse und ascetisches Leben wieder zu erneuern.

Diesen Weg hatte die Kunst eingeschlagen, aber sie durfte nicht länger in der Kirche und der Klosterzelle ver-



weilen, wenn sie nicht in andere Weise, wie zuvor, wiederum in Lähmung und Beschränkung verfallen sollte.

Zwischen der Entstehungszeit der zwei Gemälde von Cornelius, der „Pallas“ und den „klugen und thörichten Jungfrauen“, und dem Beginn der Arbeit für die Glyptothek liegen etwa zehn Jahre; in dieser Zeit war der strebende und versuchende Künstler zum könnenden und wissenden Meister geworden, er hatte die Mangelhaftigkeit der erst-erwähnten Kunstformen erkannt und sich selbsteigene Formen geschaffen.

Was Cornelius zum Meister und Führer der meisten Gleichzeitigen und Späteren gemacht hat, ist nicht sowohl sein überwiegendes Kunsttalent, als vielmehr sein überwiegendes Kunstverständniss, sein poetisch-philosophischer Geist; schon Niebuhr, als er den noch wenig bekannten Künstler, welcher damals die Arbeiten zur Glyptothek begann, dem preussischen Minister zum Leiter der Düsseldorfer Akademie empfahl, verglich ihn mit Goethe, und der Vergleich ist vielfach zutreffend.

Das auch ist eine der grössten und wirksamsten Eigenschaften von Cornelius, gleich wie bei dem eben genannten Dichter, dass er nicht nur aus poetischem Gefühl schafft, sondern dass zu diesem Gefühl ein scharfer Verstand sich gesellt, die Begeisterung beherrscht nicht ihn, er beherrscht die Begeisterung.

Und kaum aus der mittelalterlichen Romantik hervorgetreten, waren es doch die Griechen, an denen die neuen Kräfte sich bewähren sollten, wieder war es der heilige Homer, woran die neue deutsche Kunst sich erhob, nur in ganz anderer Weise als in der vorromantischen Zeit.

Aus der gewöhnlichen Darstellungsweise, welche sich genügen lässt, den in der Phantasie erfassten Gegenstand sichtbar in Formen und Farben vor Augen zu bringen, trat der Künstler heraus, er bildete dem Homer nicht nach, er dichtete ihn auf's Neue, er gab in ganz neuen Verbindungen die Grundgedanken des alten Dichters, er schuf in

seinen Bildercyklen eine ganz selbstständige philosophisch-symbolische Darstellung jener Mythen und Poesieen, welche den griechischen Dichter begeistert hatten.

Rafael und Michel Angelo haben in ähnlicher Weise christliche Theologie und heidnische Mythe behandelt, aber kein Künstler hat bisher wie Cornelius mit solcher Schärfe, mit solcher Tiefe, mit solcher innersten Consequenz und zugleich mit solcher Verläugnung alles Aeusserlichen, Ueberflüssigen und Störenden, kurz, mit so wirklich philosophischem Geiste und Verständniss, so gewaltig umfassende Ideenkreise zur Anschauung gebracht.

Die malerische Erscheinung scheint ganz als Nebensache behandelt, und das ist von Seiten neuerer Kritiker und Künstler der materialistischen Richtung dem Meister oft vorgeworfen; selbst das Thatsächliche, die Handlung scheint zurückgesetzt zu sein, Einheit des Ortes und der Zeit, welche doch sonst als erste Bedingung bildlicher Darstellung gilt, ist ebenfalls übersehen, kurz, es scheint als habe der Künstler allem widersprochen, was bis dahin für richtig und nöthig galt.

Die Romantiker hatten behauptet, dass dem Dichter und Künstler die äussere Erscheinung nur ein Symbol sein solle, für die Idee, welche sie hervorrief, eine Lehre, die freilich geeignet schien, den dichtenden Geist von den Banden des Materiellen zu befreien, aber auch zu gänzlicher Formlosigkeit und zur abstrusesten Dunkelheit und Unverständlichkeit führen konnte und führte, wovon ihre Werke genug Beispiele liefern. Cornelius nahm von dieser Lehre nur so viel an, als nöthig war, um die einzelnen Theile seiner Darstellung zum Ganzen verbinden zu können, denn auf dem Wege realistischer Darstellung hätte er nur eine Reihe von Bildern hinstellen können, deren innerer Zusammenhang allenfalls nur durch den kundigen Beschauer aus der Erinnerung hineingebracht werden konnte, da der Maler nicht wie der Dichter erzählen kann, welcher über Zeit und Raum gebietet, und in einer Folge eines aus dem anderen entwickeln kann.

So verfuhr der Künstler nicht episch erzählend, sondern symbolisch andeutend, er entrückte Handlungen und Personen der materiellen Wirklichkeit und gewann dadurch die Freiheit, das Wesentlichste derselben, das Charakteristische ganz unbeirrt und ungehindert zur Erscheinung zu bringen.

In dieser Charakteristik nun liegt eigentlich das, was unseren Meister vor allen Anderen auszeichnet, welches seinen Werken diese ungemeine Gewalt verleiht, welche sie auf den Beschauer ausüben; hier ist gar nichts blose Form, Nichts ist leer oder bloss äusserlich, Nichts ist überflüssig, Alles drängt zu einem Ziel, und jede Form spricht Gedanken aus. Jede einzelne Episode hätte sich, ohne dieses knappe Anschliessen an das Wesentliche, reich und weitläufig ausbilden lassen, ja in den grösseren Bildern ist Stoff und Motiv genug, um aus jedem eine ganze Anzahl von Bildern im gewöhnlichen Sinne zu machen. Ebenso ist es mit der Form der einzelnen Figuren, mit der Zeichnung.

Unbekümmert um alle Schönheits-Theorien, weder der Antike folgend, noch dem Modell, geht der Künstler zuerst von Charakter und Ausdruck aus, und die Form muss diesen aussprechen, selbst auf Gefahr hin, unschön und beinahe unrichtig zu werden. Die Bewegungen sind, wo es nöthig erscheint, ungeheuer, gewaltsam, übernatürlich; Physiognomien sind dargestellt ohne Rücksicht auf Anmuth oder Gefälligkeit, so wie die Leidenschaft sie bewegt, und wie gewaltig sind diese Leidenschaften! Es gilt alles der innersten poetischen Wahrheit, und diese ist um so vollkommener erreicht, als die äussere materielle Wahrheit zurückgesetzt erscheint. Alles ist Seele und deshalb spricht es zur Seele, freilich muss des Beschauers Seele empfänglich sein, um die gewaltigen Gedanken der Künstlerseele auffassen zu können.

Man hat es Cornelius oft zum Vorwurf gemacht, dass sein Bildercyklus aus der griechischen Mythe nicht griechische, sondern nordische Formen zeige, und in gewisser

Weise mag das begründet sein. Wir sind besonders durch die späteren antiken Dichter und durch die bekanntesten antiken Kunstwerke gewohnt, das Antike uns in einer gewissen glatten und feinen Eleganz der äusseren Form zu denken; aber sind denn die homerischen Helden wirklich so hübsche und civilisirte Leute? Es scheint mir fast, als ob der Unterschied zwischen den Kämpfern vor Troja und den Helden des Nibelungenliedes gar nicht so gar gross wäre. Ist nicht die Fahrt um Helena etwas verwandt mit der Fahrt um Gudrun? Das Costume freilich ist anders, und unter dem blauen Himmel Joniens entstehen Gestalten und Farben anders, als in den Nebeln des nordischen Meeres; die urmenschliche Reckenhaftigkeit, die Wildheit ist beider Orten dieselbe.

Diese Reckenhaftigkeit, diese Kampfesgewalt, der finstere Muth, der prometheische Trotz gegen das unerbittliche Schicksal und die grause Schicksalsgewalt selbst, die wie mit Lust vernichtet, das sind die Elemente der Cornelius'schen Dichtungen; das ist der nordische Charakter seiner Kunst. Das Liebliche in der griechischen Sage, welches zwischen dem Grässlichen hindurch lebt, sehen wir weniger. Dennoch aber fehlt es nicht ganz an den Bildern, Eros spielt überall, aber Tod und Gräuel folgen seinem Spiele.

Die Entführung der Helena durch Paris, ein Bild aus dem trojanischen Cyklus, ist eine der reizendsten Compositionen des Meisters. Im Schiffe sitzt Helena, von Paris umschlungen und verschämt niederblickend, Seeungeheuer ziehen das Schiff, erotische Genien rudern und spielen die Leier, das Steuer führt Eros, an seiner Fackel aber entzünden die nachschwebenden Erinnyen die Fackeln der Rache. So spielt schon in das Bild der siegenden süssen Liebe das Schreckliche, was die Zukunft bringen wird, drohend hinein.

Eine grosse Härte der Zeichnung musste schon durch das ausschliessliche Streben nach Charakteristik entstehen;

wo jeder Zug, jede Linie ihre Bedeutung hat, ist Schärfe und Härte kaum zu vermeiden.

Ein anderer Tadel könnte mehr gerechtfertigt sein, der, dass der Meister in einzelnen Bildern gar zu knapp verfahren ist und gar zu viel in ein Bild gebracht hat. Es ist dies vornehmlich in dem Bilde vom Zorn des Achilleus der Fall. Raum und Zeit sind darin gänzlich vergessen, Handlungen, welche aus einander folgen, sind neben einander in ein Bild gebracht; Kalchas verkündet den Heerführern, das Apollo die Pest in das Lager gesandt, weil sie seinem Priester die Tochter geraubt haben, Apollo sendet die verderblichen Pfeile in's Heer der Griechen, Chryses fleht zu Agamemnon um Rückgabe der Tochter, schon auch ist die Tochter im Begriff, heimzukehren, Briseis soll eben dem Achill genommen werden und schon zieht Achilleus im Zorn darüber das Schwert gegen Agamemnon und Minerva hält ihren Schützling zurück von der That des Zornes. Diese Anhäufung von Episoden schadet der Klarheit und macht das Bild schwer verständlich; das ist nun freilich eine Folge des symbolischen Verfahrens. Manchmal auch hat der Künstler sich gar zu sehr beschränkt und die Begebenheiten zu Gunsten oder vielmehr aus Ungunst des Raumes in's Enge gezogen und gedrängt. Dies ist besonders in den acht Bildern der Fall, welche die einzelnen Helden charakterisiren; wir können ein Gefühl des Gezwungenseins nicht ganz abweisen, und denken, dass vielleicht manche Situation glücklicher sich dargestellt hätte, wenn nur mehr Platz da gewesen wäre.

In dem Bilde von der Zerstörung Troja's ist es die ganze Grässlichkeit des tragischen Ausganges eines unseligen Geschlechtes, was schonungslos vor Augen tritt. Priamus liegt erschlagen, Hekuba sitzt in stummer Verzweiflung unter ihren Töchtern, von denen die Eine vergebens sich an die Mutter klammert, da Menelaos sie ergreift. Helena drückt ihr Gesicht gegen eine Säule, um den Gräuel, den sie veranlasste, nicht zu sehen, die weis-

sagende Cassandra ruft Flüche herab auf das Haus der Atreiden, der wilde Neoptolem entreisst den Sohn des Hektor den Händen seiner in Ohnmacht hingesunkenen Mutter und schleudert ihn hinab über die Mauer; die siegreichen Helden loosen um die Beute, und Aeneas flieht mit Anchises und Ascan aus der brennenden Stadt. Hier ist der Meister durchaus in dem ihm am meisten zusagenden Elemente; die schonungslose Heldengewalt tritt als das Werkzeug des Schicksals auf, mit einer Art von finstertrauriger Genugthuung das nothwendige, schreckliche Werk verrichtend.

In gleicher Weise erscheint diese Gewalt der vernichtenden Schicksalsmächte auch in seinen Bildern, die dem Gebiet des Christenthums angehören.

Das jüngste Gericht ist durch den Stich bekannt, und ich glaube, Jeder wird gestehen, dass die Gewaltsamkeit der höllischen Gruppen darin der Theil sind, worin sich des Meisters besondere Kraft am deutlichsten zeigt, so herrlich auch die himmlischen Gestalten empfunden und gebildet sind. Der Engel mit dem Buche des Lebens und Todes, sitzt er nicht da wie ein Bild des unerbittlichen Fatums, medusenhaft, und der Vollstrecker der ewigen Entscheidung, der Engel Michael mit Schwert und Schild, wie ein Vollstrecker ewiger Beschlüsse steht er da, den nichts anfechten kann und der weder Zagen noch Mitleid kennt. Es ist Alles Eins, ob ihr prometheisch trotzet oder ob ihr um Gnade fleht, es wird euch geschehen, wie es soll.

Dem inneren Sinne nach könnte dieses Bild eben sowohl ein Stück nordischer Mythe sein, eine Sage aus der Edda von der Götter Untergang und letztem Kampf.

Entschiedener noch erscheint diese Weise in dem allbewunderten Carton, wo die vier Reiter der apokalyptischen Vision über die Erde hinfahren und die Menschheit vertilgen.

Wie schlägt der Krieg wüthend drein, wie grimmig lustig schießt die Pest ihre Pfeile, wie schreit der Hunger, wie schadenfroh grinst der Tod mit der Sense! Und die

niedergeschmetterten Menschen, welche Verzweiflung, welch' unnützes Ringen und Abwehren! Niedergeritten, zu Boden getreten — es ist so bestimmt, ihr müsst zu Grunde gehen!

Was aber versöhnt uns denn mit diesen entsetzlichen Darstellungen, mit diesen Bildern trostlosesten Untergangs? Warum sind diese apokalyptischen Reiter vielleicht das Bild, welches vor allen Eindruck macht und zurücklässt, das wie ein schweres Gewicht in die Waage fällt und Hunderte aufwiegt?

Es ist das Tragische; das Schicksal erhebt den Menschen, wenn es ihn zermalmt, sagt Schiller, in seinem Untergange selbst fühlt er seine Würde; von solchen Gewalten besiegt zu werden, stellt ihn über sich selbst hinaus.

Und dann ist es die Darstellungsweise. Ganz absehend von der zufälligen Erscheinung, gänzlich ohne die Absicht, irgend welche Täuschung hervorzubringen, ist die ganze Kraft des Künstlers allein auf die Bedeutung des Darzustellenden gerichtet, ja, selbst von dem Seelischen und Leidenschaftlichen nimmt er nur das Wesentliche, das Bezeichnende. Ein feiner Sinn für Ebenmaass, für Harmonie der Formen bewahrt ihn vor Unklarheit, und ein vollkommenes Verständniss der natürlichen Formen schützt ihn vor Leere und Trockenheit, und zu allem dem spricht eine grosse ernste Mannes- und Dichterseele aus jedem Bilde; das Unbeschreibliche, der Genius und der Charakter des Künstlers, von dem man nie sagen kann: hier oder da steckt er in dem Bild oder Dichterwerke, ist es, was uns erhebt und hinreisst.

Seltsam und nach meinem Gefühl unerquicklich ist die Erwartung des jüngsten Gerichtes.

Hier hat der Meister eine unlösbare Aufgabe gehabt; es ist ein Motivbild, und es ist dadurch eine Mischung von Dingen hineingekommen, die auch der grösste Geist nicht zusammen und in Einklang bringen kann. Die Erwartung des jüngsten Gerichtes ist kein malbarer Gegenstand, es ist

eine Situation von ungemessener Dauer ohne Inhalt und Handlung und ohne irgend welchen bestimmten Anknüpfungspunkt für bildliche Darstellung.

Und noch dazu ist es ein hochceremonieller Act der Frömmigkeit, der wohl sehr gut gemeint sein mag, aber der das Gefühl nicht ergreifen kann. Von der Idee eines letzten Gerichtes über alle Menschen, welches in einem Rechtsspruch alle Zeit und Zeiten aburtheilen wird, wie schwindet da die Bedeutung irdischer Herrscherwürde und Hoheit! Der Meister hat, es ist ersichtlich, in diesem Bilde seine Kraft nicht zusammenfassen können; wir können Einzelnes darin bewundern, das Ganze muss aber entschieden als ein verfehltes Bestreben erklärt werden.

Die milde Seite des Christenthums, die menschenliebende, weltbeglückende ist überhaupt nicht das Gebiet, wo des Meisters Phantasie und Kunst ihre Triumphe feiert. Die strafende Gerechtigkeit des zornigen Gottes, todesmuthiges Leiden und krampfhaftige Verzweiflung versteht er darzustellen, wie Keiner; er ist durchaus ein tragischer Dichter. In seiner „Kreuzigung“ ist nur der Schmerz und das Leiden verherrlicht, und selbst seine seligen Heiligen blicken finster wie Achill in der Unterwelt; ein Dies irae hören wir von allen Seiten, kein Hallelujah. Auch in den Bildern aus den griechischen Göttermythen ruht der Nachdruck immer auf den finsternen Gestalten; Pluto's und Proserpinen's Reich ist das Bild, welches unwillkürlich am meisten anzieht.

Das einzige Bild vielleicht unter seinen grossen Werken, welches eine Ausnahme macht, ist die Darstellung Gottvaters als Weltenschöpfers in der Ludwigskirche in München, welches ohne diese finstere Schrecklichkeit und mit erhabenster Gewalt die höchste Majestät unübertrefflich darstellt.

Und dennoch ist die Energie der Handlung und des Ausdrucks nicht geringer, ja, die Majestät und Grossartigkeit, die gemessene Würde ist, dem Gegenstand angemessen, noch grösser, als in jenen Bildern, wo bei aller



idealen Steigerung dennoch menschliche Leidenschaft zu Allem Grund und Ursache giebt.

Eine gewisse Gewaltsamkeit ist indessen auch hier selbst den ruhigsten Figuren eigen; ganz im Gegensatz zu den Darstellungen Overbeck's und seiner Schüler und Nachfolger, welche das Christliche von der Seite der Milde, Liebe oder der ascetischen Strenge und Entsagung auffassen, fasst Cornelius auch die christlich-religiösen Gestalten und Begebenheiten in einer pathetisch-tragischen Weise auf; sein Christus der Weltrichter ist streng und scharf, wie der unerbittliche Fatum, der Erzengel Michael als ausübende Macht auf der Erde ist eine mitleidlose Gestalt und selbst der Engel, welcher eine der Erstandenen vor dem sie ergreifenden Satan schützt, ist bei dieser Handlung ohne alle weichere Regung. Die Apostel sitzen in Ehrfurcht gebietendem Ernste da, unnahbar, fast abstossend in ihrer erhabenen Würde, es fehlt jede im gewöhnlichen Sinne menschliche Rührung. Wo der Meister selbst das zartere Gefühl persönlicher Liebe und Zärtlichkeit spielen lässt, äussert sich dies dennoch in einer streng gemessenen Weise, und es ist fast, als ob ein gewisses schmerzliches Gefühl mit hinein spielte, ein Gefühl, wie es uns wohl in den Gestalten der alten griechischen Tragödien anklingt. Wie bei jenen Tragikern wird in Cornelius' Werken der Mensch über sich selbst erhoben, aber nur, indem ihn das grosse, gewaltige Schicksal zermalmt; in den antik-mythischen Darstellungen ist es vornehmlich der gigantische Heldentrotz, welcher die Figuren des Künstler-Dichters so hoch über sich selbst erhebt; in den christlichen Darstellungen tritt zwar dieser Heldentrotz nicht hervor, weil dem Sinne nach unmöglich und nicht am Platz, aber es ist etwas ihm Aehnliches, eine verzweifelte Ruhe des Duldens gegenüber von unüberwindlichen Gestalten. Cornelius ist durchaus ein tragischer Maler.

Es ist dieser Charakter seiner Kunst, welcher das sehr gewöhnliche Urtheil hervorgerufen hat, dass ihm das Schreck-

liche und Gewaltsame besser gelänge, als das Liebliche, Erfreuliche; sicher ist, dass wir das Liebliche, Anmuthige, ja, im gewöhnlichen Sinne Schöne in Cornelius' Bildern selten finden, aber die meisten Gegenstände, welche der Meister behandelt hat, sind solche, bei welchen alles dieses verschwindet und untergeht: wo eine Welt am Ende der Tage vergeht und die Menschheit stirbt und wieder ersteht, um zitternd ihr letztes Loos bestimmen zu hören, da verschwindet wohl alles, was uns sonst im irdischen Dasein anmuthet und erfreut; und selbst der Eingang in die himmlische Seligkeit stimmt ernster und giebt einen ernsteren Ausdruck und ernstere Formen, als die Seligkeiten irdischen Lebens. Das ist's, was den Meister so hoch stellt, dass er immer für den Gegenstand, den er darstellt, die im höchsten Sinne charakteristische Form findet und sich niemals durch Rücksicht auf formelle Schönheiten von seinen festen Wegen abbringen lässt.

Wie in dem jüngsten Gericht die Formen der Darstellung vollkommen und weniger schroff und hart sind, als in den Bildern zur Glyptothek, so werden sie noch vollkommener in den spätesten Werken, den Bildern für die Friedhofshalle; der Inhalt dieser Bilder jedoch ist meistens nicht recht zugänglich, noch erfreulich. Mit erstaunlichem Geiste und, ich möchte sagen, mit einem gewissen Scharfsinn, hat der alte Meister einen Cyklus von Bildern zusammengestellt, in welchen, anknüpfend an die Offenbarung Johannis, die christlichen Religionslehren in mystisch-symbolischer Weise zum bildlichen Ausdruck gelangen. Ein Hauptbild aus dem Cyklus ist: „Das Herabsteigen des neuen Jerusalem.“

Ich kann mich mit diesem Werke trotz aller Schönheit der Zeichnung und trotz aller Gewalt der formellen Darstellung nicht befreunden, ja, ich gestehe, dass ich es nicht verstehe. Schon der Dichter-Prophet bringt in der Stelle, welcher der Maler folgt, wie das bei ihm gewöhnlich ist, eine Häufung von Bildern auf Bilder, von Sym-

bolen auf Symbole, dass eine eigentliche Anschauung der geschilderten Begebenheit selbst in der Phantasie unmöglich wird. Das Bild der geschmückten Braut, welches er für die neue Stadt Gottes, das neue Jerusalem wählt, verlässt er sogleich wieder, um die Stadt als Stadt zu schildern, und kehrt nochmals wieder zum ersten Bilde zurück, um es wieder zu verlassen, und das Stadtbild bis in's Einzelste auszumalen. Cornelius hat das Bild der Braut festgehalten, welche, mit einer Mauerkrone geschmückt (die Stadt Gottes), von Engeln herabgetragen wird. Eine Gruppe harrender, müder Menschen wird angerufen zur Theilnahme, und auf fernem Meere fahren zwei Schiffe daher mit einem gekrönten Paare.

Sollte hier wirklich mehr sein, als eine bildliche Paraphrase unverständener, unverständlicher, mysteriöser Phrasen des Propheten? Ich zweifle. Wenn der Künstler sich wirklich etwas Denkbare gedacht hat, so hat er es wenigstens nicht so ausgesprochen, dass wir es ihm nachdenken können.

Der Sturz des Satans, aus demselben Cyklus, ist vornehmlich erfreulich wegen der schönen, klaren, energischen Formen der Gestalten; ein ähnlicher Adel der Formen macht ein Bild aus den Werken der Barmherzigkeit, ebenfalls ein Theil des Cyklus, erfreulich, welches jedoch sonst wenig Interesse bietet; der Gegenstand: „Die Hungrigen und Durstigen speisen und tränken“, scheint mir übermässig ausgesponnen und wohl des zu füllenden Raumes halber mit einem Ueberfluss von Einzelheiten und Episoden dargestellt, für welche der Stoff an sich, Essen und Trinken, denn doch etwas zu unbedeutend ist.

Es ist über die Hauptwerke von Cornelius viel gesagt und geschrieben worden, und auch ich habe mich dem nicht entziehen können und mögen. Viele haben seine Werke gesehen, ich fürchte aber, dass trotz alledem der Meister bei seinen Zeitgenossen und deren nächsten Nachkommen nicht populär werden wird. Viele werden seinen Namen nennen, Wenigere seine Werke kennen, die We-

nigsten sie verstehen und geniessen. Es ist wirklich staunenswerth, wie sich mit diesem Meister die deutsche Kunst auf einmal und fast ohne Zwischenstufe von gänzlicher Nichtigkeit zu einer Höhe emporschwingt, auf welcher sie nie vorher stand, ja, welche kaum von der Kunst anderer Völker und Zeiten überstiegen wurde. Stände der Meister ganz allein da, so müsste man ihn als eine Wundererscheinung des Genie's bezeichnen, aber er hat Genossen, er hat Nachfolger gehabt, Overbeck, Veit und Hess, Schwanthaler, Schnorr und Kaulbach, er ist nur der Erste einer ganzen Reihe von kunstmächtigen und sehr verschiedenen Geistern.

Wie wenn durch eine gewaltige Erschütterung am Gipfel eines Berges eine Quelle in vielen Strahlen hervorspringt und nach allen Seiten herunter strömt und rieselt, so erscheint mit einem Schlage die neue deutsche Kunst. Fast gleichzeitig und scheinbar ohne Vorgänger treten verschiedene Meister auf und verbreiten Anregung und Beispiel, und, um bei dem Bilde zu bleiben, es blüht alsbald das vorher so dürre Land im vielgestaltigsten Bilderschmuck.

Es ist wohl hauptsächlich die durchaus neue Tendenz, welche diese Künstler in die Kunst gebracht haben, wodurch dieser sonst so unbegreifliche Umschwung hervor gebracht worden ist. Die Kunst ihrer Vorgänger war eine formelle, und hielt sich an die Erscheinungen, die ihre wandte sich der Ursache der Erscheinungen zu; die frühere Kunst bildete das Geschaffene nach, diese schuf selbst, jene legte Ideen in Gestalten, diese schuf Gestalten für Ideen. Die Männer, deren ich hier erwähne, sind Maler und Bildner, es sind malende und bildende Dichter.

Aehnliches ist freilich auch wohl früher dagewesen, denn nichts ist einzig in der Weltgeschichte, man braucht nur an Michel Angelo zu erinnern, und an manche Maler der allerschlimmsten Ausgänge seiner Jahrhunderte lang dauernden Schule, die Allegoristen, und wenn die letztgenannten in den Unsinn hinein gerathen sind, so ist es

eben, dass sie in ihrer Weise den Gipfel überstiegen und rückseits wieder hinunterfielen.

Man denke nur an die hellenisirenden Maler und Bildhauer vor Cornelius und sehe dann die Götter- und Helden-säle in der Pinakothek zu München. Wer hat denn dem Maler die tiefsten Geheimnisse der griechischen Mythen und Sagen geoffenbart? Haben ihn es die Philologen gelehrt, oder hat er den Philologen das Verständniss eröffnet?

Ich glaube das Letztere. Haben sich doch die Alterthumsforscher und die Dichter bemüht; was hat sich nicht Goethe für Mühe gegeben, nach des Pausanias und anderen Winken die griechischen Sagenbilder wieder herzustellen, und die Künstler seiner Bekanntschaft angetrieben, sie zu malen, wie die Alten sie gemalt hatten! Alles umsonst, aber es kommt der richtige Mann und schafft sie nicht nach, sondern dichtet sie auf's Neue, und sie stehen da. Aus diesem durchaus deutschen Künstler und seiner ur-nordischen Kunstweise erstehen die Bilder wieder, die im südlichen Vaterlande der Kunst untergegangen waren.

War nun einmal durch Cornelius und seine Genossen die Umwandlung der Kunstweise angebahnt, und herrschte fortan der Inhalt und der Gedanke in dem Kunstwerke über die Form, so konnte es natürlich nicht ausbleiben, dass sich diese Richtung energisch und consequent ausbildete. Sinnend und denkend, ja, grübelnd schufen die Künstler, und die vernachlässigten Formbedingungen rächten sich. Cyklische Darstellungen wurden nöthig, ganze Bilderreihen, um den poetischen oder philosophischen Gegenstand zu fassen und wiederzugeben, und es wurde endlich gemalt, was gar nicht gemalt werden, ja, was kaum gedacht werden konnte. Gedankenreihen, die an keinen bestimmten Moment gebunden waren, sollten in sichtbaren Gestalten erscheinen, die ersten Bedingungen bildlicher Darstellung, Einheit des Ortes und der Zeit, hörten auf, zu existiren, der gewaltige Wille des Künstlers und die poetische Intention sollte Alles gut machen. Zuletzt, so hiess es ja bei den Poeten und

Aesthetikern, welche den Ton angegeben hatten, war alle Form doch nur Symbol, und damit war jede Freiheit gegeben. Man verfiel auf die Form der sogenannten Friese und auf die Arabeske, in welcher das Andeuten mit Symbolen ja so leicht war, und endlich ward aus diesen ein blosses Spiel mit mehr oder minder anmuthigen grillenhaften Formen und Linien.

Das wäre der schliessliche Ausgang der grossartigsten Kunstrichtung gewesen, einer Kunstrichtung, die, nur auf grosse geistige Kraft gegründet, von den Fesseln der Formbedingungen zu befreien schien, die aber, wo die grosse geistige Kraft und das verständige Maass fehlten, keinen Ersatz dafür geben konnte; da kam der viel verschieene Realismus zu Hülfe und zog die in den Wolkenhöhen des Idealismus bodenlos gewordene Kunst wieder auf die Erde herab.